

# KLÂSİK EDEBİYAT BİLGİSİNE GÖRE DİVAN ŞİİRİNDEKİ ÂHENK ÖGELERİ<sup>1</sup>

M. A. Yekta SARAÇ<sup>2</sup>

Şiir metinlerini düzyazıdan ayıran özelliklerinden birisi olan *âhenk*, kelimelerin akıcılığı, kulakta hoş tesir bırakacak şekilde bir araya getirilmesi, sözün ses yapısının çeşitli yollarla etkileyici şekilde düzenlenmesidir. Âhenk sağlamak için vezin, aynı sesleri tekrarlayan veya ses bakımından benzeşen kelimelerin kullanılması, mısra sonlarının ses bakımından uyuşması (kafiye), kelime ve cümle tekrarları, bazı söz sanatları, nazım biçimlerinin özellikleri gibi öğelerden yararlanır. Ayrıca “şiir okuma dili” denilen özellikli okumada da bu öğeler ön plâna çıkarılmaya çalışılır. Bu yazıda Divan şiirindeki âhenk öğeleri klâsik edebiyat bilgisi çerçevesinde ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Divan Şiiri, Klâsik Edebiyat Bilgisi, âhenk, Eski Türk Edebiyatı, şiir okuma dili

<sup>1</sup> Bu yazımızda takip ettiğimiz usul ile ilgili bir iki hususu ifade etmek istiyoruz. Yazı boyunca verilen pek çok tanım ve örnekler ile ilgili dipnot verilmemiştir. Bunun sebebi bu konuda ağırlıklı olarak kendi yayımlarımıza dayanmış olmamızdır. Ayrıca işlediğimiz konunun, çatısı belli olduktan sonra genişletilmesi ve hatta –benzerleri gibi- bir küçük kitap hacmine bile getirilmesi münâkıhtır. Bununla birlikte bu yolu tutmadık ve bu tercihimizle bağlantılı olarak da makaleyi örneklere boğmadık; diğer bir ifade ile “icâz-ı muhîl”den kaçınmakla birlikte “itnâb-ı mümîll”e düşmemeye de özen gösterdik. İsteyen dilediğince örnek vererek konunun hacmini genişletebilir, hatta tasnifi dahi geliştirebilir. Ayrıca bu konuda yapılan bütün çalışmaları toplamaya ve bunlara gerekli gereksiz işaret etmeye de çalışmadık. Bundan dolayı da kaynakça ve atıflar sınırlı sayıda oldu. Zira biz Divan şiirinde âhenk unsurlarını klâsik edebiyat bilgisi bakımından ele aldık. Bunu yaparken de gördüğümüz pek çok çalışmaya işaret etmeye, anonim hâline gelmiş müşterek bilgi için belli çalışmalara atıflarda bulunmaya lüzum görmedik. Kısacası konu ile ilgili yapılmış çoğu araştırmayı görmemize rağmen doğrudan yararlanmadığımız, bizi yönlendirmeyen, ifade edeceğimiz hususlara katkıda bulunmayan çalışmalara yer vermedik. Zira başta koyduğumuz hedef divan şiirini âhenkli kılan, onun ses yönünü güçlendiren öğeleri klâsik edebiyat bilgisi yönünden ortaya koymaktı. Yazımızda takip ettiğimiz usulün amacımızla uyumlu olduğuna inanıyoruz.

<sup>2</sup> Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. yektasaraç@yahoo.com

### According to Knowledge of Classical Literature, The Components of Harmony in The Poetry of Dîvân

The harmony that define texts of poem from verse is fluency, combination and regulation of words. For harmony, benefit by meter, words that be composed of similar sounds, rhyme, repetition of word or sentence, some arts of vocable and features of versification formats. Moreover, these components are highlighted at the speciality reading that designated by name language of poem reading

In this article, The components of harmony in the Poetry of Dîvân are argued out according to knowledge of Classical Literature

**Key Words:** Poetry of Dîvân, knowledge of Classical Literature, harmony, Old Turkish Literature, language of poem reading.

*“Eski şairlerin büyük tarafları, bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emanet etmeleridir; büttin o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalarıdır.”* (Ahmet Hamdi Tanpınar)

#### I. Giriş

Anlamı etkileyici gelmese de pek çok şarkının dinlenmesinden zevk alınması müzik yönlerinin etkileyicilik noktasında daha baskın olmalarındandır. Bu durum en belirgin olarak yabancı şarkılarda kendisini gösterir. İnsanoğlunun müziğe olan bu eğilimi ile şiirdeki ses öğelerinden yararlanma arasında ilişki kurulabilir. Şiir aslında bir metindir; zira malzemesi dildir. Fakat kendisini diğer metinlerden ayıran özellikleri vardır. Şiir dili, dil malzemesini kullanım ve kurgulayış biçimi ile düzyazıdan ayrılır. Bunda şiir metinlerindeki temel amacın etkileyicilik olmasının rolü vardır. Şairin bunu gerçekleştirmek için yararlandığı öğelerden birisi dilin ses yapısıdır. Şiir dilinde ifade edilmek istenen duygu ve düşünce, düzyazıya göre farklı bir şekilde kurgulanır. Şiir dilini günlük dilden farklı kılan özelliklerden birisi de bu işlem sırasında şiir metninde onun ses yapısına yönelik belli tercihler doğrultusunda düzenlemeler yapılmasıdır. Böyle bir düzene uyan şiirlerin ses yapısının diğerlerine göre daha âhenkli olduğu ve musiki etkisi bıraktığı görülmektedir.

Şiir metinlerini düzyazıdan ayıran özelliklerinden birisi olan *âhenk*, kelimelerin akıcılığı, kulakta hoş tesir bırakacak şekilde bir araya getirilmesi, sözün ses yapısının çeşitli yollarla etkileyici şekilde düzenlenmesidir. Âhenk sağlamak için vezin, aynı sesleri tekrarlayan veya ses bakımından benzeşen

kelimelerin kullanılması, mısra sonlarının ses bakımından uyuşması (kafiye), kelime ve cümle tekrarları gibi öğelerden yararlanır. Ayrıca “şiir okuma” denilen özellikli okumada da bu öğeler ön plâna çıkarılmaya çalışılır.

Ünlü Fransız şair ve yazarı Paul Valery şiirle müziğin yollarının kesiştiğine inanmakta, dizelerin temel anlamlarını değiştirmeksizin olabildiğince müzikal olmaları gerektiğini söylemektedir. Sanatçıya göre şiir, sıradan dilin içermediği ve içermeyişi kadar müzik ve anlamla yüklü bir söylemdir.<sup>3</sup> Elbette musiki öğesinin varlığının şiire katkısı önemli ise de bu, hiçbir zaman anlamın rolünü ortadan kaldırmaz. Öyle olsa idi musiki ve onu meydana getiren enstrümanların yerini şiir ve onu meydana getiren kelimelerin doldurması lazım gelirdi. Şiirdeki musikinin anlamla ilişkili bir musiki olması gerektiğine işaret eden Eliot, aksi durumda anlamsız, fakat musiki değeri üstün şiirlerin yazılabileceğini, bunun ise örneğinin bulunmadığını söylerken âhengin, musikinin anlama baskın çıkacağını, ama bütünüyle anlamsız, sadece musiki değeri ile var olan şiirin de olamayacağını ifade etmektedir.<sup>4</sup> Meselâ Bakî'nin - aşağıda bir başka vesile ile kaydedeceğimiz- meşhur mersiyesinin ilk beytinin hikmetli bir anlam taşıdığını biliyoruz. Bununla birlikte beytin ses yapısı onun anlamını gölgede bırakmıştır.

Şiir, klâsik edebiyat bilgisinde, anlam ve sesin ideal bir birleşimidir. Bundan dolayı da “mevzûn ve mukaffâ söz” şeklinde tanımlanır. Bazı kaynaklarda bu kayıtlara sözün bir de “muhayyel” olması şartı eklenir. Sadece ses yapısı bir yazıyı nasıl şiir haline getiremeyecek ise sadece anlam yoğunluğu, hayal derinliği ve kudreti de onu etkileyici ve kalıcı bir şiir metni kılmaya yetmez. Yahya Kemal'in “Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir, aletsiz teganni edilemez.”<sup>5</sup> sözünü burada hatırlıyoruz.

Ahmed Haşim'in bu konu ile ilgili söyledikleri de önemlidir: “Şairin lisanı nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mütevassıt bir lisandır...Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki teleffuz kıymetidir...Esasen mana, âhengin telkinâtından başka nedir?”<sup>6</sup>

Klâsik şiir bilgisinde “şiir metnini oluşturan kelimelerin vezne göre bir takım değişikliklere uğrayabilmesi”, bu edebiyatın şiir anlayışında âhengin ne kadar önemli olduğunu gösterir. Aslında söze musiki katmak ihtiyacı Türk

<sup>3</sup> Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara, tarihsiz, s. 233.

<sup>4</sup> T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (çev. Sevim Kantarcıoğlu); Ankara, 1983, s. 136.

<sup>5</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul, 1971, s. 135.

<sup>6</sup> Ahmed Haşim, *Bütün Şiirleri* (Derleyen: Asım Bezirci), İstanbul, 1983, s. 205-206.

şiiirinde ilk dönemlerden itibaren hissedilmiş; bu bir taraftan doğrudan musiki aletleri ile şiirlerin söylenmesi şeklinde olurken, aynı zamanda uzun bir süreçte gösterilen mütemâdi titizlik ve ısrarlı bir gayret sonucu ile de –Banarlı'nın ifadesiyle- “kelimeler nağmeleşmiştir.” Günlük dilde bulunan ses yönü ağır basan deyimler, atasözleri, tekerlemeler sesin dilde ne kadar etkileyici bir role sahip olduğunu göstermeye yeter.

Divan şiiri incelemelerinde nazım şekillerinden ölçüye, mazmunlardan temalara kadar o şiiri şiir yapan bütün öğelerin müşterek kültüre ve bu konuda İran ve Arap edebiyatlarına bağlamak şeklindeki toptancı yaklaşım bunlarla ilgili bir çok meselenin kolay çözümünü de peşisıra getirdiği için kabul görüp yaygınlaşmıştır. Fakat bu yargı doğru mudur? Bir diğer deyişle, İslâmın kabulü Arapların edebiyat geleneklerini bütünüyle yok etmemiş, sadece tarihin derinliklerinden gelen güçlü tasvir ve ibdâ kabiliyetine farklı bir mecra göstermiş iken İslâm olan diğer milletlerin edebiyat ve kültür birikimleri nasıl bütünüyle ortadan kalkıp yeni baştan “olmuşlardır.” Bu düşünüş şekli hem İslâm dini hem de Türk milleti için haksız yargılar doğuracak niteliktedir. Elbette bu müşterek kültür zemininin bir çok konuda ve bu arada edebiyat alanında da belirleyici bir faktör olarak sonuç doğurduğu ortadadır. Fakat geçmişten getirilen ve bünyeye sinmiş olan kültürel birikimin bir anda ortadan kalkması sosyolojik açıdan doğru kabul edilebilir bir durum mudur? Geçmiş yüzyılda kalan; felsefi düşünüşe yatkın olmayan sami ırkın var edemeyeceği düşünüşüyle tasavvuf felsefesini âri irka yahut başkaca yabancı kaynaklara dayandırma çabasını hatırlatır tarzda, göçebe Türklerin de ortaya koydukları edebiyat ürünlerinin ancak ve sadece yeni medeniyet anlayışının ürünü olduğu düşünüşünü besleyen bu yaklaşım tarzının sorgulanması gerekmektedir.

Konumuzla ilgili olarak, Kortantamer “Türk şiirinin ses evrimini bir dereceye kadar gözlemlemek mümkün olabilir. Türk şiirinin ses düzenlemelerindeki değişmeler, izlenebildiği kadarıyla, elde bulunan ilk örneklerden günümüze kadar düzenli bir gelişme çizgisi, bütün önemli kültür değişmelerine rağmen belirgin bir devamlılık göstermiştir.”<sup>7</sup> demektedir.

Arat'ın *Eski Türk Şiiri* isimli çalışması bize 8. yy. sonlarından itibaren yazılı metinler üzerinde mısra başında kafiye gibi daha sonraki dönemlerde pek görülmeyen ses düzenlemeleri yanısıra dörtlük halindeki nazım şekilleri, bendler sonunda yahut dörtlükler arasında mısra tekrarları, hece ve kelime tekrarları gibi daha sonraki dönemlerde de Türk şiirinin ses düzenlemeleri arasında yer alan öğeleri göstermektedir. Kortantamer, 11. yy.ın ikinci yarısında derlenip *Divanü Lügati't-Türk'e* alınan şiir örneklerinin Köprülü'nün görüşünün

<sup>7</sup> Tunca Kortantamer, *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*, Ankara, 1993, s. 293.

istikametinde, İslâmiyetten önceki dönemlere ait edebiyat ürünleri hakkında bilgi verebileceğini ve bu örnekler incelendiğinde Uygur şiirine göre nazım şekli, vezin, tekrarlar açısından daha gelişmiş olduğunu, bundan da Orta Asya'daki Türk şiirinin oluşum devresinin daha eskiye uzandığının anlaşıldığını, Orhun anıtlarının bunun bir delili olduğunu söyler.<sup>8</sup> *Kutadgu Bilig*'teki tekrar teknikleri ise artık tekâmül etmiş bir edebiyatın göstergesidir.

## II. Klâsik Edebiyat Bilgisine Göre Divan Şiirindeki Âhenk Öğeleri

Bir edebiyat metnini meydana getiren kelime, tamlama ve cümlelerin dinleyende bir musiki etkisi bırakması, yani âhenkli olabilmesi için fasih kelimelerin seçilmesi ve bunların -yine âhengi göz önünde bulundularak-birleştirilmesi ilk merhaledir. Bu bir metnin "beliğ" vasfını kazanması, yani edebî değer elde etmesi için gereken bir şarttır. Fakat bu tek başına yeterli değildir. Metnin âhenk yönü başkaca unsurlarla da desteklenerek daha güçlü kılınır. Zaten divan şiiri, anlam ile musikinin birleştiği noktada başlar.

Divan şiirinin klâsik edebiyat bilgi birikimi açısından âhenk unsurlarını şu şekilde tasnif edebiliriz.

1. Ölçü (aruz)
2. Kafiye ve redif
3. Söz diziminin fasih kelimelerden oluşması
4. Belâğatin bedî bölümünde söz konusu edilen söz sanatları
  - a) Tekrîr
  - b) Müşakele
  - c) Cinas
  - d) İştikâk
  - e) Müvâzene
  - f) Tarsî
  - g) İrsâd
  - h) Reddü'l-acüz ale's-sadr
  - ı) İade

<sup>8</sup> a.g.e., s. 318 vd.

j) Akis

5. Nazım şekillerinin sesle ilgili yapısal özellikleri
6. Şiir okuma dili / İnşâd (özelliikli şiir okuma)

### 1. Ölçü (aruz)

Değişik milletlerin şiirlerinde hecelerın sayısı veya niteliğine göre oluşturulan kalıpların, yapılan düzenlemelerin o milletlerin şiir dilinde önemli bir öge olarak yer aldığı görülmektedir. Türk şiirinde de hece ölçüsü ve aruz ölçüsü adları verilen iki ayrı ölçünün kullanıldığını biliyoruz. Hece ölçüsü mısralardaki hece sayısını, aruz ölçüsü ise hecelerın açıklık ve kapalılığını, niteliğini esas alır.

İslamiyet öncesi Türk edebiyatının kendisine has bir ölçüsü vardı. Hecelelerin sayılarını esas alan bu ölçü, günümüze kadar ulaşmıştır. İslamiyeti seçtikten sonra müşterek kültürün müşterek ölçüsü olan aruzun Türkçedeki macerası başlamış ve asırlar boyu sürmüştür. Türk edebiyatında aruzun başarılı bir şekilde kullanılması belli bir süreç içerisinde, zamanla başarılmıştır. Başlangıçta hece vezniyle yakınlık bulunduran aruz vezinlerinin kullanıldığı görülür. Kutadgu Bilig Türk şiirinin en yaygın 11'li hece ölçüsünü andıran bir vezinle yazılmıştır. Türkçe kelime kadrosu aruzun ihtiyaç duyduğu uzun ünlüleri bulundurmadığından aruz ile şiir yazmak çok zordu ve istenilen ölçüde başarıya ulaşamıyordu. Anadolu sahasındaki Türk edebiyatının ilk ürünlerinde görülen aruz hataları, sonraki dönemlerde zamanla azalmış, Arapça ve Farsça'dan giren kelimelerin de katkısı sayesinde aruzla başarılı, son derece âhenkli ve etkileyici şiirler yazılmaya başlanmıştır. Türk edebiyatının klâsik olarak nitelenen en uzun ve en olgun döneminde ölçü olarak aruz kullanılmıştır. Batı medeniyeti tesiri altına girildikten sonra da aruzla şiir söylenilmeye devam edilmiştir. Bazı şairlerimizin hem aruz hem de hece vezniyle söylenilmiş şiirleri vardır. Halk edebiyatında da aruz belli bir oranda kullanılmış, aruza dayalı nazım şekilleri ile şiir söylenmiştir.

Asırlar süren gelişim çizgisinin sonunda aruz ile Türkçe bir uyum sağlamış, Mehmet Akif ile de günlük dil, aruzla ifade edilebilir hâle gelmiştir. Fakat Cumhuriyet döneminde aruza ilgi gittikçe azalmıştır. Günümüzde ise önemini Divan şiiri incelemeleri için gerekli nazım bilgisi olma durumuna borçludur.

Aruz ölçüsü, hecelelerin son harflerinin ünlü veya ünsüz olması, ünlülerinin uzun ya da kısa olması gibi niteliklerine dayalı bir ritim oluşturur ve

söze müzik ögesi katar. (Bazı şairlerin ölçüye başvurmadan da âhengi sağladığı görülmekle birlikte çalışmamızın çerçevesi dışında kalan bu durum, kolaylıkla gerçekleştirilebilecek bir husus da değildir.)

Nazımda âhengin en önemli ögesi vezin meselesini bir esasa bağlayan el-Halil b. Ahmed el-Ferahidî'dir. (ö. 791). Ondan önce de Araplar aruzu, uzun zamandır kuralları belli bir sistem içinde belirlenmemiş bir hâlde, uygulamada öğreniyorlardı. Halil ile uygulamadaki dağınık bilgiler bir esasa bağlanmış, ayrıca aruz geniş anlamıyla nazım bilgisi olarak ve kafiye ile birlikte incelenmiştir. Osmanlı döneminde Türkçe yazılan eserlerde de aruzun kafiye ve söz sanatları ile birlikte nazım bilgisi olarak ele alınmasında bu geleneğin tesiri vardır.

Arap aruzu İran edebiyatına geçtiğinde bir takım değişikliklere uğramıştır. Bunların en önemlisi Arap aruzundaki bazı bahirlerin kullanılmamasıdır. Bu husus İran edebiyatında aruz ile ilgili bir tecrübe döneminin yaşandığını ve bunun neticesinde de belli bir seçme yapıldığını göstermektedir. Bir diğer önemli değişiklik ise Arap edebiyatındaki beytin uzunluğuyla ilgilidir. Arap nazmına göre mısranın uzunluğu (tef ile sayısı) daha da artmıştır. İran edebiyatında gördüğümüz bu durum Türk edebiyatında tekrarlanmış, Türk şiirinde İran edebiyatında kullanılan bütün bahirler olduğu gibi aktarılmamıştır. Muktedab, mütedârik, cedîd, karîb ve müşakil bahirleri neredeyse hiç kullanılmamıştır. Ayrıca İran şiirinde Arap edebiyatında görülen belli bahirlerdeki bazı tefilelerin farklı tefilelerle yer değiştirmesi nasıl sınırlandırılmışsa, Türk şiirinde bu sınırlandırma daha da ileri götürülmüştür.<sup>9</sup>

Aruz ölçüsünün ortaya koyduğu bir âhenk vardır. Bu âhenk kalıptan kalıba değişir. Bu üretilen musikinin anlamla ilişkisi üzerinde bazı şairler durmuş, özellikle yeni Türk şiirinde belli kalıpların belli duyguların ifadesiyle aralarında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte bu görüş kesin sonuçlara ulaşamadığı için kabul görmemiştir. Konumuzla bağlantılı olarak İsmail Habib şöyle demektedir: “Vezin kalıbı başka, onun içindeki ses başka. O kadar başka ki yaratıcı şairler aynı vezinle ayrı ayrı sesler verdiler. Fuzulî:

Dôst bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn

Derd çok hem-derd yok düşman kavî tâli' zebûn

derken o vezne baygın, yumuşak sevdalı bir âhenk ve çöl develerinin uzun adımlı edasını koydu. Nef'î aynı vezinle kadehe merhaba derken bütün bir mehterhâne bandosunun haşmetini duyurmaktadır:

<sup>9</sup> M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi- Biçim Ölçütü Kafiye*, İstanbul, 2007, s. 201-204.

Merhabâ ey câm-ı mînâ-yı mey-i yâkût-renk

Devri gelsin senden öğrensın sîpîhr-i bî-direnk

Nedim ise aynı vezinle seni çapkın seni, der gibi şakrak terennümler yaptı:

Nâzdan hâmûşsun yoksa zebânın duymadan

İstesen bin dâstân söylersin ebrûlarla sen <sup>10</sup>

#### a) Med ve imâlelerin âhenge katkısı

Aruz ölçüsü ile yazılan şiirlerde sözcüklerin ölçüye uydurulması yolunda imâle, zihâf, med ve vasıl adı verilen bir takım işlemler yapılır. Bunlardan zihâfı bir tarafa koyarsak, diğerlerini usta şairlerin elinde âhenge katkı sağlayan unsurlar olarak görüyoruz. Aslında bu konuyu şiir dilinde sapma kavramına dahil ederek incelemek mümkündür. Bilindiği gibi sapma, kelimelerin fonotik ve morfolojik yapılarında bilinçli bir şekilde değişiklik yapma, kelime türetme de dahil dilin kendi gramerine ve işleyiş tarzına farklı bir yön vermedir. Şiir dilini günlük dilden ayıran özelliklerden olan bu sapmaların incelenmesi Aristoteles'e kadar uzanır.<sup>11</sup> Aristoteles etkisi bulunmadan müşterek İslâmî edebiyat ve kültür ortamında da, belâgat ilmi çerçevesinde bu konu işlenmiştir. Dilin aruza intibakının sağlanması için gereken düzenlemelerin bir kısmını bu sapma türlerinden olan kelimelerin ses yapısındaki sapmalara dahil edebiliriz. Dolayısıyla imâle, med ve vasılın aslında âhenk sağlayan öğeler olarak beyitlerde yer aldığı durumları gözden kaçırmamak gerekir. Cem Dilçin, Fuzulî'nin bir gazelinin tahliline yönelik önemli bir incelemesinde bu yöne de dikkat çekmiştir.<sup>12</sup> Aşağıdaki beyitler bu incelemeye konu olan gazelden alınmıştır.

*Dôst bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn*

*Derd çoh hem-derd yoh düşmen kavî tâli' zebûn*

*Sâye-i ümmîd zâil âfitâb-ı şevk germ*

*Rûtbe-i idbâr âlî pâye-i tedbîr dîn*

<sup>10</sup> İsmail Habib (Sevük), *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul, 1942, s. 80.

<sup>11</sup> Aristoteles, *Poetika* (çev. İsmail Tunah), İstanbul, 1999, s. 64 vd.

<sup>12</sup> Cem Dilçin, "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, c. I, sayı 1, Ankara, 1991, s. 66 vd.



Yukarıya aldığımız iki beyitteki italik dizilmiş kelimelerde ses bakımından yapılan değişikliklerin, yani medlerin ve imâlelerin vezin gereği (zarûret-i vezn) ile açıklanacak kusurlar olmadığı; anlam ve vurgu ile ilişkili metne âhenk bakımından vezni aşan bir katkı sağladıkları ortadadır.

İmâlelelerin usta bir şair elinde Türkçe kelimelerde bile yapılmasının anlamla ilişkili bir âhenk oluşturulmasındaki rolünü İsmail Habib bir örnekle açıklar:

Dövülmeye kovulmaya sövülmeye billâh

Hep kâilim ammâ ki efendim senin olsam (Nedim)

İlk mısradaki “dövülmeye”, “kovulmaya” ve “sövülmeye” kelimelerinin ilk hecelerindeki imâleler aynı sıra ile gelmiştir. Fiillerin ilk hecelerindedir. Bu bir tercih ile yapılmıştır ve veznin zorlaması sonucu değildir. Zira ikinci mısrada imâle bulunmamaktadır. Şair sevgilisine karşı boyun eğikliğini ve ondan ne gelirse buna razı olduğunu bize duyurmaya çalışırken bu yolda sestten de yararlanmaktadır.

Yine:

Yeyin efendiler yeyin bu hân-ı iştihâ sizin

Doyunca tıksırınca patlayıncayâ kadar yiyin (Tevfik Fikret)

beytinin ikinci mısrasındaki “patlayıncayâ” kelimesinin son hecesindeki imâle de anlamla ilişkilidir. Ama:

İşte şu mazlûmun teni

Bak lekelenmiş dâmeni (Namık Kemal)

mısralarındaki, özellikle de ikincisindeki imâle kusur olarak nitelenecek niteliktedir.

Aynı yazar meddin anlamla ilişkili durumunu açıklarken de Hikmet’in:

“Hakka karşı duralım *er* kişi niyyetine”

mısrasında bulunan “er” kelimesindeki meddin Namık Kemal’in çok hoşuna gittiğini ve arkadaşını alnından öperek tebrik ettiğini söyler.

Sultânü’ş-Şuârâ Bakî’nin, sadrazam tarafından Sultan Kanunî’nin ölümünün ordudan ne kadar uzun müddet saklı tutulduğunu anlattığı aşağıdaki beytinde yaptığı med, anlamla doğrudan ilişkilidir:

Halk-ı cihâne kırk sekiz gün duyurmadı

Bir hafta etti gayrler ancak bu hizmeti (Bakî)

Yapılan meddin anlamla ilişkili olduğu, yani âhengın anlama katkıda bulunduğu bir diğer örnek de Abdülhak Hamid'in beytidir:

*Memât çekmede pîşinde meş'ale-i tekbîr*

*Hayât kılmada ardında nâle-i hasret* <sup>13</sup>

### b) Paralel Med ve İmâleler

Medlerin pek çok şair tarafından âhenk ögesi olarak kullanıldığı vurgulanmakla birlikte imalelerin Türkçenin ses yapısına aykırı bir düzenleme olduğu düşüncesi yaygındır. Halbuki ilk dönemlerden itibaren imalelerin aruzdan umulan ve meydana getirilmek istenilen sesi yakalamak için yapılan değişiklikler olduğunu söyleyebiliriz. Burada şairlerin imaleye nasıl baktığı önem kazanmaktadır. Bu konuda olumsuz görüşlerin bulunduğunu biliyoruz. Fakat uygulamada dikkat çekeceğimiz aşağıdaki husus, aynı şairlerin imaleyi aynı zamanda bir ses tekniğı olarak da gördüklerini göstermektedir. Beyitlerin alt ve üst mısraları arasında aynı yerlerde paralel bir tarzda imaleler yapılması imaleye şairlerin bakışını göstermesi açısından önemlidir. Bu işlem bazen medlerle birleşmekte ve böylece beyte ses bakımından katkı sağlamakta, sesin zaten mısralar arasındaki ses değerleri bakımından mevcut paralelliğı belirginleşmektedir. Dolayısıyla mısralarda, bir ölçüde tarsî sanatında, iç kafiyyede duyduğumuz katmerleşmiş ses tekrarı ve âhengi ortaya çıkmaktadır.<sup>14</sup>

İmale konusunda ses yönünden yapılan bu düzenlemeleri *paralel imaleler* olarak adlandırıyoruz. Paralel imaleler şairin, ilk beyitte yaptığı birden fazla imaleye paralel olarak alt mısrada vezin cüzlerinin aynı yerlerinde imale yapmalarıdır.

*Cevr ü cefâsı cânıma lutf u cefâ yeter*

*Derd ü belâsı gönlüme zevk u safâ yeter* (Ahmed Paşa)

*Havâdan zemîne yağa lâleler*

*Zemînden hevâya çıka nâleler* (Ahmed Paşa)

<sup>13</sup> İsmail Habib, a.g.e., s. 81.

<sup>14</sup> M.A. Yekta Saraç, a.g.e., s. 214.

Gözlerin ayn-ı inâyettir kime ide nazar  
Kırpigin sehm-i saâdetdir kime ola nasîb (Necatî)

Hüsn ile sana öykünemez çün gül-i ra'nâ  
Hüzn ile bana benzeyemez bülbül-i şeydâ (Bakî)

Nümûne gonca-i gülşen leb-i rengîn-i Şîrîne  
Nişâne lâle-i sahrâ dil-i hunîn-i Ferhâda (Bakî)

Yukarıdaki beyitlerin ilk mısralarındaki imalelere paralel bir tarzda ikinci mısralarında da imalelerin yer aldığını görüyoruz.

Bu gün\_urmakta tutmakta katı sehhârdır gamzen  
Bu gün\_asmakta basmakta katı kattâldır zülfün (Necatî)

Devrden hâsıl mana dâim neşât-ı müstezâd  
Bahıttan rûzî sana peyveste câh-ı müstedâm (Fuzulî)

Şifâ-yı vasl kadrin hecr ile bîmâr olandan sor  
Zülâl-i şevk zevkin teşne-i dîdâr olandan sor (Fuzulî)

Bu beyitlerde ise hem imale hem de medlerin mısralarda paralel olarak sıralandığını görüyoruz.

Bu bilinçli bir tercih ile yapılan düzenlemelerdir ve doğrudan metinde bir âhenk oluşturmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla bu durumun vezin gereği (zarûret-i vezn) kavramı içinde değerlendirilmemesi gerekmektedir. Doğrudan beyitte sesi, musikiyi amaçlayan bu düzenlemelerin veznin sağladığı sese vezinden kaynaklanan bir takım imkânların aracılığıyla katkı sağladığını görüyoruz. Bu “ses tekniği”nin birden fazla şairin şiirinde yaygın olarak bulunması da ses konusunda belli bir teknik olarak bilindiğini ve kullanıldığını göstermektedir.

Elbette bu söylediklerimiz ancak “uygulamada” kendisini hissettiren hususlardır. Bir şiirin altında imale, med ve zihafalarının gösterilmesi onu ses yönünden etkileyici kılmaz. İşte bu noktada *taktî*'e de değinmek gerekir. Bir şiirin hangi vezinle yazılmış olduğunun belirlenmesi için mısralar yazıldığı

bahirdeki tef'ilelere, yani cüzlere ayrılır. Bu cüzlere ayırma işlemi kelimeleri esas almaz, bazen kelimeler ortadan bu cüzlere göre bölünebilir. Bu işlem *taktî* adını alır. Şiirin bu taktîe göre okunması kesik kesik okunması demektir. Fakat bu taktîin ne amacı ne de sonucudur. Bu taktîin durakları zaman içinde kesin ayırım çizgisini kaybeder ve belli belirsiz bir hâl alarak şiirde -işaretler koyarak değil- okunuş esnasında gerçekleşir ve kulakla bulunur.<sup>15</sup> Şair şiirini yazarken duygularını ve düşüncelerini bir âhenk doğuran belli bir kalıba dökerek dile getirmektedir. Okuyucunun şairin bu tercihini, yani onun gözettiği şiiri oluşturan temel bir unsuru göz ardı ederek onun vücuda getirdiği metne yaklaşması şairin tercihlerini ve edebî şahsiyetini yok sayması demek olacağı gibi ayrıca şiire öncelikle estetik ölçütlerle yaklaşmadığı sonucunu da doğurur. Şiirin anlamının açılması nasıl bir bilgi birikimi gerektiriyor ve bu bilgi birikimi ile şiir okuyucusuna etkileyici bir dünyanın kapılarını açıyorsa, şiirin ikinci ayağı olan ses yönünün -tek olmasa da- en önemli ögesi olan ölçünün varlık sebebini yok saymadan okuma becerisi elde etmek de aynı şekilde okuyucuya şiirin etkileyici musiki yönünü göstererek onu ödüllendirir.

## 2. Kafiye ve Redif

Kafiye, kısaca mısra sonlarındaki ses benzerliği olup klâsik edebiyat anlayışında sözü şiir kılan öğelerdendir. Eski Türk şiirinde de kafiye ile ilgili zengin malzeme buluyoruz. Daha sonraki dönemlerin aksine mısra başında kafiye bulunduran pek çok örnek elimizdedir.<sup>16</sup> Müşterek edebiyat kültürü dairesine girdikten sonra aruz ile birlikte kafiye ile ilgili de "ilmü'l-kâfiye" adı altında pek çok risale yazılmıştır. Şiiri bilgi temeline oturtan eski anlayış, bu bilgi biriminden uzak olan şairleri eleştirmiştir. Latîfî bu konuda şöyle demektedir:

"Buhûr u kavâfî ve revâdif nedir bilmeden ve taktî-i evzândan haberdâr olmadan her Gülistân okuyan şâir ve iki mısraâ kâdir olanlar mübdi' ü mâhir geçinip... Aceb budur ki şî'rden şî'ri bilmeyen ve sanâyi-i şî'riyyeye aslâ şüuru olmayan..."<sup>17</sup> (Latîfî, 95)

Latîfî'nin bu sözlerinden döneminde iyi şair olabilmek için aruz ve kafiye ile ilgili yeterince bilgi sahibi olmanın gerekli görüldüğünü anlıyoruz. Ali Seydî "Manzum sözler vezin ve kafiye gibi iki kayd-ı esâsî ile mukayyedir. Vezin ve kafiye ise söze, a'sâbı hafif hafif ihtizâza getirecek, sâmiayı latîf latîf

<sup>15</sup> Yakub Şafak, "Aruzun Niçin ve Nasıl Öğrenmeliyiz?" *Yedi İklim*, c. 5, sayı 40, İstanbul, 1993, s. 12 vd.

<sup>16</sup> Reşit Rahmeti Arat, *Eski Türk Şiiri*, Ankara, 1991, s. 19.

<sup>17</sup> Latîfî, *Tezkiretî'ş-Şarâ ve Tabsıratî'n-Nuzemâ* (Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Canım), Ankara, 2000, s. 95.

okşayacak surette bir âheng-i ulvî îtâ eder.” derken <sup>18</sup> kafiye'nin ses bakımından etkisine vurgu yapmaktadır. Aslında kafiye, bir ses tekrarıdır. Fakat bu tarif onu sadece şeklen tanıtır. Yahya Kemal'in ifadesiyle “kuşta kanat gibi olan şiirdeki kafiye” derinlemesine incelendiğinde bir mısranın sona erdiği, bir mısranın kendisinden sonra doğduğu, nazım şekillerinin kendisiyle belirlendiği, şiir kitaplarının kendisi esas alınarak düzenlendiği temel bir ögedir.

Klâsik edebiyat bilgisinde kâfiyenin metne verdiği değer standart olmayıp, katkısı her zaman aynı düzeyde değildir. Bundan dolayı da “ilmü'l-kafiye” konusunda yazılan eserler bütün çeşitleri ve muhtemel durumları ile kafiye'yi incelemiş, tiplerini tasnif etmiş, revî harfinden önceki harflerin durumlarını ele almıştır. “Kamer-ser” kelimelerinde olduğu gibi sadece revî harfi ile yapılan mücerred kafiye, “cihân-nişân” kelimelerinde olduğu gibi reviden önce vav, elif ve ye harflerinin kafiye'de bulunduğu mürdef kafiye, “derd-merd” kelimelerinde olduğu gibi revî harfinden önce bu elif, vav ve ye harflerinin dışında bir harfin tekrar ettiği mukayyed kafiye, reviden önce bir harekeli harf ve onun öncesinde de elif harfinin bulunduğu müesses kafiye tasnifleri kafiye'nin metne kazandırdığı âheng'in boyutu ile ilişkilidir. Hatta bu konuda Abdülhak Hamid'in Sultan Selim'i Ziyaret isimli kendisinin meşhur şiiri hakkında söylemiş olduğu “O manzumede kafiye yoktur. Çünkü ric'at, hil'at, firkat kelimeleri kafiye sayılmazlar, secidirler. Kafiye ancak mukayyed olur.”<sup>19</sup> sözüne, kafiye'de ne aradığını bilen bir şairin sözleri olarak dikkat edilmelidir. Meselâ,

Gönül açılmaz irişmez bedene râhat-ı rûh

Seherde lâle gibi almayınca câm-ı sabûh (Taşlıcalı Yahya)

beytinin kafiyesi mürdef kafiye'dir. Bu beyit Bakî'nin mücerred kafiye'li:

Nev-bahâr açdı cemâlin mushafında bir varak

Ol varakdan başladı gülşende bülbüller sebak (Bakî)

beytinden kafiye açısından daha âhenklidir.

Divan şiirindeki kafiye'nin göz için olduğu şeklindeki yaygın ve kabul gören yargı, kafiye'nin âhenge yönelik ilk işlevinin önemini azaltır gibi görünse de bu yargının her zaman için doğru olmadığını söyleyebiliriz. Bu edebiyat anlayışında kafiye gerçekten sadece göz için olsaydı kafiye'nin ses yönünden zayıf olanları “uyûb-ı kâfiye” başlığı altında eleştirilmezdi. Bu durumun işaret

<sup>18</sup> Ali Seydî, *Seci ve Kafiye Liğati*, İstanbul, 1323.

<sup>19</sup> Yahya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 129.

ettiğimiz yargıya yönelik haklı itiraz noktalarından birisi olduğunu bilmek gerekir.<sup>20</sup>

Kısaca revî harfinden sonra gelen ek ve kelimeler demek olan rediflerin özellikle kelime boyutunda olanları, şiiri belli bir düşünce etrafında toplar, ortak bir zemine oturtur, ona bütünlük kazandırır. Redifler bazen yukarıdaki beyitte olduğu gibi tek kelime bazen de birden fazla, hatta mısranın neredeyse çoğuna yayılır bir durumda görülür.

*Safâ-yı aşkı kim anlar kiminle söyleşelim*

*Vefâ-yı aşkı kim anlar kiminle söyleşelim (Lâ-edrî)*

Fakat bazen yukarıdaki örneğin aksine şiirin bütününe hakim olan duyguyla bütünleşmiş bir halde de görünür; bu durumda hem âhenge hem de anlama katkıda bulunur.

*Efendimsin cihânda i'tibârım varsa sendendir*

*Meyân-ı âşıkânda iştihârım varsa sendendir (Şeyh Galib)*

Dolayısıyla redif aslında başarılı şiir ile başarısız şiiri belirleyen ölçütlerden birisi olarak kabul edilebilir: “Duygusuz şairler redife tıpkı can kurtarana sarılır gibi sarılır, duygulular ise şevkin en yüksek zirvesine fırlamak için basarlar.”<sup>21</sup>

### 3. Fesahat-Sözü Oluşturan Kelimelerin Fasih Olması

Klâsik edebiyat bilgisi olarak da adlandırabileceğimiz asırlara dayalı bilgi birikiminin en önemli kısmını oluşturan belâgat, sözün teleffuzunun akıcı olup kulağa hoş gelmesi ve manasının açık olması şeklinde tanımlayabileceğimiz fesahat kavramı etrafında sözün etkileyiciliğini sağlamaya çalışır ve bu yolda âhengi de konu edinir. Bunun neticesi kelimenin hem tek başına hem de öncesi ve sonrası ile, yani söz dizimi içinde akıcılığını inceler, bunun önündeki engelleri sıralar. Edebiyat metinlerinde görülen sözcüklerin seçimi (*seçme*) ve bunların güzel ve etkileyici bir tarzda birleştirilmesine (*birleştirme*) yönelik bu uğraş, aslında –sözün duruma, bağlama uygunluk dışında- iki amacı sağlamaya yöneliktir; dil kurallarına uygunluk ve âhenk. Nitekim kelimenin fesahatini ararken kelimedeki söyleyiş güçlüğüne bulunmamasını (*tenâfir-i hurûf*), söz diziminde fesahati ararken söz diziminde söyleyiş güçlüğüne bulunmamasını (*tenâfir-i kelimât*) göz önünde bulundurur. Fasih kelimelerin

<sup>20</sup> Daha fazla bilgi için bkz. M. A. Yekta Saraç, a.g.e., s. 258.

<sup>21</sup> Yahya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 134.

birbirleriyle güzel ve etkileyici tarzdaki uyumundan meydana gelen sözdeki akıcılık *selâset* olarak adlandırılır. “Tîğ”, “tîr-i kazâ” gibi sesleri tok ve kalın olan kelimeler bu açıdan *elfaz-ı cezle*, ince ve “gül”, “serv-i nâz” gibi nazik sesli kelimeler de *elfaz-ı rakîka* olarak adlandırılır. İlk gruptaki kelimelerin oluşturduğu söz *metin*, ikinci gruptaki kelimelerin oluşturduğu söz ise *latîf* olarak adlandırılır.<sup>22</sup>

Ey pâ-y-bend-i dâmgeh-i kayd-ı nâm u neng

Tâ key hevâ-yı meşgale-i dehr-i bî-direng (Baki)

Aşk bir şem’-i ilâhîdir benim pervânesi

Şevk bir zencîrdir gönlüm onun dîvânesi (Şeyh Galib)

Yukarıdaki iki beyti âhenk bakımından karşılaştırsak, aralarında ses bakımından olan farkın beyti oluşturan kelimelerin ses yapısından kaynaklandığını görürüz.

Ses değerleri bakımından hangi nitelikteki kelimelerin seçileceğini ise belâğatin başlıca şartı olan “muktezâ-yı hâl ve makâm” belirler. Bu, -bir başka yazımızda inceleyeceğimiz- *itilâf* bahsinin bir konusudur.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz belâğatin olmazsa olmaz şartı olan fesahat ile ilgili bu giriş düzeyindeki bilgi, edebî açıdan değerli sözü gerçekleştirmeye çalışan belâğatin daha ilk başta âhenge ne denli önem verdiğini göstermektedir.

#### 4. Belâğatin Bedî Bölümündeki Âhenge İlişkin Söz Sanatları

Bedî bildiğimiz gibi, manaya delâleti açık olan ve durumun gereğine göre söylenilmiş bulunan sözü, ses ve anlam yönlerinden güçlendiren ve süsleyen ifade özellikleri ve tekniklerinden bahseden belâğatin bir bölümüdür. Bunlar arasında muhassinât-ı lafziyye, yani sözü ses bakımından, âhenk bakımından süsleyenleri divan şiirinin âhenk konusu ile doğrudan ilgili olmakla birlikte ayrıca muhassinât-ı maneviyye, yani sözü mana bakımından süsleyenleri arasında da âhenkle ilgili söz sanatları bulunmaktadır.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> M.A.Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi-Belâgat* (6. baskı), İstanbul, 2007, s. 43.

<sup>23</sup> Bedî ile ilgili bu terimler hakkında bilgi verilirken *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat* (6. baskı İstanbul, 2007) isimli eserimizden yararlandık.

### a) Tekrîr (Yineleme)

Şiir dilinde söz yinelemelerin önemli bir yeri vardır. Türk edebiyatında kelime tekrarlarının şiirde ses yönünden etkileyicilik maksadıyla kullanılmasını eski Türk şiirinden örneklendirebiliyoruz. Bunu İslâmî dönem itibariyle ve mütakâmil bir düzeyde ise Kutadgu Bilig'de görüyoruz. Tekrarların asırlar boyunca halk şiirinin başarılı örnekleriyle de sürekliliğini ve yoğunluğunu takip etmemiz mümkündür.

Klâsik edebiyat bilgisinde muhassinât-ı maneviyye olarak adlandırılan, anlama ilişkin yönü önde olan söz sanatlarından tekrîr (belâgat terimi olarak Türkçemizde kullanılmayan diğer bir müteradifi ile *tekrâr*, yani yineleme) bir yönden âhenk ile de ilişkilidir. Bir ibarede kelimelerin aynı anlamda tekrarı demek olan tekrîr'in iki yönü vardır. Asıl maksat, anlamı pekiştirmedir. İfadeye açıklık getirilirken bir taraftan da bir kelimeye, belli bir odak kavrama dikkat çekme, metnin etkileyiciliğini artırma da hedeflenir. Tekrîr, yazarın içinde bulunduğu ruh hâlini, üzerinde durduğu, cazibesine kapıldığı, heyecanının kendisini sevkettiği unsurları, kavramları bize sunar. Bunlar tekrîrin metne anlam bakımından katkılarıdır.

Bunların dışında tekrîrin metnin ses yönüne olan katkısı da bulunmaktadır. Tekrarlanan kelime veya kelime grupları, hatta mısralar ses açısından bir etkileme sağlamakta, müzikte tekrarlanan nağmeler gibi belli bir ses etrafında şiire ses yönünden bir bütünlük kazandırmaktadır. Tekrirler/yinelemeler bazı metinlerde, hatta kimi şairlerde bir üslûp özelliği, bilinçli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca dilbilimcilerce "kalıcı şiir"lerin bir özelliği olarak da görülür. (Fakat burada konu ile ilgili çalışmalarda bir kavram karışıklığının olduğu da görülmektedir. Tekrîr âhenk unsuru sayılırken, redif hem müstakil bir âhenk unsuru kabul edilmekte hem de redif örnekleri tekrar başlığı altında da sunulmaktadır. Halbuki bunların ya tekrar başlığı altında ya da müstakil olarak yer almaları gerekmektedir).

Tekrîre dahil olan öğeleri üç başlık altında değerlendirmek mümkündür:

1. Redif ve nakarat olmayan beyit içindeki söz tekrarları.
- ii. Redif olarak tekrarlar (Yukarıda kafiye ve redif başlığı altında ele aldık).
- iii. Nakarat olarak tekrarlar (Aşağıda nazım şekillerinin âhenkle ilişkisi bağlamında ele alıyoruz).

Tekririn klâsik edebiyat bilgisindeki tanımını ile tutarlı olması için burada sadece ilk madde içine giren tekrarları ele alacağız.



Tekrir örneklerine baktığımızda tekrarlanan kelimelerin beytin ilk ve son kelimesi şeklinde, yani belli bir sisteme göre düzenlendiği gibi söz diziminde başkaca belirleyicilere göre değişik yerlerde bulduklarını görürüz. Örneklerde kelimenin bazen iki, bazen de ikiden fazla tekrarlandığı görülür. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi ikilemeler de sıkça görülen tekrar örneklerindedir:

*Acıyu acıyu bana yaralar kan ağlasın*

*Döne döne üstüme gerdün-ı gerdân ağlasın (Emrî)*

Bu beytin mısra başlarında zarf-fiil tekrarlarını görüyoruz. Ayrıca redif olarak sondaki “ağlasın” kelimesinin tekrarlanması da metne âhenk katmaktadır.

Metnin bütününde belli seslerin diğer seslere göre daha fazla yinelenmesinin -söz tekrarları dışında- genellikle raslantı sonucu olduğu, bunun böyle olmadığını gösteren eldeki az sayıda örneğin de bu konuda genel ve ikna edici bir kanaat oluşturmaya yetmediğini söylemek gerekir. Bu konuda yapılan bir incelemenin sonuçları da bu söylenenler istikametindedir.<sup>24</sup> Bundan dolayı bu hususa şimdilik sadece işaret etmekle yetiniyoruz.

#### b) Müşâkele

Bir anlamı o anlamı ifade eden lafız ile değil de söz sırasında geçen bir başka lafız ile ifade etmek anlamına gelen bu bedii teriminin örneği aşağıdadır:

*Müdâm kim ki içerse safâ verir lâkin*

*Safâsı onda durur kim onu müdâm içeler (Şeyh Galib)*

#### c) Cinas

Cinas manzum veya düzyazı bir metinde anlamları farklı lafızlar arasındaki yazılış ve söyleyiş benzerliğidir. Bir belâgat terimi olarak bedîin muhassinât-ı lafziyye (lafz'ı kelime olarak sınırlamamak gerekir!) yani sözü ses yönünden süsleyen söz sanatlarından. Cinası meydana getiren kelimelerdeki harflerin cins, sayı, hareke ve sıra bakımından benzerliğin gerektiği cinas konusunda bunların bir kısmında eksiklik bulunduğu örnekler tam olmayan cinas başlığı altında ele alınır. Aşağıdaki örneklerde her iki cinas örneği de bulunmaktadır:

*Kısmetindir gezdiren yer yer seni*

*Göge çıksan âkibet yer yer seni (İbni Kemal)*

<sup>24</sup> Doğan Aksan, a.g.e., s. 205.

Kimin geçsen önünden sanma ardınca *baka* kalmaz.

Baka kalır gözü ammâ vücûdundan *bakâ* kalmaz (Emrî)

Bin cefâ görsem ey *sanem* senden

Bu ne sözdür ki *usanam* senden

Tâliimdir seni vefâsız eden

Ben onu sanma ki *sanam* senden (Şem'î)

Mürekkebin cinas, cinası oluşturan taraflardan en az birisinin iki kelimededen (iki tam veya iki kelimenin birleşen hecelerinden) meydana gelmesi demek olup bu fonoloji çalışmalarında *kavşak* kavramına denk düşmektedir. Bu tür cinaslarda kelimelerin dil açısından oluşturdukları sınırların kaldırılması ve değiştirilmesi ile yeni anlamların şaşırtıcılığı metne etkileycilik sağlamaktadır. Ses bakımından aynılık gösteren bu üniteler anlam açısından farklı dil üniteleridir.

Gelince va'd-i visâle *bahâneler* söyler

O şâh-ı kişver-i hüsn ü *bahâ neler* söyler (Şeyh Galib)

Bu beyitte ilk mısradaki “bahâneler” kelimesi ile “bahâ neler” kelimeleri sınırların ve durakların değiştirilmesi ile cinası meydana getirmektedir.

Cinasın bir çeşidi olan **kalb** de, “felek-kelef” veya “ihmâl-imhâl” örneklerinde gördüğümüz gibi aynı harflerden oluşan birden fazla kelimenin bir ibarede bulunması ile ses tekrarını sağladığından âhenk sağlayan öğelerden sayılabilir.

#### d) İştikâk

İştikâk bir kök ile o kökten türemiş bir veya daha fazla kelimenin aynı ibarede bulunmasıdır. Kelimelerde tekrarlanan sesler metne âhenk katar. Yazılış ve telaffuz benzerliği bakımından aynı kökten izlenimi veren kelimelerin bir arada bulunması ise şibh-i iştikâk adını alır. Bu konuda bazı örneklerin cinasla birleştiğine de dikkat edilmelidir.

Dermişsin *irem* kûyuna ol serve *irişem*

Sağlıkla rakîbâ sen ona *irme irişme* (Emrî)

**e) Müvâzene**

Ses benzeşmesine dayalı bir sanat olan müvâzene, nazımda veya nesirde fâsıl kabul edilen kelimelerin aynı sesi tekrarlamamakla birlikte aynı vezinde olmasıdır. “Latîf” ile “kerîm” kelimelerinin aynı vezinde olması gibi.

**f) Tarsî**

Bir beyitin alt ve üst mısralarındaki kelimelerin karşılıklı olarak aynı vezinde ve kafiyede olmasıdır. Aşağıdaki örnekte “çihre” ile “turra”nın vezin bakımından farklı olması dışında “gün–dün” ile “hayâl–melâl” kelimeleri bu söz sanatının bir örneğini oluşturmaktadır:

Her gün hayâl-i çihre-i dilberden ağların

Her dün melâl-i turra-i dilberden ağların (Emrî)

Şu beyit de tarsî için beğenilen ve tekrarlanan bir örnektir:

Bekâ Yezdâna şâyândır fenâ ekvâna evlâdır

Vefâ insâna çesbândır cefâ hayvâna ahrâdır

**g) İrsâd**

Secili ve kafiyeli bir sözde bu seci ve kafiyenin nasıl devam edeceğine sözün içinde kullanılan bir kelimenin bazen lafzının bazen de anlamının işaret etmesidir. Lafzının bu durumu gösterdiği yerlerde ses tekrarları ön plana çıkar ve metnin âhengine katkıda bulunur.

Nice bir hudmet-i mahlûk ile mahzûl olalım

Sâil-i Hak olalım nâil-i mes'ûl olalım

Akalım pâyına bir bahr-i hamîyyet bulalım

Sıla-i himmetine mâ gibi mevsûl olalım (Asım Efendi)

Asım Efendi'nin iki beytini yukarıya aldığımız gazeli aynı tarzda devam etmektedir. Bu söz sanatının örneklerine baktığımızda irsâdı oluşturan kelimeler arasında çoğu zaman iştikak bulunduğunu görüyoruz.

**h) Reddû'l-acüz ale's-sadr**

Şiirde beytin sonunda yer alan kelimeyi kendisinden önce tekrarlamaktır. Acüz beytin sonuna sadr ise beytin başına işaret eder. (Bu söz sanatı nesir için de söz konusudur). Birbirlerine ses bakımından benzeşen bu tekrarlanan lafızlar iki kısma ayrılırlar:

1. Telaffuzu ve yazılışı ile aynı olan kelimeler.

11. Aynı kökten gelen (iştikâk) veya bu izlenimi veren (şibh-i iştikak) kelimeler.

Şiirde yer alışları bakımından en geniş olarak şu şekildedir: Lafızların biri beyit sonunda diğeri ise (a) ilk mısranın başında, (b) ilk mısranın ortasında, (c) ilk mısranın sonunda, (d) ikinci mısranın başında yer alır.

*Râz-ı ışkın saklaram ilden nihân ey serv-i nâz*

Gitse başım şem' tek mümkün değil ifşâ-yı râz (Fuzuli)

### 1) İâde

Reddü'l-acüz ale's-sadrın beyit boyutundaki işlevinin iki beyt hacminde gerçekleşmesiyle olur. Yani beytin son kelimesinin diğeri beytin ilk kelimesi olmasıdır. Muallim Naci iade sanatına en iyi örnek olarak aşağıya üç beytini aldığımız Fuzuli'nin gazelini vermektedir.

*Ey vücûd-ı kâmilin esrâr-ı hikmet masdarı*

*Masdarı zâtın olan eşyâ sıfâtın mazharı*

*Mazharı her hikmetin sensin ki kilik-i kudretin*

*Safha-i eflâke nakş etmiş hutut-ı ahteri*

*Ahteri mes'ûd olan oldur ki tab'-ı pâkinin*

*Kâbil-i feyz ola lutfundan safâ-yı cevheri (Fuzuli)*

...

### j) Akis

Bir mısra veya cümlelerin yahut cümle içinde bir ibarenin sonunu başa, başını sona alarak yeni bir ibare ve tamlama meydana getirmektir. Bazen bu şekilde yeni bir mısra meydana gelir. Aşağıda bütün beyitleri aynı şekilde akis sanatı bulunduran gazelin ilk iki beytini alıyoruz.

*Dîdem ruhunu gözler gözler ruhunu dîdem*

*Kıblem olalı kaşın kaşın olalı kıblem*

*Cennet gibidir rûyun rûyun gibidir cennet*

*Âdem døyemez sana sana døyemez âdem (Nazîm)*

Aşağıdaki beyit akis sanatının şeklen yukarıdaki gibi başarılı bir örnek olarak görünmese de anlamının güçlü yönü bakımından bu söz sanatını daha iyi temsil etmektedir. Ayrıca bedf sanatlarının bütünü için dile getirilen; özellikle yapılmış olduklarını hissettirmemeleri, metinde anlamla kaynaşmış ve tabii bir şekilde bulunmaları şartı çerçevesinde daha başarılı bir örnektir:

*Şems-i asr idi asırda şemsin*

Zilli memdûd olur zamânı kasîr (İbni Kemal)

Belâğatin bedf kısmında yer alan bu söz sanatlarının bütünü âhenk ile ilişkilidir. Belâğatin âhenk ile ilgili bu unsurları başta kaydettiğimiz fesahat konusu ile birlikte değerlendirilmelidir.

### 5. Nazım Şekillerinin Sesle İlgili Yapısal Özellikleri

Nazım şekilleri bir açıdan şairi kısıtlayan, onun his ve hayallerini özgürce ifade etme yolunda engeller çıkaran sınırlamalar şeklinde görülebilir. Fakat nazım şekilleri kendi içinde bir takım ses düzenlemelerini –bir şart olarak– barındırdığı için şaire asgari ses düzenlemelerini teknik bakımdan hazır olarak sunmaktadır. Nazım şekilleri hakkında bilgisi olan okuyucu için önündeki şiir metnindeki ses düzenlemelerinin neler olduğu hakkında önceden bir farkındalık oluşturur.

#### a) Redd-i matla-tecdîd-i matla

Nazım şekilleri her ne kadar aslında şiirin yapısıyla ilişkili olsalar da kendilerinin bir takım özellikleri onları âhenk ile de ilişkilendirmektedir. Meselâ redd-i matla adı verilen, şairin matla beytinin bir mısrasını son beyitte tekrar etmesi durumu metin yinelemesi şeklinde âhenge katkı sağlamaktadır.

Bir şeker handeyle bezm-i şevka câm ettin beni

*Nîm sun peymâneyi sâkî temâm ettin beni*

.....

Böyle sermest ü harâb etme Nedîm-i zârını

*Nîm sun peymâneyi sâkî temâm ettin beni* (Nedim)

Redd-i matla konusunda Muallim Naci şöyle demektedir: "... Ancak, redd-i matla'ın bir kusur sayılmaması tekrar edilen mısra'ın berceste (güzel ve sıra dışı) olması şartına bağlıdır. Şair gûyâ, matlâın birinci mısrasını çok uygun

ve güzel bulduğu için duyduğu heyecan ile tekrarlamaktan kendini alamaz.”<sup>25</sup>. Bu sözlerden çıkan neticelerin birisi sesle ilgili bir düzenlemenin de en nihayet anlam ile de ilgili olma gereğidir.

Bu durumun bir benzerini de kasidede görürüz. Uzun şiir şekli olan kasidede şiirin ses bakımından monotonluğunu kırmak ve ses bakımından şiire yeniden başlamak olan tecdîd-i matla yapılır ve kasidede kafiyein konumu güçlendirilir.

**b) Musammat gazel ve kaside:**

Bazı kaside ve gazelerde dört mefâflün, dört müstef'ilün gibi aynı tef'ileleri tekrarlayan beyitler mısra ortasından bölünerek iç kafiye bulunduran bir düzen halini alırlar. Bu durumdaki kaside ve gazellere *musammat kaside* ve *musammat gazel* adı verilir. Beyitler dörtlük haline gelirler ve iç kafiye bulundurdukları için âhenk bakımından daha etkileyicidirler. Bazı örneklerde matla beyitlerde musammat bulunmazken bazılarında matla beytinin de musammat olduğu görülür. Matla beytinde iç kafiye bulunan bazı örnekler ise mısraları alt alta dizildiğinde müzdevic murabba şeklini alır. Bazı örneklerde ise vezinlerine göre dört kısma ayrılan beyitlerin ikinci mısraların ikinci/son kısmı nakarat olarak görülmektedir. Bu durumda musammat gazel-murabba ilişkisi daha bariz olarak ortaya çıkar.

Firâk-ı yâra sabr olmaz / gidelim bârî şehrinde,

Gönül çün sındı cebr olmaz / gidelim bârî şehrinde (Ahmet Paşa)

Matla musarra olmayan bir musammat kasidenin ilk iki beyti:

Esdî nesîm-i nevbahâr / açıldı güller subh-dem

Açsın bizim de gönlümüz / sâkî meded sun câm-ı Cem

Erdi yine ürd-i bihişt / oldı hevâ anber-sirişt

Âlem bihişt-ender-bihişt / her gûşe bir bâğ-ı İrem (Nef'î)

Aşağıdaki musammat gazelin de matla beyti musammat değildir:

Meni cândan usandırdı / cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan / murâdım şem'i yanmaz mı

<sup>25</sup> Muallim Naci, *Edebiyat Terimleri-Istılâhât-ı Edebiyye* (Haz. M. A. Yekta Saraç) (2. baskı), İstanbul, 2004, s. 84.

Kamu bîmârına cânan / devâ-yı derd eder ihsân

Niçün kılmaz bana dermân / beni bîmâr sanmaz mı

Musammat gazel ve kasidenin güçlü ses yönünü gösteren bu örneklerle dikkat edildiğinde âhengin iç kafiyeler ile sağlandığı kadar bu konuda cüzleri tekrarlayan vezinlerin de rolü olduğu görülür.

### c) Müselsel gazel

Musammat gazeller gibi âhenkli olan bir gazel şekli de müselsel gazeldir. *Müselsel gazel*, bütün mısralarının aynı kafiyeyi takip ettiği gazellerdir.

1. Her kaçan nâz ile dilber yüzünün üzre *basar*  
Hâk-i pâ-yı tûtîyâsı arturur nûr-ı *basar*
2. Gerçi kim gülzâr-ı hüsn içre nesîm-i lutf *eser*  
Ol yüzi gülde velf bû-yı vefâdan yok *eser*
3. Ok gibi her kim yolunda togru olursa *eger*  
Yâ kaşım sevdâsı kurbân olduğum kaddin *eger*
4. Gerçi şem'-i âlem-ârâ nûr ile kendin *bezer*  
Ay yüzün gören şehâ onun yüzinden bin *bezer*
5. Emrî gamzen târi üzre cân virüben kef *geçer*  
Ya'nî sen kaşı kemânun kulu kurbânı *geçer* (Emri)

Bu gazelin kafiyelenişi fazlaca örneğine rastlamadığımız bir tarzdadır. Gazel, her beytin mısraları kendi içinde cinaslı sözcüklerle kafiyeli ve her bir beytin her mısrası da aynı kafiye harfini (revi) takip eden bir tarzda yazılmıştır.

Burada birden fazla matla beytin bulunduğu **zâtü'l-metâli, zü'l-metâli** adıyla anılan gazelleri de hatırlamamız lâzımdır. "Uzun şiir" kasidede matlain yenilenmesi bazen zorunlu bir hâl alırken gazelde bu durum sadece âhengi güçlendiren bir öge olarak görünür.

### d) Musammatlardaki tekrarlanan nakarat mısraları

Nazım şekilleri bağlamında musammat, aynı vezinde üç ve daha fazla mısralı değişik sayıdaki bendlerden oluşan nazım şekillerinin genel adıdır. Bu

nazım şekilleri; müselles, murabba, muhammes, müseddes, müsebbâ, müsemmen, mütessa, muaşşer, terkîb-i bend, terci-i benddir. Bendlerin son mısraları kendi içinde ses tekrarı ile birbirlerine bağlıdır; dolayısıyla bendler de bu son mısralardaki tekrarlanan sesler ile birbirlerine bağlanarak bir bütünlük gösterirler.

Musammatlarda bendlerin son mısraları aynen tekrarlananları "metin yinelemesi" diye adlandırabileceğimiz yapılar gösterir. Bunlar zaten kafiye ile ses bakımından desteklenen bendlerin mısra tekrarı ile de âhenginin güçlenmesini doğurmuştur. Bu çeşit musammatlar mütekerrir murabba, mütekerrir muhammes, mütekerrir müseddes... şeklinde adlandırılırlar.

Aşağıda bir mütekerrir muhammesin ilk iki bendini kaydediyoruz:

Sen usandırma eli, el de usandırmaz seni

Hîlekârlık eyleme kimse dolandırmaz seni

Dest-i a'dâdan soğuk su içme kandırmaz seni

Korkma düşmandan ki âteş olsa yandırmaz seni

*Müstakîm ol, Hazret-i Allah utandırmaz seni*

Hep geçer âlemde hiçbir hâlete yoktur sükûn

Zevke bak değmez te'essüf etmeğe dünyâ-yı dîn

İstikâmet şerr-i a'dâdan seni eyler masûn

Hak eder ashâb-ı sıdkın hasmını elbet zebûn

*Müstakîm ol, Hazret-i Allah utandırmaz seni* (Diyarbakirli Said Paşa)

....

Muhammes ve müseddes örnekleri de bulunmakla birlikte genellikle bestelenmeye müsait murabbaların adı olan şarkıda âhengin önemli olduğunu biliyoruz. Nakarat mısraları, âhenkte vezin ve kafiye kadar önemli yer tutar. Nâfî'nin ilk bendini aldığımız aşağıdaki şarkısı aBaB, cccB şeklinde (büyük harfler tekrarlanan mısraları göstermektedir) bir kafiye düzenine sahiptir:

Geçer fûrkat zamânı böyle kalmaz

Sağ olsun sevdiğim Mevlâ kerimdir

Onulmaz yâreler bitmez iş olmaz

Sağ olsun sevdiğim Mevlâ kerîmdir



Nedim'in aşağıdaki şarkısının kafiye düzeni aAaA, bbbA, cccA şeklindedir:

Sevdiğim cânım yolunda hâke yeksân olduğum

Iyddir çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum

Ey benim aşkında bülbül gibi nâlân olduğum

Iyddir çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum

Yine nazım şekilleri arasında metin yinelemesi ile sağlanan âhenk bağlamında tercî-i bend nazım şekli, ayrıca kafiyelerinin cinaslı olmasına dikkat edilen tuyuğ, tahmîs, tesdîs, tesbî nazım şekillerinin ilk bendleri de hatırlanmalıdır. Ayrıca mısra boyutundaki yinelemelerin köklerini müşterek kültürümüzün de ötesinde, eski Türk şiirinde de aramak ve bulmak mümkündür. Burada "anı teg orunlarda" mısrasının her bölümün sonunda tekrarlandığı anlam bakımından bütünlük gösteren ve etkileyici tasvirler bulunduran Uygur şiir metnini hatırlayabiliriz.<sup>26</sup>

## 6. İnşâd-Özellikli Şiir Okuma

Klâsik edebiyat bilgisi başka müslüman milletler tarafından da paylaşılan bir zemine oturur. Burada söz konusu edeceğimiz konu ise doğrudan müşterek klâsik literatürümüzde bu başlık altında yer almamakla birlikte bu müşterek bilgi birikimiyle arasında dolaylı bir ilişki bulunmaktadır. Bizim de bu konuyu ortaya koymamızın sebebi budur.

Divan şiirinin âhenk ile ilgili bir özelliği de *inşâd*, yani özellikli şiir okuma şeklidir. Bu kavram ile "şiir dilinin, düzyazıdan farklı olan ve metnin etkileyiciliğini artıran ses ile ilgili niteliklerinin göz önünde tutulduğu okunuş biçimi"ni kastediyoruz. Arap dilinde şiir okumayı ifade etmek için kullanılan *inşâd* kelimesi, şiirin eskiden beri yüksek sesle okunduğunu gösterir. Zira bu kelimenin asıl anlamı sesi yükseltmek, şarkı söylemektir. Şiirin erken dönemlerde yüksek sesle okunması ise, "şiir okuması" diye adlandıracağımız özellikli okumada âhengin gözetildiği sonucuna bizi iletmektedir. Bu da şiir ile musiki arasındaki bağı gösteren bir husustur.

Divan şiirinin okunuş biçimi iki noktada kendisini gösterir. Bunların ilki yukarıda değindiğimiz ölçüye, yani aruza göre şiir okumadır. Buna yukarıda değinmiştik. Bu söylediğimiz hususu aruzun taktîini öne çıkararak, ona vurgu yaparak, tefilelerin yerlerini belirlerken abartıya kaçan okuma biçimi şeklinde

<sup>26</sup> Reşit Rahmeti Arat, a.g.e., s. 66.

anlamamak lazımdır. Fakat taktîin bütünüyle yok sayılarak düzyazı şeklinde veya kelimelerin sadece duygu değerlerine vurgu yaparak okuma Divan şiirini var eden sesin önemli bir ögesini yok sayma demektir. Bu tutum ise bizim şiirin tam olarak vermek istediği etkiyi peşinen reddetmemiz anlamına gelir.

Asıl anlamı kesmek, parçalamak olan taktî aruzda, bir mısrayı, yazılmış olduğu veznin cüzlerine ayırmadır. Vezni bulmaya ve bulunan vezne göre âhenkli şekilde okumaya kolaylık sağlar. Taktîde okunuşta, birbirlerine vasledilebilen kelimelerin vasledilmiş şekli esas alınır. Bileşik heceler birisi uzun diğeri kısa olmak üzere iki hece olarak değerlendirilir. Mısralar taktî yapılırken kelimelerin mısraya girmeden önceki hâlleri değil, mısra içindeki vezne göre aldıkları şekil dikkate alınır. Bunun için imâle, zihaf, med, tahfff, teşdîd gibi değişiklikler önemlidir. Kelimeler bittiği yerden değil, kendi içlerinden de cüzlerin ayrılışına göre ayrılır.

Dôst bî-per/vâ felek bî/-rahm devrân/ bî-sükûn

Derd çok hem/-derd yok düş/men kavî tâ/li' zebûn (Fuzuli)

Bir şiiri güzel okumak için taktîinin bilinmesi lâzımdır. Cüz' bitimlerinde abartmadan, hafif duraksamalar ile veznin âhengi sağlanır.

Aruza göre okuma, sadece veznin sırası belirlenmiş açık ve kapalı hecelerine göre okumak değildir. Aruz ile ilgili kitaplarda genel geçer kuralların yanısıra bazı kuralların nasıl yorumlanacağına dair açıklamalar da vardır. Bunlar şiirin inşadı, okunması sırasında gözetilmelidir. Meselâ "vâdî-i vahdet" gibi kelime sonundaki med harfi olan ye'nin uzatılmadan okunması yeğlenir. Metinlerdeki özellikle mahlaslara ek geldiği durumlarda mahlasın sonundaki ye'nin kısaltılmasının zihaf olarak kabul edilmemesinden okunuşta buna da dikkat edilmesi gerektiği sonucunu çıkarırız. Ayrıca bileşik hecelerın İran şiirinde bazı durumlarda "nîm hece" diye adlandırılışına uygun bir şekilde bâd(ı), yâr(i) şeklinde okunduğunu da görüyoruz. Bilindiği gibi ayın harfi aslında sessiz olduğundan kurallara göre sonu sessiz harf ile biten bir kelime ayın harfi ile başlayan bir kelimeye ulan/a/maması lâzımdır. Bununla birlikte Türk şairlerinin bu kurala fazla uymadığı görülmektedir. Bunun sebebi ayın harfinin bu gibi yerlerde elif sesiyle karşılanmasıdır. Bu durum da şiir okuma diliyle ilgili bir konudur.<sup>27</sup>

Tahirü'l-Mevlevî şiir okumada vezne dikkat edilmesi gerektiği hususuna şöyle dikkat eder: "İnşâdın ruhu, manzumenin hem mevzûn hem de mevzûa uygun bir tarzda okunmasıdır. Bunun için vezinleri, onların durak yerlerini ve

<sup>27</sup> M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim Ölçütü Kafiyeye*, s. 211 vd.

çekilmesi, yahut kısa kesilmesi iktizâ eden noktalarını bilmek manzum bir eseri nesir gibi dümdüz okumamak, bilakis mısra ve beyitleri taktî edercesine parçalamamak, bir cümlelerin bitip diğerinin başladığını inşâd âhengini bozmaksızın anlatmak, teaccüb, istifhâm, rikkat ve cezâlet gibi şeylere dikkat ve riâyet lâzımdır.<sup>28</sup> Bu sözlerden şiir inşâd edilirken iki hususa dikkat edilmesi gerektiği öne çıkıyor: Şiirin ses yapısı ve anlamı. Mehmed Akif de kötü inşâdın sebeplerini lisanımızda kullanılan vezinleri bilmeyerek tef'ileleri birbirine karıştırmak, vezin bilmemenin neticesi uzatılacak ve kısa geçilecek heceleri farkedememek ve nazmı nesir gibi olarak okumak şeklinde sıralar.<sup>29</sup> Kısacası şiir inşâdıyla -konumuzla bağlantılı olarak - aruzun metne katkısının hissedilebilmesi için vasıl, imâle, med ve zihafalara, taktîe dikkat edilerek yapılan okumayı kastediyoruz. Artık günümüzde görülmesi dahi bazı metin neşirlerinde (Onan'ın *İzahlı Divan Şiiri* Antolojisi it. (İstanbul 1989) burada hatırlanabilir) bu hususların işaretlerle gösterilme usulünün sorgulanmadan terk edilmesi üzerinde tekrar durmak gerekir.

Divan şiirinin okunuşunda dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta da kafiye konusunda kendisini gösterir. Gerçekten de kafiye ne denli belirleyici olduğunu bildiğimiz bu şiir dilinde; revî harfinden önceki harflerin harekelerinin farklı olma durumunun, sadece "uyûb-ı kâfiye" sözüyle geçtirilecek bir konu olmadığını düşünüyoruz. Elbette geçmiş yüzyıllarda şiirin nasıl okunduğuna dair elimizde ses kayıtları yoktur. Ama bu konuda bütünüyle de belirsizlik içinde olduğumuz söylenemez. Aruz ve kafiye ile ilgili bilgi birikimi bize bazı ipuçları verebilir. Bu ipuçlarına dayalı akıl yürütmeler son dönem şairleriyle de delillendirilebilir. Bu noktada Muallim Naci'nin yazmış oldukları önem kazanıyor. Naci, Azmizâde Haletî'nin:

Sen idin külbe-i ahzâna koyan Ya'kûbu

Ayırıp Hazret-i Yûsuf gibi göz nûrundan

Getirip aşk-ı ilâhîyi gönül hânesine

Kapıdan baktırayım ey gam-ı dünyâ seni *ben*

kıtasındaki "dan" ekini fetha-i sakîle (a ünlüsüyle) ile değil fetha-i hafffe ile (e ünlüsü) ile okunmasının asla uygun olduğunu söyler. Yine aynı şekilde Nedim'in:

..... *tenhâda*

..... *sahrâda*

<sup>28</sup> Tahirü'l-Mevlevî; *Edebiyat Lüğati*, İstanbul 1973, s. 66.

<sup>29</sup> Yakub Şafak, "Aruzun Niçin ve Nasıl Öğrenmeliyiz?" *Yedi İklim*, c. 5. s. 40, İstanbul 1993.

..... çeker  
 ..... âmâde

beyitleri hakkında son mısranın ilk iki mısra ile kafiye bakımından uyumunun ilk ikisinin fatha-ı sakîle, son mısranın ise fetha-i hafffe ile olduğundan kusurlu olduğunu söyleyenleri reddederken bu görüşlerinin kabule şâyân olmadığını söyleyip “kafiyede vaki olan de'leri genellikle fetha-i hafffe ile teleffuz etmek fasîhlerin benimsedikleri bir usuldür” der. Dolayısıyla özellikli şiiri okuma dediğimiz bu usule göre bu mısralar:

.....tenhâde  
 .....sahrâde  
 .....çeker  
 .....âmâde

şeklinde okunması gerekmektedir. Yine Naci'ye göre “Fesâhat ehli nûrından demeye “nûrinden” demeyi tercih eder.”<sup>30</sup> (Elbette bu hususta devirden devire değişebilen bir eğilimi de içinde barındıran *zevk-i selim*'in belirleyicisine dikkat etmek gerekir).

Biz de son şeyhülislâm Mustafa Sabri Efendi'nin şair ve edîb oğlu İbrâhim Sabri Efendi'nin İstanbul isimli şiirin neşrederken, bir beytini bizdeki ses kaydına bağlı olarak :

Şâhâne pâyitaht, bu şâhâne devlete  
 Hünkâr dikmiş âbide ondan tabîate

şeklinde okumuştuk.<sup>31</sup>

Bu konu ile ilgili olarak Fuzuli'nin meşhur naatinin kafiyelerinin, aralarında M. Fuat Köprülü, Necmettin Halil Onan, Nihat Sami Banarlı'nın da bulunduğu pek çok kişi tarafından aşağıdaki şekilde okunduğu görülmektedir:<sup>32</sup>

...odlare su (Onan, Banarlı)  
 ...çâre su  
 /...günbed-i devvâre su (Köprülü, Onan, Banarlı)

<sup>30</sup> Muallim Naci, a.g.e., s. 97.

<sup>31</sup> M. A. Yekta Saraç, "Mehmet Akif'in Gölgelelerinin Arapçaya Tercümesi ve İbrahim Sabri Efendi" *İlmî Araştırmalar*, sayı 5, İstanbul, 1995, s. 247.

<sup>32</sup> Tahir Üzgör, "Su Kasidesinin Metni ve Okunuşuna Dair" *İlmî Araştırmalar*, sayı 2, İstanbul, 1996, s. 156.

- /...dîvâre* su (Köprülü, Onan)  
*/...yâre* su (Köprülü, Onan)  
*/...gülzâre* su (Köprülü, Onan, Banarlı)  
*/...kare* su (Köprülü)  
*/...hâre* su (Köprülü, Banarlı)  
*/...bîmâre* su (Köprülü, Onan)  
*/...are* su (Köprülü, Onan, Banarlı)

İtalik olarak yazılan kelimelerin ara emir kipi dışındakilerde isme getirilen datif ekinin ünlü uyumuna bağlı kalmaksızın e şeklinde okunmasını, hatta daha radikal bir değişiklik ile “ara” ikinci şahıs emir kipinin de aynı şekilde “are” şekline çevrilmesini “dilın gramerinin şiir dilinin kurallarına bazı durumlarda boyun eğmesi” şeklinde yorumluyoruz. Bu durum klâsik edebiyat bilgi birikiminin yaklaşım tarzına da aykırı değildir.

Aslında divan neşirleri sırasında yukarıda söylediğimiz hususun gözetilmesi gerekmektedir. Bu, metin neşirleri konusunda her zaman için dil kurallarının tek belirleyici olarak algılanmaması anlamına gelir. Bu düşünceyi bazı klâsik dönem metinlerinin kelime köklerine gelen eklerde ünlü uyumunun gözetilmemesi de desteklemektedir.

Söylediğimiz bu durumu dilin tabii gelişimi ve hareketliliği içinde değerlendirmek de mümkündür. Nihat Sami Banarlı bu konuyla ilgili olarak:

Akşam oldu, yine bastı kâreler  
 Gitme yârim seni arslan pâreler

diyen halk türküsünde bu kâreler lafzı için “yerel bir zevk” tabirini kullanır.<sup>33</sup>

Şiirde kelimelerin bu tarz ince söyleyiş biçimlerinin kafiye ile, mısra sonları ile sınırlı olup olmadığı ayrı bir çalışma konusudur. Fakat İstanbul Türkçesi, hatta daha özeli ile “saray Türkçesi” diye adlandırılabilir bir söyleyiş tarzının mevcudiyetinin son zamanlara kadar belli kişilerde gözlemlenebilmiş olması yine bu konuda değerlendirilebilmesi gereken bir durumdur. İstanbul Türkçesi ile ilişkili olarak Muharrem Ergin şöyle der: “İstanbul Türkçesi çıkarılması güç olan seslerden hoşlanmamakta, bu yüzden

<sup>33</sup> Nihad Sami Banarlı, *Türkçenin Sırları*, İstanbul, 1975, s. 12.

bazı sesleri atmış bulunmaktadır. Hı ve nazal n'nin edebî dilde bulunmamasının sebebi budur.”<sup>34</sup>

Bu konuyla ilgili olarak Pierre François Virguier'in tanıklığına da başvurulabilir. Kendisi 1783 yılında İstanbul'a gelmiş ve yaklaşık 7-8 yıl burada kalmıştır. Bu süre içerisinde Türkçeyi iyi bir şekilde öğrenmiş ve Elemans de la Langue Turwque/Türk Dilinin Unsurları adlı gramer kitabını yazmıştır. Eserin önemli taraflarından birisi de bazı ünsüzlerin ve Türkçede bulunan, ama yazılışlarından telaffuzları tam anlamıyla ayırt edilemeyen ünlülerin seslendirilmelerindeki durumu latin alfabesi ile yansıtmasıdır. İstanbul'da iki ayrı okuma biçimini gösteren yazarın verdiği örnekler arasında halk arasındaki “sırrını”, “gayriya”, “insana”, “Allaha”, “Hakka” gibi kelimelerin aydınlar ve entelektüel kesim arasında “sırrini”, “gayriye”, “insane”, “Allahe”, “Hakke” şeklinde okunduğunu gösterenleri aydın kesimde a) ünlü uyumuna fazlaca itibar edilmediğini, b) değişiklerin ince ünlülere doğru olduğunu ortaya koyuyor.<sup>35</sup>

Dolayısıyla (a) standart yazı dili ve (b) halkın konuşma dili dışında geleneğe dayalı Divan şiiri sözkonusu olduğunda (c) şiir okuma dili de vardır. Bu sonuncusunu inşâd olarak da adlandırabiliriz. Bu şiir okuma dilinin/inşâdın belirleyicileri hem geleneğin kuralları hem de çevrenin dil konusundaki yol olmuş müşterek zevkidir.

Bu hususun varlığı farklı istikametlerden yapılan değerlendirmelerden de çıkarılabilir. Meselâ Nevîzâde Atâî'nin Arapça ve Farsça şekliyle kelimeleri okuma tarzını eleştirirken söylediği “Şi'ri okur mahrec ü tecvîd ile” mısrası döneminde söylediklerimiz istikametinde bir çeşit şiir okuma tarzının varlığından da haber vermektedir.

Yine inşâd-kafiye ilişkisiyle ilgili olarak, şiir inşâdı esnasında harekeli revinin ünlüsünün abartmadan uzatılmasının gerektiğini de kaydetmek gerekir.

Kısacası, “özellikli şiir okuma” olarak nitelediğimiz “şiir okuma dili/inşad”, okuma esnasında şiire âhenk katan bir ögedir. Bu söylediklerimiz, belki yeninin ve alışılmamış olmanın doğurduğu tereddüt ve ihtiyatla değerlendirilebilir ve itirazlar ortaya konabilir. Bu husus, elbetteki metnin kendi yapısında bulunan bir öge değildir; fakat onun yapısının doğurduğu bir sonuçtur. Bunu aruz ölçüsüyle de farklı bir açıdan açıklayabiliriz. Aruz, bir metnin kendisiyle yazılmış olduğu, onun yapısıyla bütünleşmiş bir ritim ögesidir. Bununla birlikte “günümüzdeki uygulaması”nı dikkate aldığımızda;

<sup>34</sup> Muharrem Ergin, *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, 1980, s. 69.

<sup>35</sup> Mehmet Gümüşkılıç, “Virguier ve De La Langue Turque Adlı Eseri”, *İlmî Araştırmalar*, sayı 10, İstanbul, 2000, s. 50, 58 vd.

yazılış ve okunuş biçimi ile âhenk ögesi olarak aruzdan bahsetmek çok zordur. Dolayısıyla aruz ölçüsünün âhenge katkısı nasıl uygulamada ortaya çıkıyorsa ve metne bu esnada değer kazandırıyorsa, özellikli şiir okuma biçiminin de âhenge katkısı uygulamada kendisini gösterir.

Şiir okunmak için yazılır. Ama özellikle Divan şiirinin güzelliği pasif bir okuyuşla ortaya çıkmaz. Nasıl bir bilgi birikimi ile bu şiirin anlam katmanları çözülebilir ve ancak bu şekilde okuyucuya açılabilir ise belli ses düzenlemelerinin etkisi de ancak yine bunlar hakkında bilgi ve beceri sahibi olma ve bunları uygulamada somutlaştırma ile kendisini hissettirir. Aksi takdirde aruz o şiirde bahri bulunacak bir bilgi, kafiye mısra sonlarında gözle görünen bir veya birden fazla harf, tekrarlar belli gramatikal ögelerin yinelenmesi şeklini alır. Bunun için özellikle Divan şiiri konu olduğunda “şiirin seslendirilmesi” önem kazanır.

Şiirin nasıl okunacağına dair Yahya Kemal’in “Halis bir şiiri okumak demek ona şairinin verdiği musiki ayarıyla, fazla ve eksik bir ses ilâve etmeksizin musikiden anlayanların tabiriyle falsosuz okumak demektir...O manzumeyi bütün musiki akışıyla anlamak, duymak, benimsemek ve ondan sonra okuyabilmek iyi okumanın yegâne yoludur.” sözlerinde bahsettiği olgu aslında bütün bu tekniklerden haberdar olmayı gerektirir. Böylece şairin “derûnî ahenk” kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirdiği şiirinde, şiir cevheri ortaya çıkar<sup>36</sup>. Ritmi sadece vezinle sınırlandırmayan ve onu şairin kelimelerin seçişinde, seçtiği kelimeleri dizisinde, ruhundaki heyecan ve coşkunu onlara sindirişinde bulan ve bunu “iç âhenk” olarak adlandıran İsmail Habib ile Yahya Kemal’in söyledikleri bu noktada birleşmektedir.

### III. Sonuç

Asırları aşarak günümüze ulaşan şiirlerin ses yapılarının güçlü olması, bunun “kalıcı şiirlerin” ortak özelliği olduğunu göstermektedir. Şiirin ses yönünü güçlendiren yukarıda sıraladığımız ögelerin hepsi -kendilerinin dışında, yani münferiden ortaya çıkardıkları ahenk dışında- müşterek olarak metne olumlu katkıda bulunan bir ses değeri üretirler. Bu ses şiirin bütününden yayılır. Bunların teker teker incelenmesi ses incelemesine başlangıç olarak doğru bir yoldur. Fakat bu, şiirin sesini oluşturan bütün tekniklerin paydaş olduğu asıl değeri gözden kaçırmamıza yol açmamalıdır.

<sup>36</sup> Yahya Kemal Beyatlı, a.g.e., s. 3-5.

**KAYNAKÇA**

- AHMET HAŞİM; *Bütün Şiirleri* (Derleyen: Asım Bezirci), İstanbul, 1983.
- AKSAN, Doğan; *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara, tarihsiz.
- ARAT, Reşit Rahmeti; *Eski Türk Şiiri*, Ankara, 1991.
- ALİ SEYDÎ; *Seci ve Kafiye Lüğati*, İstanbul 1323.
- ARİSTOTALES, *Poetika* (çev. İsmail Tunalı), İstanbul, 1999.
- BANARLI, Nihad Sami; *Türkçenin Sırları*, İstanbul, 1975.
- BEYATLI, Yahya Kemal; *Edebiyata Dair*, İstanbul, 1971.
- DİLÇİN, Cem; "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, IX.cilt, 1. sayı, Ankara, 1991.
- ELİOT, T. S.; *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (çev. Sevim Kantarcıoğlu); Ankara, 1983.
- ERGİN, Muharrem; *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, 1980.
- GÜMÜŞKILIÇ, Mehmet; "Virguier ve De La Langue Turque Adlı Eseri", *İlmî Araştırmalar*, sayı 10, İstanbul, 2000.
- LATİFÎ, *Tezkiretü's-Şuarâ ve Tabsiratü'n-Nuzemâ* (Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Canım), Ankara, 2000.
- KORTANTAMER, Tunca; *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara, 1993.
- (SEVÜK) İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul, 1942
- SARAÇ, M. A. Yekta; "Mehmet Akif'in Gölgelelerinin Arapçaya Tercümesi ve İbrahim Sabri Efendi" *İlmî Araştırmalar*, sayı 5, İstanbul, 1995.
- ; *Edebiyat Terimleri-İstılâhât-ı Edebiyye Muallim Naci* (2. baskı), İstanbul, 2004.
- ; *Klâsik Edebiyat Bilgisi-Belâgat* (6. baskı), İstanbul, 2007.
- ; *Klâsik Edebiyat Bilgisi- Nazım Şekilleri, Vezin, Kafiye*, İstanbul, 2007.
- ŞAFAK, Yakub; "Aruz Niçin ve Nasıl Öğrenmeliyiz?" *Yedi İklim*, c. 5. s. 40, İstanbul, 1993.
- ; *Aruz Terimleri*, Konya, 2003.
- TAHİRÜ'L-MEVLEVÎ; *Edebiyat Lüğati*, İstanbul, 1973.
- TANPINAR, Ahmed Hamdi; "Eski Şairleri Okurken" *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 1995.
- TAŞ, Hakan; "On Altıncı Yüzyıl Divan Şairlerinde Vezin Kullanımı" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: M. A. Yekta Saraç), İ.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
- TAŞKÖPRÜZÂDE, *Mevzâtü'l-Ulûm*, İstanbul, 1313.
- ÜZGÖR, Tahir; "Su Kasidesinin Metni ve Okunuşuna Dair" *İlmî Araştırmalar*, sayı 2, İstanbul, 1996.