

----- Araştırma makalesi -----

“HAZAN GAZELİ”NİN BELAGAT ZEMİNİNDE TAHLİLİ

Ahmet Zahid DEMİRCİLER*

Öz

Klasik Türk edebiyatı çalışmalarında, şiirin mana dünyasına dair tahlillerden sonra üsluba dair dikkatler de önem kazanmaya başlamıştır. Bununla beraber bu tür incelemelerin gerek metod gerek nicelik bakımından tatmin edici bir seviyeye ulaşmadığı dile getirilmektedir. Bu meselede bir nebze katkı sunmak, bu makalenin esas saikidir. Yöntem olarak belagat teorileri; konu olarak Bâkî'nin “Hazan Gazeli” adıyla bilinen şiiri belirlenmiştir. Makale iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde beyitler kendi içerisinde incelenmiş, ikinci bölümde şiirin bütünü yorumlanmıştır. Her beyit cümle yapısı, unsurları ve anlatım teknikleri itibarıyla tahlil edilmiş; tahlil neticesinde Bâkî'nin şiirini kapalı istiare/istiare, tenasüb ve itnab ile kurguladığı görülmüştür. Bu anlatım teknikleriyle şair çeşitli sonbahar manzaralarını, beşerî bir takım hâllerle ilişkilendirmektedir. İkinci bölümde metin içi ve dışı bazı delillerden hareketle şiirin bütünü yeniden yorumlanmış ve Bâkî'nin, gazeli, talihinin yaver gitmediği bir dönemde yazdığı savunulmuştur. İncelemenin ortaya koyduğu diğer bir sonuç da belagat teorilerinin, bir edebî metnin sanatlarının salt dökümünün sunulması ötesinde birçok anlama imkânına zemin sağladığını göstermesidir.

Anahtar Sözcükler: şiir tahlili, yorum, nazire, klasik Türk edebiyatı, Bâkî

* Arş. Gör. Dr., Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: ahmed.demirciler@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0729-6567

Geliş/Received: 25 Ağustos 2021/ 25 August 2021

Kabul/Accepted: 6 Aralık 2021 / 6 December 2021

ANALYSIS OF “AUTUMN GHAZAL” THROUGH AL-BALĀGHA

Abstract

Classical Turkish literature studies has begun to place a higher importance on style after analyses of poetry’s meaning universe. However, it is stated that such studies do not meet sufficient standards in terms of methodology and quantity. Making a contribution on this issue is the main motive for this article. As the method, al-Balāgha theories have been used, and the poem by Baki known as “Autumn Ghazal” has been chosen as the topic. In the first part of the two-part article, couplets were examined in itself; in the second part the whole poem was interpreted. Each couplet was analysed in matters of sentence structure, elements and stylistic devices. We came to the conclusion that Baki composed his poetry by using isti’āra makniyya/isti’āra, tanāsüb and itnāb devices. The poet has associated various autumn scenes with some aspects of human condition. In the second part the whole poem was reinterpreted based on the various signs that have been found in and out of the text. It has been argued that the poet had been in a misfortunate time in his life when he composed the poem. As a second conclusion, it has been demonstrated that Balāgha theories provide opportunities to decipher the meaning of a literary work in addition to identifying figures of speech.

Keywords: poetry analysis, commentary, nazire, classical Turkish literature, Baki

Giriş

Klasik Türk edebiyatı çalışmaları ağırlıklı olarak metin neşri ve şiirin mana dünyasının tahlili olmak üzere iki koldan ilerlemiştir. Tahlil çalışmalarına Ömer Ferit Kam *Āşār-ı Edebiyye Tedkikātı* adlı eseriyle öncülük eder (Güleç 2007). Kam’ın talebesi Tarlan (1934), *tahlili* ilk defa bir şairin bütün divanına uygulayarak bir usûl ortaya koymuş; onun talebesi Çavuşoğlu (1971) da hocasının usûlünü, divanda yer alan, etrafında bir mana ve hayal âlemi teşekkül etmiş kelimelerin tesbit ve tasnifi şeklinde daraltarak ortaya koyduğu eseriyle kendinden sonraki çalışmalara örnek olmuştur (Saraç 1999).

Zamanla önemli bir yekûn meydana getiren “divan tahlilleri” klasik şairlerin “ne söyledikleri” konusunda bol ve yeterli malzemenin toplanması konusunda oldukça yararlı olmuşlardır (Dilçin 2011b). Buna karşılık klasik şairlerin “nasıl söyledikleri” yahut klasik şiirin lafız yapısına dair tahliller aynı ölçüde gelişme göstermemiştir. Türü çalışmalarda, şairlerin dil kullanımları “edebî sanat” başlığı altında sıralanmaktadır. Fakat şairin, bu kullanımlarla, şiirin anlamını ne yönlerde genişlettiği üzerinde durulmadığı zaman, sanatların peş peşe sıralanması şairin ve şiirin özelliklerini göstermek

bakımından önem taşımamaktadır (Dilçin 2011a). Oysa Tanpınar’ın (2012: 43) deyimiyle klasik şiir çok yeni nazariyelerin veya üslupların güzelliğini sadece hünerleriyle verir. Eski şairlerin belki “üslupçu” olarak adlandırılabilir bu tarzlarına mukabil, henüz klasik şiirin “nasıl söylendiği” meselesinin kapalı kalması metot eksikliğine bağlanmaktadır (Saraç 1999; Kortantamer 1993). Kortantamer, “üslup incelemecileri, metin tahlil edenler; *yeni eleştirci, biçimci* veya *yapısalcı* görüşlerden veya modern sanat ontolojisinden haberdar olmadıkları gibi eski belagatin de *meani, beyan, bedi* alanlarının temel kavramlarından bile haberdar olmayabilirler”, diyerek bu amaçla takip edilebilecek iki usûle ana hatlarıyla işaret etmiştir.

Bu makalede belagat ilimlerinin verdiği imkânlardan yararlanılarak bir şiir tahlili/şerhi ortaya konmuştur. Hedef, klasik şairin “nasıl söylediğine” yönelik çalışmalara katkı sunmaktır. İncelemeye konu olarak Bâkî’nin (2011: 329, gazel 371), üzerinde bir inceleme “güldeste”si meydana gelmiş olan “*nâm u nişâne kalmadı faşl-ı bahârdan / düşdi çemende berg-i dirâht i ‘tibârdan*” matlalı gazeli seçilmiştir. Tahlil/şerh kapsamında bir beyitte, sırasıyla cümle ve unsurları, mecazların kullanılışı incelendikten sonra, beytin oluşumu açıklanıp mazmunu yorumlanmıştır. Elde edilen tesbitler belagat terminolojisiyle ifade edilmiştir. Belagat ilimlerinden meaninin de bu usûle dahil olduğu belki bilhassa vurgulanmalıdır. Zira klasik şiir tahlillerinde mecazlar, söz ve anlam sanatlarının tesbiti artık alışıldık bir usûl olsa da *meani* -yani cümle yapısı incelemesi- belagat kitaplarının dışında pek uygulanmamaktadır. Burada belirtilmesi gereken diğer bir husus bu terminolojiye beytin ve şiirin anlamını inşa etmede faydalı olduğu nisbette başvurulmuş olmasıdır. Yoksa yukarıda da değinildiği gibi manaya katkısını ifade etmeden edebî sanatları veya herhangi bir dil kullanımını sıralamanın bir anlamı yoktur. Gazel ifade edildiği şekliyle parça parça incelendikten sonra şiirin bütününe dair bir anlama çabası ortaya konmuştur. Bu çaba esnasında tahlilde elde edilen bilgilerin yanı sıra yol gösterici bir kaynak gazele yazılan nazirelerdir.

0.1. “Hazan Gazeli” Literatürü

İncelemeye geçmeden gazelin hangi suretle araştırmacıların dikkatlerini çektiğini ele almakta fayda var. Sözü edilen gazele veya herhangi bir beytine Bâkî’yi konu edinen şair tezkirelerinde rastlanmamaktadır. Bundan yola çıkarak gazelin kendi zamanında Bâkî’nin en beğenilen şiirlerinden olmadığı

söylenbilir¹. Bununla beraber *matlâi*, Peşteli Hisâlî'nin (143a) *Meṭâli 'u 'n-Nezâ'ir*'inde yer bulmuştur. *Nun* kafiyeli şiirlerden “Baḥr-i Muzâri' Aḥreb-i Mekfûf -mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün-” başlığı altında yirmi dört şaire ait otuz iki *matlâa* yer verilmiştir. Bunlardan ikisi Bâkî'ye aittir².

Ziya Paşa (1292/II: 128) *Ḥarâbât*'ta yalnızca *matlâma* yer vermiş; Gibb (1904: 158 gazel 220) ise *yekahenk* olmasına dikkat çekerek *A History of Ottoman Poetry*'ye gazelin tamamını almış ve İngilizceye tercüme etmiştir. Necmettin Halil Onan'ın (1989: 184–88) antolojisinde şerh ettiği altı Bâkî gazelinden biri de “Hazan Gazeli”dir. Bu arada, Gibb ve Onan'ın yer verdikleri altışar Bâkî gazelinden üçünün ortak olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Onan'dan başka Cihan Okuyucu (1990) da gazeli şerh edenlerdendir.

Yukarıda anılan şerh ve açıklamalardan başka, Ahmet Hamdi Tanpınar (1942), *Cumhuriyet* gazetesinde Bâkî'nin ve Yahya Kemâl'in sonbahar temalı bir gazelini karşılaştırdığı “İki Sonbahar Şiiri” başlıklı denemeyi yayımlamıştır. Tanpınar'a göre “Hazan Gazeli”, hâkim mevsimi bahar olan klasik şiirin sonbahar temalı nadir örneklerindedir. Talihten şikayet çeşnisine bürünerek de olsa Bâkî'nin şiiri bir istisna gibi görünmektedir. Gazeldeki hayalleri şairin kastedtiği ince mutabakatlara kadar inmeden, sadece kendisinde kurduğu ruh haletine yetecek kadar takip eden Tanpınar'ın ilgisini çekenin şiirdeki sonbahar tasvirleri ve müzikalite olduğu söylenebilir. Tanpınar (2012: 34) “küçük bir şaheser” olarak nitelediği gazele, edebiyat tarihinde de değinir. Buradaki yorumuna göre, eserde şairin “asli hayalleriyle”, “mazmun ve istiare endişesi” cenk hâindedir. “Hazan Gazeli”nin baştan sona “sonbahar”ı işlemesi Mehmet Kaplan'ın (1945) da dikkatini çeker. Gazelin bu özelliğinden dolayı Divan edebiyatını mazmun olarak değil de konu olarak tetkik etme cesareti bulduğunu söyleyerek *İstanbul* gazetesinde “Bâkî'den Bir Sonbahar Manzarası” başlıklı yazısını kaleme alır. Gazel, şiirin tamamına hâkim olan bir his tonu da taşımaktadır. Açıkça “hüzün” olan bu his tonu, Kaplan'a göre şairin dışında tabiatın içinde mevcut olan bir duygudur.

Birbirini takip eden bu iki yazıdan nisbeten uzun bir süre sonra “Hazan Gazeli” Dursun Ali Tökel'in (1996) *Yedi İklim* dergisindeki makalesine konu

¹ Banarlı (1983/I: 597), edebiyat tarihine dahil ettiği “Hazan Gazeli”nin gerek eskiler, gerek yeniler tarafından çok beğenildiğini söylese de bunu bir kaynağa dayandırmamıştır.

² Diğerinin *matlâi*: “rüşen gerekse ḥâne-i dil 'aks-i yârdan / âyîne gibi sîneñi şâf it gubârdan” (Bâkî 2011: 332, gazel 377)

olur. Estetiğe dair bir giriş yaparak sanat eserinin tabakalarından bahseden Tökel, İsmail Tunalı'nın Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın görüşlerinden yola çıkarak geliştirdiği “ontolojik analiz metodu”na dayanarak Bâkî'nin gazelini inceler. Yine aynı metodu esas alan bir başka makale Yavuz Bayram ve Avni Erdemir'e (2008) aittir.

Alphan Akgül (2010) ise *metinler arası* bir yaklaşımla bu gazeli ve Shakespeare'in bir eserini birlikte ele almıştır. Edebiyatın malzemesi doğa olguları ve bu doğa olgularının zihinde yarattığı izlenimler olduğundan metinler arasında hangi kültüre ait olduklarına bakılmaksızın anlam ilgileri kurulabileceğini söyleyen Akgül, bu çabasını Bâkî'nin de evrensel bir klasik olduğunun fark edilmesi yolunda bir aşama olarak düşünür.

Bu makale de, anılan bu çalışmaların Bâkî'nin gazelini anlama yönünde oluşturduğu birikime farklı bir metodla katkıda bulunabilirse hedefine ulaşmış sayılır.

1. BEYİTLERİN BELAGAT ZEMİNİNDE TAHLİLİ

1.1. nām u nişāne kalmadı faşl-ı bahārdan düşdi çemende berg-i dıraht i' tibārdan

Gazelin *matla*nın birer cümlelik mısralardan ibaret olduğu görülmektedir. Herhangi bir cümle, ya bir tesir inşa eder ya bir haber bildirir. Yalnız, kipi *haber* olan her cümle haber bildirmeyebilir (Teftâzânî 2019/I:129-130; Bilgegil 1980: 53). Şiir okuyucu/dinleyiciye bilgi vermek için yazılmayacağından, şiir metinlerinde yer alan, yapıları *haber* kipinde olan cümlelerin hemen tamamı manası itibariyle *inşa* cümlesidir³. “Hazan gazeli” de yukarıda verilen *matla*ından itibaren haber kiplerinin şiir dilindeki bu kullanılışlarının bir örneğidir. Bahar mevsiminin geçip yaprakların döküldüğünü haber veriyor gibi görünen şairin asıl maksadı muhatabına mevsimin durumu ile ilgili bilgi vermek değil onda bir hissiyat inşa etmek, bir ruh hali kurmaktır.

Matlaa ve *hüs-n-i matlaa* bakıldığı zaman *müsned*lerin⁴ geçmiş zaman ile çekimlenmiş fiil olduğu görülmektedir. *Müsned*in isim veya fiil tercih

³ Örneğin Teftâzânî (2019/I:256), ‘Sevdiğim, Yemen kervanıyla beraber uzaklaşıp gitti. Ve götürüldü. Ben ise Mekke’de (hapiste) zincirli kaldım.’ beytinin lafzının haber, manasının ‘üzüntü’ ve ‘tahassür’ olduğunu söylüyor.

⁴ Belâgat ilminde cümlelerin temel unsurlarını ifade eden terimler *müsned* (< Ar. المسند) ve *müsned-ileyh* (< Ar. المسند إليه)dir. *Müsned-ileyh* terimi, *özne*, *sözde özne* ve *gizli özne* terimlerini; *müsned* terimi, *yüklem*, *birleşik kiplerin gövdeleri* ve *birleşik fiillerin fiilimsilerini* kapsar. Bu terimler ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bk. Ahmed

edilmesi bir takım anlam inceliklerini beraberinde getirir. Çekimli fiil, *müsnedi* üç zamandan (geçmiş, şimdiki, gelecek) biriyle sınırlandırır. Aynı zamanda fiil, *yeni oluş* (teceddüd) ifade eder (Teftâzânî 2019/1:441). *Matlada* “kal-” ve “düş-”, *hüsn-i matlada* “gir-” ve “al-” fiilleri geçmiş zamanla çekimlenmiştir. -dî şekli “kalmama”yı ve “düşme”yi geçmiş zamanla sınırlandırıyor: ‘Olan oldu, yaşandı ve bitti’. Bu fiillerden şiirin zamanında süregelen bir şey yoktur. Tanpınar’ın (1977) birinci beyti yorumlarken bahsettiği “giden baharın bıraktığı boşluk” hissini besleyenin de *müsned*lerdeki zaman tercihi olduğu söylenebilir.

İlk mısranın *müsned-ileyhi* yalındır; *belirli* veya *belirsiz* olduğuna delalet eden bir ek almamıştır⁵. Bununla beraber birinci *mısraya* bakıldığında *müsned-ileyh* olan “nâm u nişâne”nin *belirli* kelimelerin anlamlarından herhangi birini taşımadığı görülmektedir⁶. Bir cümlede asıl

Matlûb, 1983, *Mu‘cemu ‘l-Muštalahâti ‘l-Belâgiyye*, Bağdad: el-Mecma‘u ‘l-‘İlmiyyu ‘l-‘İrâkî, C III, s. 254-257.

⁵ Türkçede Hint-Avrupa dilleri ve Sami dillerinin aksine kelimeleri belirli yapan mutlak bir ek yoktur. Yalnızca cümle içerisinde nesne rolündeki kelimelerin +(y)I ekiyle belirli olduğu ifade edilir. Ayrıca “bir” *belirsizlik* sıfatı da kelimelerin belirli olmadığını ifade eder (Ahmed Cevdet 2000: 29; Bilgegil 1980: 26; Göksel ve Kerslake 2005: 324). Bu iki durum haricinde, kelimeler cümledeki rollerine göre belirlilik veya belirsizlik anlamı taşırlar.

⁶ *Zamirler, özel isimler, filimsiler* türleri itibarıyla *belirli* isimlerdir. “Nâm” ve “nişâne” bu tarz kelimelerden değildir. Türü itibarıyla *belirli* olanların dışında kalan kelimeler de *belirlilik* anlamı taşıyabilir. Bu anlam; konuşulan şeyin, konuşan ve muhatap arasında konuşma öncesinden bilinmesi olabilir (*ahd-i zikrî* ‘söylenmeyle tanınma’ [< Ar. العهد الذكرى]); yine konuşulan şeyin bir kavram olması (*hakikat*) veya bir kavramın numunelik bir ferdi olması olabilir (*ahd-i zihnî* ‘düşünülmeyle tanınma’ [< Ar. العهد الذهني]); bir kavramın tüm fertlerine delalet etmesi (*istiğrak* ‘kapsama’ [< Ar. الاستغراق]) olabilir. Fakat “nâm” ve “nişâne”nin bu tarz bir delaleti de yoktur. Tüm bunların dışında, *belirsiz* bir kelime, *belirli* bir kelimeyle tamlama yapılarak da *belirli* kılınabilir. Fakat beyitte “nâm u nişâne” bir tamlamanın içinde de yer almamıştır.

Belirlilik, belirsizlik anlamları ve Türkçede ifade yolları ile ilgili daha geniş bilgi için bk. Sadeddin Mesud Teftâzânî, 2019, *el-Mutavvel*, C. I. İstanbul: Litera, s. 213-67; M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 74-80; Ahmed Cevdet, 2000, *Belâgat-ı Osmâniyye*, hazırlayan T. Karabey ve M. Atalay, Ankara: Akçağ, s. 28-31; Luciano Rocchi, 2016, “Definiteness vs. Indefiniteness in the Turkish Language”. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione / International Journal of Translation* (18):185-205.

olan *müsned-ileyhin belirli* olmasıyken (Ahmed Cevdet 2000, 28)⁷ burada *belirsiz* olarak söylenmiştir. *Belirsiz müsned-ileyh*, hakkında olumsuz bir hüküm veriliyorsa *umum* ifade eder (Ahmed Cevdet 2000: 30). “Nâm u nişâne”nin olumsuz “kalmadı” *müsnediyle* kullanılması da bu kullanımın bir örneğidir. Bu anlamı destekleyen bir husus da -dAn ekinin içkin olduğu *bir parçalık* (kısmîlik) anlamıdır⁸. Böylece cümle, en ufak en önemsiz bir işareti bile olumsuzlayarak geriye hiçbir şeyin (bir parçanın bile) kalmadığını ifade edebilir. Eğer şair, meramını, ‘Bahârın nâm u nişânesi kalmadı’ şeklinde ifade etseydi, sözü aynı kuvvette olmayacaktı. ‘Bahârın nâm u nişânesi’ belirli bir ifade olacak; ‘herhangi bir işaret’ anlamı kaybolacaktı. Bu kuvvetli olumsuzlama “nâm”a “nişâne”nin de atfedilmesiyle bir kez daha *tekit* ediliyor. “Nâm kalmadı”, ‘pek anılmıyor, adı unutulmaya yüz tuttu’ gibi bir anlama gelirken, “nişân” da eklenince bahsedilen şeye işaret edebilecek alametlerin de kaybolduğu anlaşılıyor⁹. Şairin *tekitlerle* muhtemel itirazları bertaraf etmesi, okuyucu/dinleyiciyi itiraz ediyor farzettığının bir göstergesidir. Öyle ya, bahar mevsimi nasıl unutulabilir! *Tekitlerin* ima ettiği bu faraziyeyle hadisenin büyüklüğü *mübalağa* edilmiş oluyor. Baharın adının anılmaz olması aklen mümkün olsa da tabiat kanunları gereği gerçekleşmeyeceği için *mübalağa*, *iğrak* olarak adlandırılan ikinci derece bir *mübalağadır*¹⁰.

Peki, kendisinden “nam u nişâne” kalmayan nedir? Birinci mısrayı vücuda getiren ilk cümlelerin, Türkçe söz düzenine göre ‘Fasl-ı bahardan geriye nam u nişane kalmadı’ biçiminde olması beklenirdi. Şair, namı kalmadığını iddia ettiği şeyin adıyla beyte başlamış olsaydı; iddiası nisbeten zayıf kalacak, şiir aynı tesiri uyandırmayacaktı. “Fasl-ı bahar”ın mısranın sonuna atılmasının sebeplerinden biri budur. Şairin “nâm u nişâne”yi açıklayan “fasl-ı bahardan” ifadesini mısranın sonunda söyleyerek yaptığı bu tasarruf, aynı zamanda *ibhamdan sonra izah* üslûbudur¹¹. Söz konusu *tehirin*

⁷ Cümlede *müsned-ileyh* hakkında bir hüküm verildiğinden, *belirli* olması beklenir. Hakkında hüküm verilen şeyin *belirsiz* olması bir anlam ifade etmez (Desûkî 1937: 237). Bununla beraber *umum* veya *husus* ifade ediyorsa *belirsiz* de olabilir (Ahmed Cevdet 2000: 28, 30).

⁸ -dAn ekinin anlamları için bk. Jean Deny, 1941, *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, İstanbul: Maarif Vekaleti, § 277.

⁹ nâm ‘ad, isim’; nişâne ‘alâmet’ (Şu‘ûrî 2019).

¹⁰ *Mübalağa* ve *iğrak* terimleri için bk. M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 216-17.

¹¹ *İbhamdan sonra izah* üslubu için bk. Sadeddin Mesud Teftâzânî, 2019, *el-Mutavvel*, C. I. İstanbul: Lîtera, s. 820–22.

sebeup olduğu bir anlık müphemlikle dikkati çekilen okuyucunun, sonrasında merakı tatmin edilerek metinden aldığı haz artırılmış olur.

Birinci mısradaki *ibhamdan sonra izah* üslubu ikinci mısradada da sürdürülmüştür. Türkçe söz düzenine göre ‘Berg-i dıraht çemende i’tibârdan düşdi’ biçiminde olması beklenen cümle, son sırada olması gereken *müsned* ile başlıyor. Birinci mısranın aksine *müsned-ileyhi* de *tehir* edilen ikinci mısranın müphemiyeti daha derindir. “Düş-” fiiliyle bir deyim oluşturan ve fiilin hemen önünde gelmesi gereken “itibardan” kelimesi mısranın sonuna atılmıştır. Fiilin bundan başka en çok ihtiyaç duyduğu *müsned-ileyh* sondan bir önceki kelime; fiili takip eden kelime ise cümlenin kendisi olmadan da tamamlanabileceği *yer zarfıdır*. *Müsnedden* sonraki cümle unsurları, müphemiyeti yavaş yavaş kaldıran bir tarzda sıralanmış; beyte, sonbahar tasviri dışında bir mana yükleme imkânı veren “itibardan” kelimesi de mısranın en sonunda yer almıştır.

İkinci mısranın *müsned-ileyhi* “ağaç kavramı”nı ifade eden “dıraht”la tamlama yapıldığı için belirlidir. Fakat bu belirlilik *söylenmeyle tanınma* değildir (*bk. dp. 6*). Zira okuyucu/dinleyici ile şair tarafından tanınan ortak bir “berg-i dıraht”tan bahsedilmiyor. Bu durumda “berg-i dıraht”ın *belirliliği*, *düşünülmeyle tanınma* veya *kapsama* ifade etmeli (*bk. dp. 6*). Eğer *düşünülmeyle tanınma* olduğu kabul edilirse aslında bu hakikî bir *belirlilik* değildir; beyitte “berg-i dıraht” ile kastedilen, “ağaç yaprağı türünden” olduğu vurgulanan herhangi bir “ağaç yaprağı”dır. Bunun *belirsiz* olan “bir ağaç yaprağı”ndan farkı birincisindeki “kavram” vurgusundan ibarettir¹². Zira herhangi bir yaprak herhangi bir sebeple herhangi bir mevsimde dalından kopup düşebilir. Oysa sonbahardaki düşüş yaprak türünün bir özelliğidir. Dolayısıyla *düşünülmeyle tanınan* “berg-i dıraht”, sonbaharın gelişini ifade etmede *belirsiz* “bir berg-i dıraht”tan daha elverişlidir. Eğer *müsned-ileyh*, *kapsama* (*bk. dp. 6*) anlamında kabul edilirse “çemende”ki tüm ağaç yapraklarının döküldüğü anlaşılır. Yine böyle bir dökülüş de sonbaharın habercisi olmaya elverişlidir.

Beytin kafiye ve redifini de taşıyan son kelimesi “i’tibârdan”, şiire iki katlı okuma imkânı sunuyor. Beyitte yaprakların yere dökülmesinden *kinaye* olan “itibardan düşmek” deyiminin sözlük anlamı ‘artık makbul olmamak,

¹² “Kavram” (*hakikat*) ifade eden belirli isimler, bu kavrama uygunluğu vurgulanarak fertlerinden herhangi birini veya birkaçını kastedecek şekilde kullanılabilir. Bu kullanımı, kavram bildiren *belirlilikten* ayırmanın yolu bağlamdır. Örneğin yukarıdaki beyitte “berg-i dıraht”a “düş-” fiilinin *yüklenmiş* olması “berg-i dıraht kavramı”ndan bahsedilmediği ipucunu verir. Zira kavramlara fiil *yüklenmez* (*Hindî*’den aktaran Develü-zâde 1307: 69, haşiye 12).

eskisi gibi kıymet verilmemek'tir (Ayverdi vd. 2011). Fakat cansız varlıklar için kullanılan bir sıfat olmadığı da malumdur. Bu uyuşmazlık *mecaz* ile aşılabilir. “İtibardan düşme”, “berg-i dıraht”a iliştilmiş hayalî bir nitelik kabul edilir. Böylelikle *tahyilî istiare* meydana gelmiştir¹³. Buradan şairin, “berg-i dıraht”ı itibarını kaybetmiş bir kimseye benzeterek, *teşbihi* gizlediğine ulaşılır. Meydana gelen *kapalı istiare*yle beyit anlamlı hâle gelir. Beytin anlamı, biri bir tabiat hadisesini diğeri insanî bir hâli anlatır tarzda, iki katlı inşa edilmiştir.

Beytin anlam katlarını birbirine bağlayan “itibardan düşme” deyiminde bir tasarruf göze çarpmaktadır. Kalıplaşmış olan deyim yapısı bölünmüş, sonra gelmesi gereken fiil unsuru mısranın en başına, diğeri unsur en sonuna atılmıştır. “Düşme” fiili, deyim içinde kullanıldığından, yaprağın düşmesini anlatmamasına rağmen ilk bakışta böyle anlaşıldığı için *iham* (tevriye) meydana gelir. *İham* burada, beytin biri bir tabiat hadisesini diğeri bir insani durumu tasvir eden iki anlamından ikincisinin okuyucu tarafından daha da geç keşfini, belki geri plana itilmesini sağlayan bir vasıta olarak kullanılmıştır.

Dikkatler beytin iki mısrası arasındaki münasebetin yapısına çevrilir ise birinci mısranın, ikinci mısrayı da içeren bir tasvir sunduğu görülür. Bahar mevsiminden iz kalmaması, ağaçların yapraklarını dökmesini pekâlâ tazammun eder. Bir tür *itnab* olan bu üslupla mana birinci mısra ile tamamlanmış olsa da, ziyade bir nükte dolayısıyla ikinci mısra söylenmiştir. Bu nükte düşen yaprakla, itibarını kaybeden bir kimse arasında ilgi kurmaktır.

Beyitte *kapalı istiare*yle insan-tabiat paralelliği kurulmuş olur. Bu kurgu eski şiirde bir “anlatım yöntemi” olarak nitelenebilecek (Dilçin 2011c) insan-tabiat-toplum-nesne arasındaki ilişki, benzerlik ve paralelliklere yönelik dikkatlerden biridir. Mevsimin değişmesiyle dalından düşen bir yaprak ve şartlarının değişmesi sonucu muhitinde itibarını yitiren bir kimse aynı kader çizgisi içerisinde bir araya getirilmiştir.

1.2. eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

İkinci beyit de *müsnedî* geçmiş zamanla çekimlenmiş iki cümleden oluşuyor. Birinci mısra düzenli bir cümleden ibarettir. *Müsned-ileyh* olan “eşcâr”ın, “bâğ”a Farsça tamlama yapısıyla *izafe* edilmesiyle *izâfet-i be-*

¹³ *Tahyilî istiare* terimi için bk. M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 162; M. A. Yekta Saraç, 2004, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, İstanbul: Bilimevi, s. 111.

ma'nâ “*der*” [< Fa. *اضافة بمعنى در*] meydana gelmiştir¹⁴. Buna göre Türkçe söz düzenine ‘bağdaki eşcâr’ şeklinde aktarılabilir. Onan’ın (1989) tercümesi de “bahçedeki ağaçlar” biçimindedir. “Eşcâr” ve “bâğ” *düşünülmeyeyle tanınan bir belirliliğe* sahipler. Hakkında konuşulan nesnenin *düşünülmeyeyle tanınır* olması, şiir üslubuna belki bilhassa klasik şiir üslubuna daha uygundur. Şair belirli bir “bağ”dan bahsetmediği gibi, herhangi bir “bağ”dan da bahsetmiyor. Fakat zihindeki “bağ”ı temsil eden bir “bağ”dan bahsediyor. Böylesi bir *belirlilik*, üzerine *mecaz* anlam bina etme bakımından, diğerlerine göre daha elverişlidir. Bağdaki ağaçlara *yüklenen* “hırkaya girme” işinin, ‘hırka giyme’den *kinaye* olduğu aşikardır. Ağaçlar hırka giymeyeceğinden burada gizli bir benzetme yani *kapalı istiare* olduğu anlaşılıyor. Okuyucu/dinleyiciyi *müşebbeh-bihe* yönlendiren, “hırka”nın türünü bildiren “tecrîd” kelimesidir. “Tecrid” tasavvuf ıstılahınca ‘dünyaya ait şeylerden vazgeçerek gönlünü Allah’a bağlama, kalbi masivadan arındırma’ (Ayverdi vd. 2011) anlamındadır¹⁵. Yine aynı kavram dünyasına ait olan “hırka giyme” deyişi de ‘derişliğe intisap etmek, aba giymek’ anlamına gelir (Ayverdi vd. 2011). Beyitte “hırka giyme”nin ‘hırkaya girme’ ile *kinaye* edildiğine değinilmişti. Bunun bir sebebi de “tarikate girme”yi *iham* etmek olmalıdır¹⁶. Hasılı şair, çemende yapraklarını döken ağaçları, hırka giymekle bir tarikate giren ve dünyalık alakalardan kendilerini tecrid ederek Allah’a yönelen dervişlere benzetmektedir. Şair, *müşebbeh-bihi* böyle uzun uzun tarif etmek yerine *izafetin icazından*¹⁷ yararlanarak “hırka-i tecrid giyme” işini “eşcâr-ı bâğ”a *yüklemekle* yetinmiştir. *Benzetme yönü*, görünür güzelliklerden uzaklaşmaktır. Dervişlere ait “hırka giyme” niteliğinin “eşcâr-ı bâğ”a iliştilmesiyle de *tahyilî istiare* meydana gelmiştir. “Hırka”, “tecrîd” ve “girme” kelimeleri arasındaki *tenasüb* birinci mısradaki *istiarelerin* ve dolayısıyla mısranın mazmununun tesbitinde anahtar rolü oynar.

¹⁴ *İzâfet-i be-ma'nâ* “*der*”, ‘*der*’ manasında tamlama’ anlamına gelir. “*Der*” Farsça *bulunma hâli* edatıdır. Terim Türkçe, ‘-DA manasında tamlama’ veya ‘bulunma hâli bildiren tamlama’ biçiminde ifade edilebilir. Bu tarz tamlamalar hakkında daha geniş bilgi için bk. Muhammed Mu‘în, 1991, *İzâfe*, Tahran: Amirkabir: s. 96–99.

¹⁵ “Bu manada ‘tecerrüd’ kelimesi de kullanılır. Bektaşilikte kullanılan “soyunmak” tabiri, “tecerrüd” karşılığıdır (Onan 1989: 186).

¹⁶ “Gir-” fiilinin o dönemde ‘bir topluluğa katılmak’ anlamında kullanılabildiğine Bâkî’nin (2011: 94, musammat 6/III/1) “terk eyle zühdi mezheb-i rindân-ı ‘aşka gir” mısrası tanık gösterilebilir.

¹⁷ İzafetteki icaz için bk. Diyarbakırlı Mehmed Said, 2009, *Mizanü’l-Edeb*, hazırlayan S. Aydoğan, İstanbul: Kitabevi, s. 134; Sadeddin Mesud Teftâzânî, 2019, *el-Mutavvel*, C. I. İstanbul: Litera, s. 256.

Şairin, dervişlerin tecride girmesini hırka giymeyle *kinaye* etmesine dönülecek olursa; *kinaye* ile *kinaye edilen* ve *benzetilen* arasında kurulan bu *tezadla*, “soyunma”nın “giyinme”yle ifade edildiği görülür. Bu, okuyucuya birçok anlama imkânı sunabilecek güçte bir nüktedir. Bu imkânları yoklamak oldukça indî mülahazaları beraberinde getireceğinden burada böyle bir girişimde bulunulmayacak. Bununla beraber okuyucu/dinleyiciye sunduğu bu imkân dolayısıyla şiirlik kıymeti teslim edilmelidir.

Beyitteki “tecrîd” kelimesi bilhassa dikkate şayandır. Kastedilmeyen anlamlarıyla okuyucuya çeşitli *ihamlarda* bulunur. “Tecrîd;” ‘kuraklık, yeri nebattan hâlî kılmak’ ve ‘bir nesnenin kışırını soymak’ anlamlarıyla beyitteki tabiat unsurlarıyla *iham-ı tenasüb* meydana getirerek, “hazan manzarası” tasvirine katılır. Yine kastedilmeyen anlamlarından ‘soyup çıplatmak’ da, “hırka giyme” ile *iham-ı teza*d meydana getirir. Bu aynı zamanda *kinayenin* tarafları arasında yukarıda değinilen *teza*dı destekleyen bir nüktedir. “Tecrîd”in bir diğer anlamı olan ‘köhne esvab giymek’ de, “hırka”nın ‘paçavra’ anlamıyla *iham-ı tenasüb* oluşturur. Bu *iham* da dervişlerin dünya alakalarından soyunması hayalini destekleyen bir nüktedir¹⁸.

İkinci mısradaki cümlenin aslı “Bad-ı hazan çemende çınardan el aldı” biçiminde olmalıydı. Kafiye ve redifi ihtiva eden “çınardan” kelimesi *müsnedin* arkasına atılmıştır. *Müsned-ileyh* olan “bâd-ı hazan”, *düşünülmeye tanınır* bir belirliliğe sahiptir. *Farsça izafet* ilk mısradaki gibi *zarf* manası taşıyor: ‘sonbahar rüzgarı’ yani ‘sonbaharda esen rüzgar’. “El alma” deyişiyle ‘sanat öğrenme’, ‘izin alma’ *iham* ediliyor; lakin “el” ‘yaprak’ için *istiare* edilerek hazan rüzgarının çınar ağacından yapraklarını koparması kastedilmiş; “çınardan” kelimesinin mısra sonuna atılması da *iham* edilen anlamı güçlendirmiştir.

“El alma”, aynı zamanda tasavvuf ıstılahı olduğundan birinci mısradaki “tecrîd” ve “hırka giyme” ile *iham-ı tenasüb* meydana getirir. Birinci mısradaki *kapalı* ve *tahyilî istiare*lerle meydana getirilen tekke hayali, ikinci mısradaki *iham-ı tenasüble* devam ettirilmiştir. Yoksa rüzgarın ağaç

¹⁸ *Tecrîd*in bir anlamı de ‘istediği nesneden mahrum olmak yahud ma‘a’l-kerahе nail olmak’tır. Beyitte kelimenin bu manasına işaret eden bir ipucu yoktur. Bununla beraber bu anlam, makalenin ikinci bölümünde gazelin bütününe dair sunulacak yoruma mütenasiptir.

Kelimenin yukarıda değinilen tüm anlamları için bk. Mütercim Âsım, 2013, *el-Okyânûsu’l-Basît fi Tercemeti’l-Kâmûsi’l-Muhît*, hazırlayanlar M. Koç ve E. Tanrıverdi, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

yapraklarını koparmasıyla müridin şeyhten dervişlik izni alması arasında bir benzerlik kurmak pek mümkün gözükmemektedir. Onan (1989) “şeyhe benzeyen” ve “ulu” sıfatlarıyla nitelediği “çınar”ı da *iham-ı tenasübe* dahil etmiş; ikinci mısranın kastedilmeyen *tevriyeli* manasını “Sonbahar rüzgarı bir şeyhe benzeyen ulu çınardan dervişlik izni, müsaadesi aldı” şeklinde tefsir etmiştir. Okuyucu (1990) da çınar-rüzgar terkiibini müridin şeyhe intisap etmesi olarak yorumlamış ve beytin tamamında sonbahar bahçesinin manzarasının bir tasavvufî halkaya benzetildiğini ifade etmiştir. Kaplan (2007) da “çınar”ı şeyh, “rüzgar”ı mürit olarak düşünenlerdendir. Hatta “el alma” deyimindeki *ihamı* oyun olarak niteleyen Kaplan, burada hüzünden çok neşe bulduğunu söyleyerek şairi tenkit eder. Halbuki; rüzgarın çınardan yaprağını koparması ve müridin şeyhten el alması arasında bir *benzetme yönü* tesbit etmek mümkün olmamaktadır. *Yön* tesbiti olmaksızın da rüzgarın şeyhten el almasının bir anlamı olmaz. Burada “el alma” deyimini birinci mısranın da yardımıyla şeyhinden el alan bir mürid hayalinin okuyucu/dinleyicinin zihninde makes bulmasını temin edebilir. Fakat bu hayal “el alma” deyiminin *iham* edilen ama kastedilmeyen manasının sebep olduğu bir hayaldir. En fazla birinci mısranın bir dekorundan ibarettir. Dolayısıyla “çınâr”ı şeyh, “bâd-ı hazân”ı mürit olarak düşünmek gerekmez.

Beyit her türlü *mecazdan* arındırıldığında her iki mısranın manaca bir hayli örtüştüğü görülür: ‘Yeşillikteki ağaçlar yapraklarını döktüler; sonbahar rüzgarı yeşillikte çınar yapraklarını döktü’. Birinci mısra maksadını ifade etmede yeterli iken, şair, bazı ziyade faydalar gözeterek sözünü uzatmıştır. Manaca bir hayli örtüşen mısralar arasındaki iki farktan biri, birinci mısradaki ağacın yerini ikinci mısradaki çınarın almasıdır. Ağaç türleri arasında çınarın tercih edilmesine yukarıda işaret edilen “el” *istiaresine* imkân sağlamaktan başka sebep görünmemektedir. Yani şairin “çınar”dan kasdı ‘ağaç’tan başkası değildir. Diğer bir ifadeyle “çınar”, ‘ağaç’tan *kinaye* olarak kullanılmıştır. Bu takdirde mısralar arasındaki fark teke inmiş olur. Bu da birinci mısradaki ağaç yapraklarının dökülmesi için bir sebep tayin edilmemişken; ikinci mısradaki “bâd-ı hazân”ın sebep gösterilmesidir. Ağaçların yaprakları bir hastalık sebebiyle kalıcı bir şekilde dökülebileceği gibi, bu dökülüş bazı ağaçlar için mevsimlik de olabilir. Şair ikinci mısrayı söyleyerek bu iki ihtimalden birincisini iptal etmiş, ikincisini ise *tekî* etmiştir. Bu bilgi birinci mısradaki da verilebilecekken *itnab* tercih edilmiştir. Böylece aynı maksadı ifade eden iki *yükleyişle* aynı mana biri daha kapalı biri daha açık iki farklı surette görünmüş olur. Birinci mısradaki cümlenin temel unsurlarından biri “ağaçlar” olduğundan manzaranın merkezinde ağaçlar, ikinci mısradaki temel unsurlardan biri “bâd-ı hazân” olduğundan manzaranın merkezinde rüzgar vardır. Birinci mısranın *müsned-ileyhi*

yaprakları bırakan durumunda iken, ikinci mısranın *müsned-ileyhi* yaprakları alan durumundadır. Şair aynı manzarayı farklı açılardan tasvir ederek okuyucu/dinleyicinin hayalini zenginleştirmiş olur.

İki mısra arasında göze çarpan bir ilgi daha vardır. Birinci mısrada ağaçların yapraklarının döküldüğünü söyleyen şaire, sanki bunun sebebi sorulmuş; o da ikinci mısrayı söylemiş gibidir¹⁹. Böylece “bâd-ı hazân”, ilk mısrada gizlenip, farazi bir taleple ikinci mısrada açıklanarak daha kıymetli bir bilgi hâline gelmiş olur²⁰.

Velhasıl bu beyitte de yapraklarını dökmüş çıplak ağaçlar ve rüzgarlı bir havada uçuşan yapraklardan oluşan bir sonbahar manzarası ile dünya hayatının zevklerinden elini çekerek bir tarikate bağlanmış dervişler paralel biçimde sunulmaktadır. Bu beyitteki tabiat-insan paralelliğini kurmada *kapalı istiare* ve *ihamın* yanı sıra *iham-ı tenasübün* de rolü vardır.

1.3. her yañadan ayağına alñun aķub gelür eşcâr-ı bâğ himmet umar cüybârdan

Bu beytin de her mısrası *müsnedleri geniş zaman* ile çekimlenmiş birer cümleden müteşekkildir. İlk iki beyitte -dî ekinin delaletiyle yaşanıp bitmiş vakıaları haber veren şair, bu beyitte -Ur ekinin delaletiyle hâlihazır tasvir ediyor²¹. Şiirde sonbahar tasvir edildiğinden *müsnedin hâlihazır* sonbaharla yani şiir zamanıyla sınırlandırarak haber verdiği açıktır. Aslında geniş zaman, böyle bir sınırlandırma yapmaksızın zamansız bir *yükleyiş* ifade eder²². *Müsnedi* geniş zamanla çekimlenen cümle zamansızlık yönüyle isim cümlelerine yaklaştığından nisbî bir *tekit* barındıracaktır. Bu kuvvetli ifade, sadedinde olunan beyitte okuyucu/dinleyiciye “akıp geliş”in ve “umma”nın dün, bugün ve yarın yinelenerek devam ettiğini *iham* eder. Birinci mısranın *müsnedine* -(y)Up ekiyle bağlanan “ak-” fiili anlamı itibarıyla da

¹⁹ Bu tarz cümleler için bk. Sadeddin Mesud Teftâzânî, 2019, *el-Mutavvel*, C. I. İstanbul: Litera, s. 724–33.

²⁰ Bir tür *itnab* olan bu kullanım için bk. Sadeddin Mesud Teftâzânî, 2019, *el-Mutavvel*, C. I. İstanbul: Litera, s. 820.

²¹ *Geniş zaman*, hâlihazırda yapılan bir işi, “hâlihazır” mefhumunu hemen konuşma anyla tahdit etmeksizin bildirir (Deny 1921, § 614; Deny 1941). Konuşma anyla tahdit ederek bildiren ise -yor ekidir. Fakat -yor ekinin XVI. yüzyılda işlek bir ek olmadığı bilinmektedir. Nitekim Bergamalı Kadri (1946: 17) ve Meniński (2000a: 72) -yor ekine yer vermedikleri gibi geniş zaman ekini de “hâl” ve “indicativi tempus praesens & futurum” olarak adlandırmışlardır.

²² *Geniş zamanın* bu vazifesi eski Türkçe döneminden itibaren görülmektedir (Erdal 2004: § 3.26).

‘yinelene’ ve ‘devam’ı destekleyen bir kelimedir. Başlama ifade eden -dAn hâl ekli ve bitiş ifade eden -(y)A hâl ekli *tamlayıcı*ların peşi sıra getirilmeleri de mısradaki akış ve alışveriş anlamını pekiştiriyor. Bu anlamın kastedilmeyip yalnızca *iham* edildiğinin tam olarak anlaşılması ise, beytin son kelimesinin söylenmesi ve mazmunun ortaya çıkmasıyla mümkün olacaktır.

Müsned-ileyh olan “altun” düşünülmeyle tanınır bir belirliliğe sahiptir. Cümledeki *tamlayıcı*ların sonrasına atılması kısa bir *ibhama* meydan veriyor. Okuyucu/dinleyici ilk bakışta her şeyin bir kimseye doğru yöneldiğini tasavvur ediyor. Beyitteki diğer *ibham* “ayağına” tamlananının tamlayanı gizlenerek oluşturulmuştur. Bu *ibham*, okuyucu/dinleyiciye “ayak” ve “altun” kelimelerini ilk anlamlarıyla (*tevriyeli*) düşünme imkânı veriyor. Buna göre birinci mısra tasvir edilen, kendisine çeşitli vesilelerle altınlar ulaşan nüfuzlu bir kimsedir. İkinci mısra ile *ibham*, *izhar* oluyor. Birinci mısradaki gizlenmiş tamlayanın “cûybar” olduğunun açıklığa kavuşmasıyla, “ayak”ın ‘akarsu ağzı’ anlamında²³ kullanıldığı²⁴ “altun”un ise ‘sararmış yaprak’ yerine renkleri *yönüyle istiare* edildiği anlaşılıyor. Yine geniş zamanın, şiir zamanıyla sınırlandırıldığı da buradaki *ibham*ın kalkmasıyla belirginleşiyor.

Beytin başındaki “her yanadan” sözünün iyi bir kullanım olmadığı Necmettin Halil Onan (1989) tarafından ifade edilmektedir. Kendisi bu yorumuna dair bir sebep belirtmemiştir. “Yaña” kelimesinin XIII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar yazı dilinde kullanıldığını gösteren örnekler *Tarama Sözlüğü*’nde (2009) mevcuttur. Bu örneklerden “yaña”nın *garip* bir kelime olmadığı anlaşılmaktadır. Yine kelimedede telaffuz zorluğu (*tenafür-i huruf*)

²³ ‘Toplanmış olan suyun alttan akıp gittiği yer.’ (Dilçin 2018); “the metaphorical meanings ‘the foot (of a mountain) the end, or mouth (of a river); end; final’ ” (Clauson 1972 “Dis. ADĞ”)

²⁴ Onan (1989) ve Okuyucu (1990), “ayağına”daki zamiri “eşcâr-ı bâğ”a döndürürler. Onan’a göre yapraklar ağaçların altına yığılmakta; ağaçlar ise bu servetlerine rağmen, hâlâ dereden medet ummaktadır. Oysa servet sahibinin medet ummasından ziyade servet sahibi olandan medet umulması akla daha yakın görünmektedir. Okuyucu (1990) ise mazmunu yaprakların küçük ırmaklar tarafından ağaç diplerinde sürüklenmesi ve ağaçların bu servetten pay istemesi olarak yorumlamaktadır. Dilde “akarsu ayağı” diye bir tabir varken beyitte ayağı, ağaca ait gibi düşünmek uzak bir yorum olsa gerektir. Nitekim ileride görüleceği üzere Yahya Efendi’nin naziresinde de akarsu, yaprakları ağaçtan değil rüzgardan alır.

ve dil bilgisi kurallarına aykırılık (*muhalefet-i kıyas*) da görülmemektedir²⁵. Fesahati ihlal eden bir arıza bulunmayan kelime hakkında Onan’ın verdiği hüküm bizce kapalı kalmıştır.

“Akub” kelimesinde de *bağlı istiare (istiare-i tebeiyye* [*< Ar. الاستعارة التبعية*]) bulunmaktadır²⁶. ‘Akmak’, ‘sürüklenmek’e benzetilmiş, bu benzetmeye bağlı olarak “akub” şeklinde çekimlenmiştir. Gerek altın gerek sonbahar yaprağı akışkan bir nesne olmadığından kastedilen sürüklenmeleridir. Bu *istiareyle* “her yanadan”ın ifade ettiği çokluk anlamı güçlenmiştir. “Akub” “cûybâr” ile de *iham-ı tenasüb* meydana getirerek beyitteki akarsu tasvirine canlılık katmaktadır.

İkinci mısranın söz düzeninde yapılan tek değişiklik “cûybârdan” kelimesinin mısranın sonuna atılmasıdır. Beytin kafiyesini taşıyan bu kelime aynı zamanda beytin katlı mana yapısına vasıta olan *ihamın* da çözüldüğü yerdir. Sonda getirilmesinin önemli bir sebebi, kafiyeyi uydurmaktır. Diğer sebep *tevriyeli* mananın bir süre daha kendini devam ettirmesini sağlamak olmalıdır. *Müsned-ileyh* olan “eşcâr-ı bâğ” -ikinci beyitte olduğu gibi- ‘bağdaki ağaçlar’ şeklinde Türkçeye tercüme edilebilir. Kendisine *tahyilî istiare* yoluyla *yüklenen* “himmet umma-”dan anlaşıldığı üzere *kapalı istiare* yapılmıştır. Bağda, ağzında sararmış yapraklar biriken bir akarsuyun etrafında dizili ağaçlar, mahrumiyetleri ve duruşları *yöniyle*, nüfuzlu bir kimsenin etrafında yardım isteyip bekleyen ihtiyaç sahiplerine benzetilerek *teşbih* gizlenmiştir. Ağaçlar, nehrin ağzında bulunan yapraktan; ihtiyaç sahipleri nüfuzlu kimsede bulunan altından mahrumdurlar. Birinci mısradan “ayak” ve “altun” ile ikinci mısradan “himmet” arasındaki *iham-ı tenasüb* de, ikinci mısradan *kapalı istiareyle* kurulan mazmunu desteklemektedir.

Beytin iki mısrasını, aynı manzarayı tasvir eden, manaları farklı iki ayrı cümle olarak düşünmek isabetli olacaktır. Bu durumda beytin bütünlüğünü sağlayan ‘akarsu’, ‘ağaç’ ve ‘yaprak’ arasındaki münasebet ‘akarsu’da olan ‘yaprağın’, ‘ağaç’ta olmaması olarak tesbit edilir. Gazelin *nazîre-gûl*larından Zekeriyâyâde Yahyâ Efendi’nin (2001: 278, gazel 254) aşağıdaki beyti de bu mazmunla uyumaktadır. Şairin tasvirinde akar su, yaprakları ağaçlardan değil rüzgârdan almıştır:

²⁵ *Muhalefet-i kıyas* terimi için bk. M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 23-41; M. A. Yekta Saraç, 2004, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, İstanbul: Bilimevi, s. 37-41.

²⁶ *Bağlı istiare (istiare-i tebeiyye)* terimi için bk. M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 59-60.

berg-i şükûfe eyledi âb-ı revānı zeyn
cûlar da aldı hışşelerin rûzgârdan

Gibb'in tercümesinde ise mısralar birbirinin açıklamasıdır. Buna göre, ağaçlar yapraklarını himmet beklentisiyle "cûybâr"a dökerler²⁷. Bu durumda beytin bütünlüğünü sağlayan 'akarsu', 'ağaç' ve 'yaprak' arasındaki münasebet ağaçların akarsuya yaprak vermesi şeklinde olur. Tanpınar (1977), Gibb'in yorumuna tasavvufi bir yön de ekleyerek beyti "tıpkı kudsiyetine inandığı dergaha hediye götürülen insanlar gibi, ağaçlar dereye bütün altınlarını dökerek kendilerine meded etmelerini rica ederler" biçiminde açıklar. Aynı zamanda tasavvufi bir terim olan "himmet"ten yola çıkan Okuyucu (1990) da, ağaçların 'sâlik', suyun 'mürşid' mevkiine konduğunu belirtir. Burada, "himmet"in yalnızca 'manevi yardım' anlamına gelmediğini belirtmek gerekir²⁸. Üstelik kelimenin bu anlamıyla kullanıldığına delalet edecek *tenasüblü* başka bir kelime görünmemektedir. Aksine birinci mısradaki 'altın' kelimesi 'himmet'in maddi yardım anlamında kullanıldığına delil kabul edilebilir. Gibb'in tercümesi tamamen yanlışlanamasa da, kendisi himmete muhtaç olanın, himmet beklediği kimseye altın hediye götürmesi pek muvafık gözükmemektedir. Yine manevi bir mekân olan dergâhın her yandan gelen altınların karar kıldığı yer olarak nitelenmesi de çelişmeli bir yakıştırma değildir.

Bir sonbahar manzarası ve bir insanlık hâlinin birlikte ele alınması bu beyitte de devam etmektedir. Bununla beraber bir önceki beyte hâkim olan *fakr* tavrı bu beyitte yerini himmet beklentisine bırakmıştır. Yeniden yeşermek için suya muhtaç ağaçlar arasında, sarı sonbahar yapraklarıyla dolu akıp giden bir akar su manzarası ve bir büyüğün huzurunda himmet bekleyen ihtiyaç sahipleri hayali yan yana durmaktadır.

1.4. şahın-ı çemende durma şalıñşun şabâ ile âzâdedür nihâl bugün berg ü bârdan

Beyit yine iki cümleden oluşmaktadır. Birinci cümle *emir* kipiyle çekimlenmiş bir *inşa* cümlesidir. *Müsned-ileyh* gizlenmek suretiyle *ibhamdan sonra izah* üslubu bu beyitte de kullanılmıştır. *İbhamın* ikinci mısradaki açıklığa kavuşmasıyla *emir* cümlesinin aslında *temenni* ifade ettiği ortaya çıkacaktır. Zira cansız bir varlığa emir vermek anlamsızdır. "Durma"

²⁷ "The trees cast their golden hoard, i.e. their yellow leaves, into the stream, as though they sought to bribe it" (Gibb 1904/III: 158).

²⁸ 'bir nesneye kasd ve teveccüh' (Vankulu 2014); himmetünüzile 'vectris auspiciis' (Meniński 2000b)

*zarfı*²⁹ salınmanın sürekli devam etmesini salık vererek cümlede *tekit* vazifesi görüyor. Türkçe söz düzenine göre *müsnedden* önce olması gereken diğer *zarf* “sabâ ile” mısranın sonuna atılmıştır. Saba rüzgarı, yumuşak bir rüzgar olmasıyla ‘hafifçe sallanmak’ anlamına gelen “salınma” fiiliyle mütenasiptir. “Sabâ” rüzgârının şiir dilinde söz edilen, bu beytin mazmununun inşasında önemli bir rol üstlenen bir başka hususiyeti de, çemende dolaşarak çiçeklerin yeşermesine yardımcı olmasıdır (Pala 2009: 383). Yani saba, bir nevi bahar mevsiminin habercisidir. Örneğin Bâkî (2011: gazel 47, beyit 2), aşağıdaki beytinde “sabâ”dan “bahâr rüzgârı” olarak bahseder:

hoş geldüñ ey nesīm-i şabā merħabā diyü
bād-ı bahāra tırta-i cānāne şarmaşur

Şairin aşağıdaki beyitlerinde de “sabâ” baharın müjdecisidir (Bâkî 2011: kaside 18, beyit 4; gazel 487, beyit 1):

yine ferrāş-ı şabā şahñ-ı ribāt-ı çemene
geldi bir kâfile kondurdu yükü cümle bahār

berfüñ eritdi bād-ı şabā bağrı yağını
yakdı çemende nergisüñ altun çerāğını

“Hazan Gazeli”nde ise şair, “sabâ”nın artık baharı müjdelemesini, “nihâl”i yeşertmesini temenni etmektedir. Baharın gelmesi, bunun habercisi olan “sabâ”nın esmesiyle *kinâye* edilmiştir. Böylece bahar mevsiminin tabiatın tamamına olan tesirini bir “nihâl”e mahsus kılmak mümkün olmuştur³⁰.

İkinci mısra, bir isim cümlesidir. Beytin ikinci mısrasına kadar fiil cümleleriyle devam eden gazel buradan itibaren isim cümlelerine geçiyor. Gazeldeki oluşlar -yaprakların dökülmesi, rüzgârın esişi, yaprakların nehirde akışı- yerini yapraksız ve meyvesiz bir fidan tasvirine bırakıyor. Mısranın,

²⁹ *Tarama Sözlüğü*’nde (2009) “durma” sözünün ‘durmada, mütemadiyen’ anlamında olduğu belirtilmiştir. Bu anlama gelemeyeceğini belirten Onan (1989), bu açıklamayı görmemiş olmalıdır. Kelimeyi *zarf* değil de *çekimli fiil* kabul eden şairin buna dayanarak beyte verdiği anlam da isabetli değildir.

³⁰ “Sabâ” aynı zamanda ‘sevilenden haber veren bir esinti’ olduğu için buradaki *kinâye*, makalenin ikinci bölümündeki yorumlamaya imkan sağlayan bir tercihtir.

isim cümlesi olması hasebiyle barındırdığı *tekit* manası, -dİr ekiyle de pekiştirilmiştir³¹.

Sonda olması gereken *müsned* mısranın en başına alınarak cümlenin diğer unsurları geriye atılmıştır. Cümle düzenindeki değişikliğin sebep olduğu bu kısa süreli *ibham*, “salınma” emrine muhtemel bir itirazı bertaraf ediyor gibidir: ‘Durmadan salınsın! O, buna engel olacak her türlü bağdan azadedir’. Tabii, beytin tamamlanmasıyla birinci mısrada gizlenen *müsned-ileyhin* “nihâl” olduğu, nihâlin azade olduğu bağın da “berg ü bâr” olduğu anlaşılır. İkinci mısra, beyitteki temel manaya birinci mısranın *müsned-ileyhindeki ibhamı* açığa çıkararak katılır. Mısranın kendisine de yavaş yavaş çözülen bir *ibham* hâkimdir. Önce, bir cümle teşkili için yeterli olan *müsned*; ardından cümlenin diğer temel unsuru olan *müsned-ileyh* söylenmiş; yan unsurlar ise sona bırakılmıştır. Anlamca “nihâl”den uzak olan “berg ü bâr” lafzen de mısranın en sonunda kendine yer bulabilmiştir. İlk önce “âzâdedür nihâl” ibaresiyle mutlak ve güçlü bir hükümle karşılaşan okuyucu/dinleyici, hükmü daraltan “bugün” ve “berg ü bârdan” unsurlarını cümlenin asıl unsurları söylendikten sonra öğreniyor.

Her iki mısranın *müsned-ileyhi* olan “nihâl”in *belirsiz* olmadığı açıktır. *Düşünülmeyle tanınır bir belirliliğe* sahip olan *müsned-ileyhle* kastedilen, nihâl mefhumunun numunesi olan bir ferdi olmalıdır. Yahut kastedilen çemendeki tüm nihâllerdir.

Müsned olan “âzâde”, aslen ‘bağlardan arınmış’ manasında olup birçok farklı kullanılma alanına sahiptir. Bunlardan biri servi ağacı ve susam bitkisininin sıfatı olarak yaygın bir şekilde kullanılmasıdır. Meyve vermeyen ağaçlara da “âzâd” dendiği vakidir. Servi ve susamın da “âzâd” ile nitelenmesi bu itibarla olmalıdır. Diğer bir görüşe göre ise servi ağacı ve susam çiçeğinin bu adlandırılışı, ‘eğrilik illetinden ve dallarının birbirine girmesinden’ kurtulmuş olmalarıdır (İncü 1980). Şâir “nihâl” hakkında verdiği “âzâde” hükmünü “berg ü bârdan” ile sınırlandırarak “âzâde” kelimesini “meyvesiz ağaç” anlamında kullandığını *tekit* etmiş olur.

“Bugün” *zarfı* mısranın mana yükünün esası denebilir. Zira cümlede *müsned* ve *müsned-ileyhten* fazla ne türlü unsur bulunursa cümledeki hükmün esası, cümlenin asıl gayesi odur (Ahmed Cevdet 2000: 30). Burada da şairin esas vurgusu “nihâl”in yapraksızlık ve meyvesizliğinin bugüne yani şiir zamanına yani sonbahara mahsus bir hâl olduğunadır. Bu *zarfla* ve

³¹-dİr ekinin pekiştirme görevi için bk. Zeynep Korkmaz, 1992, *Grammer Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu, s. 24.

dolayısıyla bu mısrayla şair okuyucu/dinleyiciyi “nihâl”in meyvesizliğinin sonbahara mahsus olduğu hususunda uyarmaktadır. Şairin “nihâl”i, “serv-i âzâde” gibi daima meyvesiz olan bir ağaç değildir. Yukarıda mısranın, *isim cümlesi* olması ve -dîr eki taşıması sebebiyle *tekit* barındırdığı ifade edilmişti. Cümledeki hükmün yönü gibi bu *tekit*lerin yönü de “nihâl”in meyvesiz ve yapraksızlığının sonbahara mahsus oluşunadır.

Beyitte okuyucu/dinleyiciye çeşitli hayaller *iham* eden bazı kelime öbekleri de mevcuttur. “Âzâde” kelimesinin kastedilmeyen ‘kurtulmuş’ manasıyla, “bâr” kelimesinin kastedilmeyen ‘yük’ anlamı (Mütercim Âsim 2009) *iham-ı tezat* teşkil eder. Dolayısıyla okuyucu/dinleyici meyvenin fidana yük olduğunu tahayyül edebilir. Bir başka *iham*, “salınma”, “nihâl” ve “sabâ” kelimelerinin kastedilmeyen manaları arasındadır. İlk ikisi eski şiirde sevgilinin sıfatlarından, diğeri ise sevgiliden haber getirmek vazifesini yüklenen rüzgardır. Böylece *iham-ı tenasüb* meydana gelmiş olur³².

Beytin bütünü göz önüne alındığında, bir fidanın çemen ortasında saba rüzgarı ile sallanmasının temenni edildiği görülür. *Müsned-ileyh* belirsiz kalmak kaydıyla *temenni* birinci mısradaki *ibhamı* “nihâl” kelimesiyle açıklığa kavuşturmakta hem de birinci mısranın *müsned-ileyhi* olan “nihâl”in, “salınma” esnasındaki *hâlini* bildirmektedir.

Önceki beyitlerin aksine bu beyitte *istiare* bulunmadığından gazelin başından beri süregelen ikiz manadan biri kaybolmuştur. Bu beyitte öncekilere nazaran dikkati çeken diğeri bir husus ağaç motifindeki değişikliktir. İkinci ve üçüncü beyitlerde “eşcâr” biçiminde çokluk hâlde görülen motif, burada hem teklik hâlde hem de “nihâl” gibi nisbeten hususi bir kisveye bürünmüştür. Adeta şair, bakışlarını bir mevsim ve bir manzaradan o manzaranın çok daha hususi bir ferdine doğru yaklaşıyor. Hareket ifade eden *fiil cümlesinden* mutlak ispat ifade eden *isim cümlesine* (Cevdet 2000, 41) dönüş de bu yakınlaşmayı desteklemektedir.

1.5. Bâkî çemende haylî perîşân imiş varak beñzer ki bir şikâyeti var rüzgârdan

Mahlas beyti *nida* ile başlıyor. Şairin sanki başka birisiymiş gibi kendisine seslenmesiyle *tecrîd* meydana gelmiştir³³. Diğeri bir ifadeyle şair

³² Buradaki *iham-ı tenasüb* ile beytin manası arasında ilgi kurmak, makalenin ikinci bölümde sunulan yorum zemininde mümkündür.

³³ *Tecrid* terimi için bk. M. Kaya Bilgegil, 1980, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, s. 251; M. A. Yekta Saraç, 2004, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, İstanbul: Bilimevi, s. 176–77.

kendini iki farklı kişi gibi düşünüp bunları birbiriyle konuşturuyor. Önceki beytin ikinci mısrasında başlayan *isim cümleleri* bu beyitte de devam ediyor. *Müsned-ileyh* olan “varak”, mısranın en sonuna, *müsnedin* de arkasına atılmış; böylece okuyucu/dinleyicinin mısrayı bitirene kadar *müsned-ileyhin* “Bâkî” olduğunu sanması mümkün kılınmıştır. Bu zannı “perîşân” kelimesinin kastedilmeyen ‘gamlı, elemli’ anlamı (Şu’ûrî 2019) da takviye etmektedir. *Hüsn-i maktada*ki gibi burada da *müsned-ileyh* teklik hâlde olup *düşünülmeyeyle tanınır* veya türünün tüm fertlerini *kapsayan bir belirliliğe* sahiptir.

Müsned-ileyh ile *müsnedin* teklik hâlde getirilmesi ile *müsned* olan çok anlamlı “perîşân” kelimesinin ‘dağınık’ ve ‘gamlı, hüznü’ anlamlarının (Şu’ûrî 2019) her ikisinin de kastedilmesinin muhtemel olması beyti iki farklı mütalaaya müsait hâle getirmektedir. Bir mütalaaya göre “varak” *düşünülmeyeyle tanınır bir belirliliğe* sahiptir ve “varak” türünün numunesi olan “bir varak”a delalet etmektedir. Tek bir “varak” dağınık olamayacağından “perîşân”ı ‘gamlı, hüznü’ anlamında almak gerekir. Diğer mütalaaya göre “varak” tüm fertlerini *kapsayan bir belirliliğe* sahiptir ve çemendeki varakların tamamına delalet etmektedir. Bu takdirde de “perîşân”ı ‘dağınık’ anlamında almak gerekir.

Müsned olan “perîşân”, “imiş” ile kayıtlanmıştır. Bir önceki *müsned*deki -dİr’ın ifade ettiği kesinlikten farklı olarak -mİş, sonradan öğrenme veya başkasından duyma ifade eder. Sonradan öğrenme manası itibara alınır, bu perişanlığın bir süredir devam ettiğini, fakat bu durumu şairin haber alışının daha sonra olduğunu *iham* eder. Eğer başkasından duyma manası itibara alınır, şair, *tecridle* tesbit ettiği iki kişiye bir kişi daha ilave etmiş olur. Şair, Bâkî’ye “varak”ın perişanlığından bahsediyordu. “imiş” ise “varak”ın bu durumundan şaire bahseden bir de raviyi gerekli kılar. Bu ravinin kim olduğu ikinci mısradaki anlaşılacak. Birinci mısranın okuyucu/dinleyiciye söylediği, “varak”ın perişanlığıdır. Bu perişanlık “hayli” zarfıyla da *tekit* edilmiştir. Sanki iki kişi oturmuş bu perişanlıktan bahsediyorlar.

Bir *temel* ve bir *yan cümleden* oluşan ikinci mısra temel cümlelerin *müsnediyle* başlıyor³⁴. Birinci mısradaki -mİş olan *sıganın* -(A)r’a dönmesinden; “varak”ın perişanlığını sonradan veya başkasından duyarak öğrenen şairin, “varak”ın “rûzgâr”dan şikâyetçi gibi görüldüğü hükmünü

³⁴ Mısradaki temel cümlelerin *müsned-ilyehi* ve *tamlayıcısı* gizlenmiştir. Gizlenen *müsned-ileyh* ‘durum’ olarak, *tamlayıcı* ise ‘şuna’ olarak takdir edilebilir. Bu durumda cümlelerin aslı ‘Durum şuna benzer ki bir şikâyeti var rûzgârdan’ biçiminde takdir edilmiş olur.

kendi verdiği anlaşılmaktadır. Şair, “varak”ı görüyor veya hakkında bazı haberler alıyor, “rûzgâr”dan şikayeti olduğuna hükmediyor ve bu hükmünü Bâkî’ye söylüyor. Şairin “varak”ı gördüğü itibara alınırsa, birinci mısradaki -miş’in gerektirdiği ravi, “varak”ın kendisi olabilir. Bu takdirde birinci mısradaki haberleşme şöyle olur: “Varak”, perişan olduğunu şaire söylemiş, şair de bunu Bâkî’ye haber vermektedir. İkinci mısradaki “benzer ki” ifadesi de şairin “varak”ı bizzat gördüğünü destekler. Bununla beraber şairin “varak”ı bizzat görmediği, hakkında bazı haberler duyduğu itibara alınırsa bu haberleri getiren ravi belirsiz kalır. Okuyucu/dinleyicinin zihni her türlü yorumu yapmakta serbesttir. Öyle ki “varak”ın perişanlığı dillere düşmüş, herkes tarafından konuşuluyor olabilir.

Temel cümleden farklı olarak yan cümle bir isim cümlesidir. Müsned olan “var”, müsned-ileyh olan “şikâyet”i üçüncü teklik şahıs zamirinin delaletiyle “varak”a kuvvetli bir şekilde ispat eder.

İkinci mısradaki “rûzgardan şikayetçiye benzeme” ile ‘talihsiz bir dönemden geçme’ *kinaye* edilmiştir. Beytin muhtemel her iki mütalaasında yer alan ‘talihsizlik’ anlamı ve yalnızca birinci mütalaada yer alan ‘gamlı, hüznü’ olma anlamı insana mahsus nitelikler olduğundan beytin manasına ulaşabilmek için *kapalı istiareden* yardım almak gerekir. Yalnızca “bir varak”ın tasvirini barındıran mütalaaya göre, kendisine insanlara ait nitelikler yakıştırılan “varak”, ‘acınacak hâlde bulunma’ yönüyle talihsiz, gamlı ve hüznü bir insana benzetilmiş, kendisine benzetilenin gizlenmesiyle *kapalı istiare* meydana gelmiştir. “Perişan” ve “şikâyetçi görünme” niteliklerinin “varak”a yüklenmesi ise *tahyilî istiaredir*. ‘Çemendeki tüm varaklar’ın tasvirini içeren mütalaaya göre “varaklar”, ‘acınacak hâlde bulunma’ yönüyle talihsiz bir inana benzetilmiş, kendisine benzetilenin gizlenmesiyle *kapalı istiare* meydana gelmiştir.

Beyit ne türlü mütalaa edilirse edilsin fertleri birbiriyle bağlantılı iki öbek kelime dikkati çeker. Sonbahar manzarasının unsurlarını içeren öbekte, “rûzgâr” kastedilmeyen ‘yel’ anlamıyla (Meniński 2000b) “çemen” ve “varak” ile *iham-ı tenasüb* meydana getirir. Diğer öbek insani bir hâlde ilgili “perişân”, “şikâyet” ve “rûzgâr” kelimelerinden mürekkeptir. “Perişân” kelimesinin ‘gamlı’ anlamı nazari itibara alındığında *tenasüb*; ‘dağımık’ anlamı nazari itibara alındığında *iham-ı tenasüb* oluştururlar.

Mısralar arasındaki bağlantı da beyti mütalaaya göre farklılık gösterir. “Bir varak”ın tasvir edildiği mütalaada “gamlı olma” ile “talihten şikayetçi görünme” aynı mefhumu karşılık gelir. Bu durumda ikinci mısrayı birinciden ayıran nükte, ikinci mısradaki “rûzgâr” vurgusudur. “Rûzgâr”, *Burhân-ı Kâti*’nin (Mütercim Âsım 2009) ifadesiyle ‘zamâne-i nâ-pâydar’ yani ‘geçici

bir dönem'dir. Sadedinde olunan beyte bu bilgiyle bakılırsa "varak"ın perişanlığının daim bir perişanlık değil, içinde bulunduğu zaman diliminde başına gelmiş geçici bir hâl olduğu belirginleşir. Bu geçici zaman dilimi ise "hazân"dır. Dolayısıyla ikinci mısra, izah edilen bu nükteyi ifade eden bir *itnab*dır.

"Çemendeki tüm varaklar"ın tasvir edildiği mütalaada ise, birinci mısradaki yaprakların dağınlığı söylenmiş, ikinci mısradaki bu manzarayla ilgili bir benzetme yapılmıştır. Mısradaki benzetmenin bir yönü olan *tahyilî istiareye* "rûzgâr" kelimesiyle bir nükte yerleştirilmiştir. Bu nükte, yaprakların dağınlığının sonbahara mahsus olmasıdır. Hangi mütalaa nazaritibara alınır alınır *hüsn-i maktada* "bugün" kelimesiyle ifade edilmiş olan 'geçicilik' anlamının *maktada* "rûzgâr" kelimesiyle teyit edildiği görülür.

Bu beyitte tabiat ve insanın kader seyirleri "perişanlık"ta birleşiyor. Bir yanda sonbahar mevsiminde dalından kopmuş, sararıp solmuş, belki çürümeye başlamış bir yaprak veya etrafa dağılmış birçok yaprak; öte yanda acınacak hâlde bir insanoğlu var. "Varak" *müsned-ileyhi*yle, *matlada* itibardan düştüğü söylenen 'yaprak' motifi *maktada* geri dönüyor. *Matladan* sonra tasvir açısı genişleyen şiirde, yavaş yavaş bu açı daralıyor; manzaradan fidana, fidandan ise yaprağa yöneliyor. Gazelin tamamında sonbahar manzaralarının ardına gizlenen hissiyat *makta* beytinde de "imiş" ve "benzer ki" ifadelerinin sağladığı gayet temkinli bir edayla dile getiriliyor.

2. GAZELİN BÜTÜNÜNE YÖNELİK BİR ANLAMA DENEMESİ

Baştan sona bir sonbahar tasviri olan şiir baharın yadıyla başlar. *Matlada* baharın geçtiği, bir yaprağın düşerek değerini kaybettiği haber verilir. İkinci beyitte, sonbaharın gelmesiyle ağaçların yaprakları dökülür. Üçüncü beyitte akan bir suyun etrafında tekrar yeşermek için ona muhtaç ağaçlar tasvir edilir. Dördüncü beyitte yapraksız ve meyvesiz bir fidanın bahar rüzgarı ile salınması temenni edilmektedir. Son beyitte yine *matladaki* yaprağa dönülür. Yaprak acınacak bir hâldedir. Hasılı şiir bir yaprağın düşmesi ile açılır, yaprağın acınacak bir durumda olduğu rivayetiyle kapanır. Arada ise sonbaharla ağaçların yapraklarının döküldüğü, yeşermek için su bekledikleri söylenerek bir fidanın baharla yeşermesi temenni edilmektedir. İlk iki beyit baharın gidişine ağıt gibidir. Üçüncü beyitte su, giden baharın gelişine bir umut olarak belirir. Dördüncü beyitte bir fidanın bahara ulaşması temenni edilir. Son beyit sonbaharın sürdüğünü hatırlatır.

Dördüncü beyit sonbaharı tasvir eden *yek-âhenk* gazelin içinde temenni ifade eden bir tür *ara söz* iken şiiri açıklayanlar ve inceleyenler tarafından sonbahar tasvirinin bir parçası olarak yorumlanmıştır. Halbuki bahar rüzgarıyla salınan bir fidanın sonbahar tasvirinin bir parçası olması Kaplan’ın (2007) dediği gibi gazelin genel dekorunun içinde komik bir imaj olurdu³⁵.

Bir kompozisyon dahilinde sonbahar manzarası tasvir eden gazelde, beyitlerinin her birinde çeşitli söz teknikleri kullanılarak beşerî bir durumla bir tabiat sahnesi yan yana getirilir. Matlada, bir kimsenin itibarını kaybedişini, ikinci beyitte bir kimsenin bir dergaha intisap ederek dünya alakalarından uzaklaşmasını, üçüncü beyitte muhtaç insanların mevki sahibi bir kimseden medet umar bekleyişlerini, beşinci beyitte acınacak hâlde bir kimseyi hayal etmek mümkündür. Gazelde ilk bakışta birbirinden farklı gibi görülen tüm bu beşerî hâller aslında “mahrumiyet” zemininde buluşurlar. Dördüncü beyit ise bir istisnadır. Burada şairin sözlerinin zahirinde beşerî bir hayal görülmez. Yukarıda bu beytin, şiirin bütününün aksine sonbahar tasvirine dahil olmadığına dikkat çekilmişti. Aynı beytin *mecaz* bakımından da şiirin bütününden ayrıldığı görülmektedir.

Baştan sona sonbahar tasvirleri sunan şiirin, bu tasvirlerle ilişkilendirdiği beşerî hâllerin de birbiriyle bütünlük göstermesi, okuyucu/dinleyiciyi gazeli farklı bir biçimde mütalaaya teşvik etmektedir. Şairin okuyucu/dinleyicide inşa etmek istediği hissiyat sonbahar mevsimiyle mi ilgilidir? Tanpınar’a (2012) göre şiir, talihin cilvelerinden şikâyet çeşnisine bürünerek sonbahardan bahseder. Kaplan’a (2007) göre şair, kendi içinde değil bizzat tabiatın içinde olan bir hüznü duygusunu tasvir etmektedir. Tökel’e (1996) göre ise şiirde anlatılan insan ömrüdür.

Şiirdeki mana ve mazmun dışında okuyucu/dinleyiciyi farklı bir mütalaaya teşvik eden bazı lafzi hususlar da vardır. Bunlardan biri; *matla*, *makta* ve *hüsn-i maktada* geçen “berg-i dıraht”, “varak” ve “nihâl” kelimelerinden nisbeten hususi bir şekilde bahsedilmesidir. Bu hususilik *hüsn-i maktada* ve *maktada* daha da fazladır. *Matlada* “dıraht”a izafe edilerek anlamı bir ölçüde daraltılan ‘yaprak’ *maktada* herhangi bir kayıttan bağımsız olarak kullanılmıştır. Şiirde söz edilen *belirli* bir yaprağın olmaması, yaprak mefhumuna bir fiil *yüklemenin* mümkün olmaması ve bilhassa *maktada* mefhumunun numunesi bir yaprağın acınası bir hâlde olmasının çok anlamlı gelmemesi ‘yaprak’ın *mecazen* kullanıldığını düşündürür. Yine öncesindeki

³⁵ Kaplan, beyitten çıkardığı anlamı beğenmeyerek Bâkî’nin, dekoru ve melankoliyi değil sadece mazmunu düşündüğünü iddia etmiş, ithamını şairin estetik bir şiir telakkisi olmadığına kadar vardır.

iki beyitte “eşcâr-ı bâğ” biçiminde çokluk ve “bâğ”a nisbetle söz edilen ‘ağaç’ motifi *hüsn-i maktada* “nihâl” biçiminde tek, bağa nisbet edilmeksizin ve daha hususi ‘fidan’ anlamıyla getirilmiştir. Bunlara, saba ile salınmasının temenni edilmesi, “berg ü bâr”dan yoksunluğunun “bugün” ile sınırlandırılması da ilâve edilince aslında *düşünülmeyle tanınır* olması beklenen *müsned-ileyhin* sanki *söylenmeyle tanınır bir belirliliğe* sahip olduğu zannolunur. Tabii şiirde daha önce belli bir fidandan söz edilmediği için burada *mecaz* olmalıdır.

Okuyucu/dinleyiciyi farklı bir mütalaaya sevk eden diğer bir lafzi husus *maktada müsned-ileyhin* cümle sonuna atılarak yerine aslında cümle dışı unsur olan şairin mahlasının getirilmesidir. Okuyucu/dinleyici ilk bakışta bunun bir hasbihal olduğunu tevehhüm eder.

Tanpınar (1977), hemen yukarıda değinilen yorumundan başka bahar dışındaki mevsimlerin eski şiirde insan kaderinin ters yüzü bahis mevzuu olunca söz konusu edildiğini de söyler. Klasik şairler insan talihini dairevi düşünürlerdi. Diğer bir deyişle onlara göre “ikbâl” ve “idbar” dönemleri birbirini takip eder. Birbirlerinin zıddı olan ve dönem dönem biri diğerinin yerini alan talihin bu tezahürlerini şairler “bahar” ve “hazan” mevsimlerine benzetmişlerdir. “Bahar” birçok farklı mazmun bünyesinde söz konusu edilse de “hazan” çoklukla “idbar” ile alakalı mazmunlarda kullanılır. Bizzat Bâkî’nin (2011: gazel 77, beyit 4) aşağıdaki beytinde “ikbal” ve “idbar” siyakında “bahar” ve “hazan” arasında kurulan tezatlık görülebilir:

aldanma câh u bahtına kalmaz bu rûzgâr
bâğ u bahârı n’eyledi bād-ı hâzânı gör

İki mevsim arasında kurulan bu tezat arka planda kalmak kaydıyla “hazan” tek başına “idbar” yani Tanpınar’ın deyişiyle “insan kaderinin ters yüzü” yerinde *istiare* edilir. Bâkî’nin (2011: kaside 22, beyit 9) aşağıdaki beyti bu kullanışa tanık gösterilebilir:

salânat tâcın giyen âlemde mağrûr olmasun
nice sultân borkin almışdur begüm bād-ı hâzân

Bâkî Divanı tarandığında başka benzer örnekler bulmak mümkündür³⁶. Şairin, sadedinde olduğumuz “hazan”ı tasvir eden gazelinde hemen herkesçe teslim edilen “hüzün” hissini “idbar”la ilgili olması kuvvetle muhtemeldir. Hatta gazelin *maktasında* -yukarıda işaret edildiği üzere- okuyucu/dinleyiciye perişan olanın “Bâkî” olduğunun *iham* edilmesi, şiirde bahsedilen “idbar”ın, bizzat şairin hayatındaki bir döneme tekabül ettiğine yorulabilir.

³⁶ bk. 16. kasidenin 11. beyti; 22. kasidenin 19. ve 24. beyitleri vb.

Bu idbar döneminin mahiyetine dair bir ipucu matla beytindeki “itibardan düşme” deyimidir. İmparatorluk dönemine ait biyografik eserlere bakıldığında birçok devlet memurunun hayatının azil, tayin, terfi gibi hadiselerle dolu olduğu görülür. Bu hadiselerin iyi yönde seyretmesi için ise padişahın veya bir devlet büyüğünün himayesi gerekirdi. Bâkî’nin hayatında da bu tarz iniş çıkışları görmek mümkündür³⁷. Hayatının itibar kaybettiği bir döneminde şair, “Hazan Gazeli”ni yazmış olmalıdır. Gelibolulu Mustafa Âlî’nin (2018: gazel 1017) aynı vezin ve kafiyeyle yazdığı *nazire*, bu iddiayı doğrular niteliktedir. Bâkî’ye adeta cevap veren Âlî’nin aşağıda verilen beyitlerindeki tarzler³⁸ çok açıktır:

bīmār olub hārāret-i rüz-ı bahārdan
her bir dıraht şerbet içer cūybārdan

bād-ı hāzāna virmedi el çekdi dāmenin
doğruluğıla düşmedi serv i‘tibārdan

eşcār-i bāğ mağdem-i ezhāra zer saçar
berg-i hāzān degül dökülen şāhsārdan

Bâkî’nin (2011: gazel 377) aynı vezin veya kafiyede yazdığı bir gazeli daha olduğuna yukarıda değinilmişti. Bu gazelin son iki beyti ilgi çekicidir. Şairin *rūzgārı hazandan* tekrar *bahara* dönmüş gibidir:

şol hoş haber ki andan ire bŷy-ı vaşl-ı yār
yigdür dimāğ-ı ‘āşıkā bād-ı bahārdan

Bākī yitişdi gözlerŷn aydın nesīm-i şubh
hāk-i cenāb-ı sāye-i Perverdgārdan

Tabii şiirin bu mütalaasına göre beyitlerin yukarıda yapılan tahlilinde ve şiirin kompozisyonunda bazı değışiklikler yapmak icap eder. *Matla* beytinde *kapalı istiare* değil *istiare* olmalıdır. Yani “berg-i dıraht” itibardan düşen bir kimseye benzetilmemiş; bilakis itibarını kaybeden kişi sonbaharda dalından düşen bir yaprağā benzetilmiştir. İkinci beyitte talihi yaver gitmeyen

³⁷ Şairin tayin ve terifi serüveni için bk. Mehmet Çavuşoğlu, 1991, “Bâkî”, s. 537-40, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. IV, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

³⁸ Gelibolulu Âlî’nin başka bazı şiirlerinde ve *Künhü ‘l-Ahbār* adlı eserinde de Bâkî’ye yönelik dokundurmalarının varlığı bilinmektedir (Aksoyak 2005).

kimseler, sonbaharda yaprak döken ağaçlar ve dünyadan elini eteğini çeken dervişlerle benzeştirilir. Üçüncü beyitte düşkün kimselerin padişah veya bir devlet büyüğünden himaye bekledikleri hatırlatılır. Bu bekleyiş suyla yeşerebilecek ağaçların akar bir suyun etrafında yetişmesi gibidir. Dördüncü beyitte sözün zahirinde beşerî bir hâle işaret yoktur. Şair tasvirde temenniye geçmiştir. Bu, saba rüzgarının müjdelediği baharın yani “ikbal” günlerine dönüşün temennisidir. Saba aynı zamanda aşığa sevdiğinin haberini getiren bir esintidir. Klasik şiirde sevgili ve padişahın birbirinin yerine çokça kullanıldığı malumdur. Hasılı şair, padişah veya bir devlet büyüğünün meclisine çağrılmayı, lutfuna nail olmayı ve “ikbal” dönemine dönmeyi temenni etmektedir. Nitekim şairin aynı vezin ve kafiyedeki diğer gazelinin yukarıda verilen beyitlerinde, şairin gözlerini aydın eden sabah esintisi padişahın toprağından esmiştir. Temenniden sonra hasbihale dönen şair *matlada* itibarını kaybeden kimseyi acınası hâliyle bir sonbahar yaprağına benzetir. Yine bu beyitte de yukarıda *kapalı istiare* olarak yorumlanan dil hadisesi *istiareye* dönmüş olur.

Gazele sonbahar tasviri dışında bir mana yüklenmesi sadece bu makale ile sınırlı değildir. Tökel (1996) “Hazan gazeli”ni ele aldığı makalesinde şiirdeki “bahar” ve “hazan” tezadını insanın gençlik ve yaşlılık dönemleri olarak yorumlar. Ancak gazelin gerek “bahar”dan bahsedilen *matla* beytinde gerek diğer beyitlerinde şairin böyle bir kasdının olduğuna dair bir *delil* mevcut değildir. Halbuki *mecazın* anlama delaleti bir *karine* vasıtasıyla gerçekleşir (Teftâzânî 2020/II:194). Söz gelimi “ömrümün baharı” gibi bir ifade kullanılmış olsa “ömür”, “bahar”ın ‘gençlik’ anlamında kullanıldığına bir *karine* olurdu. Beyitte yer alan “itibardan düşme” -yukarıda da belirtildiği gibi- *mecaza* delalet eden bir ifadeye de “gençliğin geçmesi”nin gerektirdiği bir durum değildir. Gençlik dönemini geride bırakmış bir insan, pekâlâ itibarını muhafaza edebilir. Bâkî’nin (2011: musammat 1, bend I, beyit 2) “bahar” ve “hazan” mevsimlerini insan ömrüyle ilişkilendirdiği bir beyit Kanuni mersiyesinde görülmektedir. “Hazân” ile ‘ölüm’e işaret edilen bu beyitte ‘nev-bahâr-ı ömr’ ibaresi beytin anlaşılmasında anahtar rolündedir:

añ ol günü ki âhîr olub nev-bahâr-ı ‘ömr
berg-i hâzâna dönse gerek rûy-ı lâle-reng

Tökel (1996) de zaten bu yorumunu “böylesi bir düşüncenin de şiirde bulunduğu kanaati bizlerde uyanmaktadır” ifadesiyle sunar. Elbette gazel, okuyucu/dinleyici üzerinde böyle bir fikir meydana getirebilir. Yalnız bu fikri, şairden ziyade Türkçenin ve klasik edebiyatın söz varlığının imkânlarından yararlanan okuyucu/dinleyiciye nisbet etmek daha yerinde olacaktır. Nitekim Tarlan’ın (2017), eski edebiyatın yüz yıllar boyu işlenerek

zenginleşen söz varlığının, okuyanların uzvi ve dimaği bünyelerine, hayat seyirlerine göre türlü imtizaçlar yaparak, aşağı yukarı herkeste ayrı bir ruh hâleti, duygu hususiyeti vücuda getirir, demesi bu kabilden yorumlar için olmalıdır. Bayram ve Erdemir (2008) ise makalelerinde Tökel’in yorumuna tasavvufi bir yorum daha ilave etmişlerdir. Buna göre mürid, şan ve şöhrete karşı uyarılmaktadır. Oysa ikinci beyit haricinde tasavvufi bir *mazmunu* çağrıştıracak bir *karine* mevcut değildir. İmâl-i fikir neticesinde *trajedi*yle hasıl olan *arınma* (*catharsis*) hissi gibi, Bâkî’nin beyti de böyle bir teessüre meydan verebilir. Fakat bir önceki yorumda olduğu gibi bunun da şair ve şiire değil okuyucuya ait bir teessür olduğunu belirtmek gerekir.

SONUÇ

İnceleme çalışmasının nihayet bulduğu bu aşamada makaleden iki yönlü sonuç hasıl olduğunu söylemek mümkündür. Sonucun bir yönü Bâkî’nin “Hazân Gazeli”nde kullandığı üslubu tasvir etmekteyken diğer yönü klasik şiir tahlilinde belagatin sunduğu imkâna işaret etmektedir.

“Hazan Gazeli” sonbahar mevsiminde tabiatta hasıl olan belli bazı hadiseleri bir kompozisyon dahilinde işleyen *yek-ahenk* bir şiirdir. Beş beyitlik gazelin dördüncü beyti hariç diğer beyitlerde sonbahara ait bir tezahür, bir beşerî hâl ile ilişkilendirilmiştir. *Kapalı istiare/istiare*, *tenasüb* ve *iham-ı tenasüb*, beyitlerde mazmunun kurulmasında kullanılan başlıca anlatım teknikleridir. Şair, sadedinde olduğu *tabiat tezahürü* ve bir *beşerî hâl* arasındaki münasebeti *kapalı istiare/istiare*yle tesis edip *tenasüb* ve *iham-ı tenasüb* ile desteklemiştir. Beytin şekil olarak kurulmasında *itnaba* sıkça başvurulmuştur. Okuyucu/dinleyicinin lafızdan mazmuna gittiği sürecin, genelde müphemlikten izaha doğru seyretmesi de şair tarafından tercih edilen bir tarz olarak dikkati çekmektedir. Bu amaçla kullanılan teknikler, zamirle açık isimlerin yer değiştirmesi ve cümle unsurlarının sıralamasındaki diğer değişikliklerdir.

Belagatin, bir metindeki edebî sanatları sıralamanın ötesinde lafızdan manaya giden yolu takip etmede kullanıldığında edebiyat araştırmacısına metin anlama ve tahlil etmede önemli bir metod sunduğu görülmüştür. Belagat terimleri gereği gibi bir metne uygulanırsa temellendirilmiş ve gerekçelendirilmiş bir mana ortaya koymayı kolaylaştırmaktadır. Buna ilaveten güçlü bir örüntüye sahip olan bu terminolojinin farklı üslupları birbiriyle terimlere dayanarak karşılaştırma imkânı sağlayacağı da tahmin edilebilir. Klasik şiir tahlilinin bir gereği olarak bilinip kabul edilen fakat makalenin sonuçları sadedinde belki *tekit* edilmesi faydalı olacak bazı hususlar da vardır. Tarihî Türkçenin dil bilgisi ile Türkçe asıllı veya Türkçeye mâl olmuş, anlam incelikleri Arapça ve Farsça sözlüklerden takip

edilemeyen veya takip etmekte güçlük çekilen söz varlığının klasik şiir yorumunda zaman zaman kilit bir rol oynadığı görülmüştür. Bu sadette vurgulanması gereken bir husus da, şairin aynı vezin ve kafiyedeki şiirlerinin ve şairlerin birbirlerine yazdıkları nazirelerin bir şiiri anlamada önemli bir vasıta olduğudur.

KAYNAKÇA

Ahmed Cevdet (2000). *Belâgat-ı Osmâniyye*. (haz. Turgut Karabey ve Mehmet Atalay), Ankara: Akçağ.

AKGÜL, Alphan (2010). “Bâkî Ve Shakespeare üzerine Metinlerarası Bir Yaklaşım: ‘Hazan Gazeli’ ve ‘Sone 73’.” *Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları, Walter G. Andrews Özel Sayısı XXXIV* (1): 9–17.

AKSOYAK, İsmail Hakkı (2005). “Gelibolulu Mustafa Âlî ve Bâkî’nin Münasebetleri.” *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies XXV*: 69–82.

AYVERDİ, İlhan, Ahmet Topaloğlu, Hayri Bilecik, Mustafa Tahralı ve Fahrunnisa Bilecik (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. (ed. Kerim Can Bayar), İstanbul: Kubbealtı.

Bâkî (2011). *Divan (Tenkitli Basım)*. (haz. Sabahattin Küçük), Ankara: Türk Dil Kurumu.

BANARLI, Nihad Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: T.C. Millî Eğitim Bakanlığı.

BAYRAM, Yavuz ve Avni Erdemir (2008). “‘Hazân Gazeli’ne Farklı Bir Bakış,” s. 111–23. *Prof. Dr. Celâl Tarakçı Armağanı*, (ed. D. Eşitgin). Ankara: Birleşik.

Bergamalı Kadri (1946). *Müeyyiret-ül-Ulûm (Tıpkıbasım Çevriyazılı Metin ce Dizin)*. (haz. Besim Atalay), Ankara: Türk Dil Kurumu.

BİLGEGİL, M. Kaya (1980). *Edebiyat Bilgi Ve Teorileri 1: Belâgat*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1971). *Necâti Bey Dîvânı’nın Tahlili*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.

——— (1991). “Bâkî.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, IV:537–40. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

CLAUSON, Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford Üniversitesi.

DENY, Jean (1921). *Grammaire de La Langue Turque (Dialecte Osmanlı)*. Paris: Ernest Leroux.

——— (1941). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*. (çev. Ali Ulvi Elöve), İstanbul: Maarif Vekaleti.

DESÛKÎ, Muhammed (1937). “Hâşiye ‘alâ şerhi’ t-Telhîş.” *Şürûhu’ t-Telhîş*. Kahire: ‘İsa’ l-Bâbeyi’ l-Halebî.

Develüzâde Ali Rızâ b. Osman, (derleyen) (1307). *Muhtaşaru’ l-Ma’ânî Ma’ a’ t-Taşîyya va’ l-İzâh*. İstanbul: Kırımlı Abdullah Efendi Matbaası.

DİLÇİN, Cem (2011a). “Divan Şiirine Stilistik Yaklaşım.” *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 320–35. İstanbul: Kabalıcı.

——— (2011b). “Divan şiirini Günümüzün Türkçesine Aktarma ve Dil İçi Çeviri.” *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 320–35. İstanbul: Kabalıcı.

——— (2011c). “Türk Kültürü Kaynağı Olarak Divan Şiiri.” *Divan şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 196–204. İstanbul: Kabalıcı.

———, ed. (2018) *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Diyarbakırlı Mehmed Said (2009). *Mîzanü’ l-Edeb*. (haz. Saliha Aydoğan), İstanbul: Kitabevi.

ERDAL, Marcel (2004). *A Grammar of Old Turkic*. Leiden: Brill.

Gelibolulu Mustafa Âlî (2018). *Divanlar*. (haz. İsmail Hakkı Aksoyak), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

GIBB, Elias John Wilkinson (1904). *A History of Ottoman Poetry*. (ed. Edward G. Browne), C. III. Londra: Luzac & Co.

GÖKSEL, Aslı ve Celia Kerslake (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar*. Routledge.

GÜLEÇ, İsmail (2007). “Türkiye Üniversiteleri Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde Divan Tahlili Üzerine Yapılan Çalışmalar.” *Türklük Bilgisi Araştırmaları XXXI* (2): 1–27.

İNCÛ, Cemâleddin Hüseyin (1980). *Ferheng-i Cihângîrî*. (haz. Rahîm Afifi), Meşhed Üniversitesi.

KAPLAN, Mehmet (1945, Nisan). “Bâkî’den Bir Sonbahar Manzarası.” *İstanbul*.

——— (2007). “Bâkî’den Bir Sonbahar Manzarası.” *Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken*, 16–24. İstanbul: Dergâh.

KORKMAZ, Zeynep (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

KORTANTAMER, Tunca (1993). *Eski Türk Edebiyatı: Makaleler*. Ankara: Akçağ.

MATLÛB, Ahmed (1983). *Mu‘cemu ‘l-Muṣṭalaḥāti ‘l-Belāgiyye*. Bağdad: al-Majma‘ a’l-‘İlmī a’l-‘Irākī.

MENİŃSKI, Franciszek (2000a). *Grammatica Turcica*. İstanbul: Simurg.

——— (2000b). *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae*. İstanbul: Simurg.

MU‘ÎN, Muhammed (1991). *İzāfe*. Tahran: Amirkabir.

Mütercim Âsım (2009). *Burhân-ı Katı*. (haz. Mürsel Öztürk ve Derya Örs), Ankara: Türk Dil Kurumu.

——— (2013). *El-Okyânûsu‘l-Basît Fî Tercemeti‘l-Kâmûsi‘l-Muhît*. (haz. Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

OKUYUCU, Cihan (1990). “Gazel Şerhi Örnekleri.” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S 4: 467–82.

ONAN, Necmettin Halil (1989). *İzahlı Divan şiiri Antolojisi*. İstanbul T.C. Millî Eğitim Bakanlığı.

PALA, İskender (2009). *Ansiklopedik Divan şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı.

Peştelî Hisâlî (t.y.). *Meṭālî‘u ‘n-Nezā‘ir* II. Yayımlanmamış Yazma Eser. Nuruosmaniye Kütüphanesi, 4253.

ROCCHI, Luciano (2016). “Definiteness vs. Indefiniteness in the Turkish Language.” *Rivista Internazionale Di Tecnica Della Traduzione / International Journal of Translation*, S 18: 185–205.

SARAÇ, M. A. Yekta (1999). “Divan Tahlilleri üzerine.” *İlmî Araştırmalar*, S 8: 209–19.

———— (2004). *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. İstanbul: Bilimevi Yayınları.

Şu‘ûrî Hasan (2019). *Lisânu ’L-Acem*. (haz. Ozan Yılmaz). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1942, Kasım). “İki Sonbahar şiiri.” *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.

———— (1977). *Edebiyat üzerine Makaleler*. (haz. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.

———— (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarama Sözlüğü (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu.

TARLAN, Ali Nihad (1934). *Şeyhî Divanını Tetkik*. İstanbul: Sühulet Matbaası.

———— (2017). “Divân Edebiyatı.” *Edebiyat Meseleleri*, (haz. Emrah Gökçe), 103–41. Ankara: Akçağ Yayınları.

TEFTÂZÂNÎ, Sadeddin Mesud (2019). *el-Mutavvel*. (çev. Zekeriya Çelik), C. I. İstanbul: Litera Yayıncılık.

———— (2020). *el-Mutavvel*. (çev. Zekeriya Çelik), C. II. İstanbul: Litera Yayıncılık.

TÖKEL, Dursun Ali (1996). “Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî’nin Bir Gazeline Uygulanışı.” *Yedi İklim* 11 (74): 53–59.

Vankulu Mehmed (2014). *Vankulu Lügati*. (haz. Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Zekeriyyâzâde Yahyâ. (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*. (haz. Hasan Kavruk), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.

Ziyâ Paşa. (1292). *Harâbât*. C. II. İstanbul.