



**TÜRK EDEBİYATININ TEK DÖRTLÜK NAZIM ŞEKİLLERİNE DAİR  
TESPİTLER: MÂNİ, TUYUĞ VE RUBÂÎ**

FINDINGS ABOUT THE SINGLE QUATRAIN VERSE FORMS OF TURKISH  
LITERATURE: MANÎ, TUYUG AND RUBAÎ

**MEHMET SAİT ÇALKA**

Doç. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

*Assoc. Prof. Dr., Recep Tayyip Erdogan University, Faculty of Arts and Sciences,  
Department of Turkish Language and Literature  
calkamehmetsait@hotmail.com*

 <https://orcid.org/0000-0003-3657-9387>

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-5, Aralık - December 2022 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article

Geliş Tarihi-*Received Date*: 22.11.2022

Kabul Tarihi-*Accepted Date*: 08.12.2022

Sayfa-*Pages*: 41-56.

**Atıf/Citation:** Çalka, Mehmet Sait (2022). “Türk Edebiyatının Tek Dörtlük Nazım Şekillerine Dair Tespitler: Mâni, Tuyuğ ve Rubâî”, *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 3/2: 41-56.

## TÜRK EDEBİYATININ TEK DÖRTLÜK NAZIM ŞEKİLLERİNE DAİR TESPİTLER: MÂNİ, TUYUĞ VE RUBÂİ<sup>1</sup>

*Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKA<sup>2</sup>*

### Özet

Anonim halk edebiyatı nazım şekillerinden mâni ile Klasik Türk edebiyatı nazım şekillerinden tuyuğ ve rubâî, Türk şiirinde tek dördlükten oluşan nazım şekilleri olarak bilinmektedir. Bu nazım şekilleri, Türk şiirinin farklı sahalarında kullanılan ve aralarında belli farklılıklar bulunan nazım şekilleri olarak bilirse de üç nazım şeklinin de tek dördlükten oluşması dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle etkileşim hâlinde olmaları kaçınılmaz olmuştur.

Bu çalışmada daha önce yapılan araştırmalardan da hareketle genel olarak kafiyeleri ve mısra sayıları itibarıyla birbirine benzerlik gösteren; ancak ölçüleri başta olmak üzere başka farklılıklarıyla birbirinden ayrılan mâni, tuyuğ ve rubâînin Türk şiirinde birbirleriyle olan münasebetleri ve haklarında yapılan yeni tespitler üzerinde durulacaktır. Buna göre bu nazım şekillerinin birbirleriyle olan şekli münasebetleri, şairlerce divanlarında hangi yapısal özelliklerle ve hangi adlandırmalarla kullanıldıkları, dolayısıyla 11. yüzyıldan beri Türklerin çok önemseydiği tek dördlük şiir formlarının nasıl bir kullanım sahasına sahip olduğu üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Nazım Şekilleri, dördlük, Mâni, Tuyuğ, Rubâî.

## FINDINGS ABOUT THE SINGLE QUATRAIN VERSE FORMS OF TURKISH LITERATURE: MANİ, TUYUG AND RUBAİ

### Abstract

Mani, one of the anonymous folk literature verse forms, and tuyuğ and rubâî, which are the verse forms of Classical Turkish literature, are known as verse forms consisting of a single quatrain in Turkish poetry. Although these verse forms are known as verse forms used in different fields of Turkish poetry and known to have certain differences between them, it has been inevitable that they interact with each other in the historical process, since all three verse forms are composed of a single quatrain.

In this study, based on the previous researches, in general, similar to each other in terms of rhymes and verse numbers; however, the relations between manî, tuyuğ and rubâî in Turkish poetry, which differ from each other with their other differences, especially in their measurements, and the new determinations made about them will be emphasized. According to this, evaluations will be made on the formal relations of these verse forms with each other, with which structural features and with what namings they are used by poets in their divans, and what

<sup>1</sup> Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi tarafından 28-29 Haziran 2021 tarihleri arasında düzenlenen “Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu”nda tarafımızca sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

<sup>2</sup> Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [chalkamehmetait@hotmail.com](mailto:chalkamehmetait@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-3657-9387>.

kind of a usage area of one-quatrain poetry forms, which Turks have given great importance since the 11th century.

**Keywords:** Poems, quatrain, Mani, Tuyuğ, Rubai.

### Giriş

Anonim halk edebiyatı nazım şekillerinden mâni ile Klasik Türk edebiyatı nazım şekillerinden tuyuğ ve rubâî, Türk şiirinde tek dörtlükten oluşan nazım şekilleri olarak bilinmektedir. Bu nazım şekilleri, Türk şiirinin farklı sahalarında kullanılan ve aralarında belli farklılıklar olan nazım şekilleri olarak bilinse de üç nazım şeklinin de tek dörtlükten oluşması dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle etkileşim hâlinde olduklarına dair belli emareler ortaya çıkmıştır. Nitekim bu emarelerin bir kısmıyla alakalı ilk görüşleri, M. Fuad Köprülü'nün yanı sıra Rus doğu bilimci Aleksandr Samoyloviç ile İskoç doğu bilimci E. J. Wilkinson Gibb de kaleme aldıkları çeşitli yazılarında beyan etmiştir (Gibb 1999: 73; Köprülü 1923: 262-64; Köprülüzade Mehmet Fuad 1928: 219-42). Özellikle 1928'de Türkiyat Mecmuasında kaleme aldığı "Türk Klasik Edebiyatındaki Hususi Nazım Şekilleri" başlıklı makalesinde Fuad Köprülü, bu konunun muhakkak izaha kavuşturulması gerektiğine dair fikirlerini beyan etmiş ve bu minvaldeki fikirlerini ifade etmiştir. Bu çalışmada, daha önce tarafımızca yapılan rubâî ve tuyuğ ile ilgili çalışmalarda elde edilen tespitlerin yanı sıra bu nazım şekillerine dair yine bizim ve başka araştırmacıların ulaştığı yeni tespitlerin bir bileşimi hâlinde bahse konu bu üç nazım şekli arasındaki tarihsel ve yapısal ilişkiyi ve Türk şairlerinin bu nazım şekillerine karşı duruşu başlıklar hâlinde incelenecektir:

### Mâni'den Tuyuğ'a Doğru

Mâni, anonim halk şiirinin en küçük ve en yaygın nazım şeklidir. Daha çok yedi heceli ve dört mısradan oluşan bir nazım şekli olan mânilerin az da olsa sekiz ve on bir heceden oluşan örnekleri de bulunmaktadır. Genel olarak tek dörtlükten oluşmalarına karşın çok az da olsa 5, 8, 10, 11 ve 14 dizeden oluşan mânilere de rastlanmaktadır. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı olan mânilerin üçüncü dizesi genellikle serbesttir. Yine mânilerin tam, kesik, cinaslı, yedekli, artık şeklinde olan çeşitleri bulunmakla birlikte en makbul olanları cinaslı olanlardır (Dilçin 2013: 279; Gözaydın 1989: 3-25; Güzel ve Torun 2003: 168).

Özellikle 11 heceli ve cinaslı olan mâninin tuyuğa olan şekli benzerliği vezin haricinde hemen dikkatleri çekmektedir. Nitekim mâninin tuyuğ ile olan bu münasebetlerini ilk defa dile getiren araştırmacılar, yukarıda da belirtildiği gibi Aleksandr Samoyloviç, Wilkinson Gibb, Mehmed Fuad Köprülü ve bunların akabinde Ahmet Talat Onay olmuştur. Buna göre mâniye en fazla benzeyen şiir formunun tuyuğ olduğu ve tuyuğ formunun dört mısra olmakla birlikte divan edebiyatındaki Fars kaynaklı rubâî ile Türklerin halk arasında gelişen edebiyatlarının en önemli nazım şekillerinden olan mâni ve koşuğun birleşmesinden ortaya çıktığı ile ilgili görüş beyan edilmiştir. W. Gibb'in,

*"Kafiyeleşimi rubâîye çok benzeyen ancak ölçüsü tamamen farklı olan millî bir nazım şekli de vardır. Doğu-Türk edebiyatında işlenen bu nazım şekline duyduğ veya tuyuk adı verilmektedir. Osmanlı şairlerince pek itibar edilmeyen bu şekil, halk edebiyatı nazım şekillerinden mâni ve rubâînin birleşiminden ortaya çıkmış melez bir türdür denilebilir."* (Gibb 1999: 73)

şeklindeki görüşünü Fuad Köprülü de desteklemiş ve Türk halk edebiyatının asli nazım şekillerinin dörtlülüklerden oluştuğunu ve bunların başını da mâninin çektiğini ifade etmiştir. Köprülü'ye göre de tuyuğ nazım şekli dörtlükten ibarettir ve tamamen millîdir. Arap ve İran

şairinin nazım biriminin beyit olduğunu belirten Köprülü'ye göre tuyuğların dörtlüklerden oluşması onu Türk halk nazım şekillerinden mâni ve koşmalara yaklaştırmaktadır (Köprülüzade Mehmed Fuad 1928: 227-34).

Yine Köprülü, Türk halk edebiyatındaki şairlerin esas unsurunun dörtlük olduğunu ve Türklerin, İslamiyet'ten sonra özellikle 13. asırda Arap ve Fars edebiyatıyla temasa girerek dörtlüklerle yazılıp besteye okunan ve Fehleviyât/Pehleviyât adı verilen nazım şekliyle tanıştıklarını ve nihai olarak kendi öz nazım şekli olan mâninin, özellikle Irak Türkleri tarafından benimsenip yaygınlaşmış ve tuyuğ nazım şeklinin meydana gelmesinin zeminini oluşturmuş olduğunu dile getirmiştir (Köprülüzade Mehmed Fuad 1928: 230; Köprülü 2004: 191-92). Başka bir yazısında Köprülü, mâniden tuyuğa doğru olan serüveni şu şekilde ifade eder:

*“Tuyug ismi bile başlı başına, bu nazımın eski halk mânileriyle samimi alakasını anlatıyor: Eski mânilerin kafiyelerinde tecnis bulunduğunu biliyoruz. Bu mana tuyug kelimesinde de mevcuttur. Çünkü Radloff'un ifadesine nazaran, Sibirya Türkleri arasında 'tuyug: kapalı, her taraftan ihata edilen, gizli manalara geldiği gibi, Teleutlar arasında da tuyug söz: manası açıktan açığa ifade edilmeyerek hususi bir ima altında gizlenen söz' demektir... İşte bütün bu izahat gösteriyor ki şu tuyug kelimesinde 'cinas, î mâ' medlûlleri mündemiçtir; hatta, belki de şimdiki cinaslı mânilere eski Türk halk edebiyatında evvelce tuyug adı veriliyordu. Mamafih, bu günkü malumatımıza göre, henüz bu hususta sarih bir şey söyleyemeyiz; şimdilik kat'iyetle söyleyebileceğimiz bir nokta varsa o da tuyuğların bizim eski halk şairleriyle olan samimi alâkasıdır.*

*Kadı Burhâneddin, Lütfî, Nevâî ve Bâbü'r'de gördüğümüz bu şekilde tuyuğların ne zaman, hangi sahada ve ne gibi amiller tesiri altında doğduğu ve musiki ile alakası nokta-i nazarından izah edelim. Oğuz Türkleri bir taraftan İslam medeniyetinin, diğer taraftan İran halk edebiyat ve musikisinin bu tesirleri altında 'fehleviyat'ı taklit ederek tuyuğları vücuda getirdiler. Bunların kafiyesinde cinas bulunması, şüphesiz eski Türk mânilerinin bir bakiyesi olduğu gibi, bunların fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilât vezniyle yazılması da bir taraftan fehleviyatın bestesinden ayrılmamak ve ona benzetmek ihtiyacından, diğer taraftan da eski on bir heceli koşuk an'anesinden tamamiyle ayrılmamak gibi bir zarurettten ileri gelmiştir.”* (Köprülü 2004: 189-90).

Köprülü, bundan evvel Türkler arasında meclislerde ezgiyle söylenen *Koşuk/Türkî* (Türkü); Tarhanların meclislerinde söylenen *Tarhânî*; Çağatay Türkleri arasında, özellikle Özbek ve Kırgızlar arasında söylenen ve daha çok “Düğün Türküsü” olarak bilinen *Öleng* ve son olarak yine Orta Asya Türkleri arasında gelin karşılama alayında söylenen *Çenge*'nin genellikle 11 heceli aruz vezinleriyle yazıldıkları ve dolayısıyla bu nazım şekillerinin bir birleşiminden yine meclislerde söylenen bir nazım şekli olan tuyuğun ortaya çıktığı üzerinde bir teoriden bahsetmiştir (Köprülü 2004: 194-99).

Ancak Ahmet Talat Onay ise Kadı Burhâneddin'in (ö. 1398) tuyuğlarını değerlendirmeye alırken onun tuyuğlarının, çoğu bilim adamı tarafından *fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün* ile yazıldığı kabul edilse de bunun yanlış olduğunu, aslında Türk halk şiirindeki 11 heceli nazım şekillerinin 7+4 şekline uygun yazıldığını, bunun da mâni nazım şeklinden başka bir şey olmadığını dile getirmiştir. Ahmet Talat Onay, Fuad Köprülü'nün Tuyuğ ile ilgili müphem ve tereddütlü ifadelerinin olduğunu iddia ederek *“Tuyuğlar tamamen hece ile yazılmış bir şiir tarzıdır. Şekli de vezni de millîdir. Hecenin her şekliyle yazılabilir.”* (Onay 1996: 54, 163, 167) şeklinde bir çıkış yaparak bu konuda yeni bir tartışma başlatmıştır.

Gerek W. Gibb gerek Köprülü gerekse Onay'ın tuyuğun tamamen millî bir nazım şekli olduğuna dair kanaatleri ortaktır. Ancak Ahmet Talat Onay'ın tuyuğu sadece hece veznine hasretmesi, millî duygularla ifade edilmiş ve sadece Kadı Burhâneddin'in tuyuğlarını temel alarak verilmiş peşin bir hüküm olduğu ile ilgili bir kanaat oluşturmaktadır. Zira tarafımızca bine yakın divanın taranmasıyla tespit edilen ve tuyuğ adı altında kaleme alınmış 1500'ü aşkın tek dörtlüğün 1428'inin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* vezniyle, 107'sinin *mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün* vezniyle ve sadece 12'sinin *fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ülün* vezniyle kaleme alınmış oldukları tespit edilmiştir. Yine Kadı Burhâneddin'in tuyuğlarının çok az örneğinde aruzun aksamı haricinde tümünün *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* vezniyle yazılması Onay'ın bu düşüncesinin desteklenemeyeceğinin açık göstergesidir. Ancak son yıllarda Türk nazım şekilleri ile ilgili yapılan bazı bilimsel çalışmalara bakıldığında Ahmet Talat Onay'ın fikirlerini desteklemenin yanı sıra tuyuğu iki beyitlik bir gazel çeşidi olarak kabul eden görüşlerin de olduğu bilinmektedir (bk. Kurnaz ve Çeltik 2011: 101-7).

Mâninin İran fehleviyatlarının etkisiyle oluştuğu görüşünü ileri süren bir başka araştırmacı da Pertev Naili Boratav'dır. Boratav, bu görüşlerini Fuad Köprülü'den yola çıkarak dile getirdiği söyleyebilir. Buna göre Boratav:

*"Mâni biçimi ise İran rubâileri ile gene İranlıların halk şiirlerine özgü bir biçim olan fehleviyatta görülen düzenin Türk nazmına etkisi sonucunda yaratılmış olsa gerek..."* (Boratav 2000: 213-14).

şeklindeki ifadelerle mâninin –dolayısıyla daha sonra tuyuğun- Türk ve Fars edebiyatının etkileşiminden tezahür ettiğini dile getirmiştir. Bu düşüncelerinin akabinde Boratav, *Kutadgu-Bilig*'te *a a x a* uyak düzeniyle yazılan dörtlüklerin bulunduğunu ancak bu manzumelerin aruz ölçüsüyle yazılmış dörtlükler olduğunu belirtmiştir. Yine *Atebetü'l-Hakâyık*'ta da buna benzer dörtlüklerden hareketle bu manzumelerin İran rubâi biçiminden Türk tuyuğuna geçişte bir aşama olduğunu ifade etmiştir (Boratav 2000: 213-14). Bu bilgilere benzer tespitleri Osman Fikri Sertkaya (Sertkaya 2004: 60-65) ve Ahmet Bican Ercilasun da kaydetmişlerdir (Ercilasun 1985: 158). Bu konuya oldukça kafa yormuş Fuad Köprülü'nün yukarıdaki fikirlerin belki de temelini oluşturan *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasındaki tespitleri şöyledir:

*"Şekil bakımından "Kutadgu Bilig"de eski halk edebiyatı ananesinden kalan başlıca hususiyet, eserin umumiyetle yazıldığı mesnevî tarzı arasında "şiir" veya "mâni" adı altında -yalnızca üçüncüsü serbest kafiyeli olmak üzere- dört mısralık küt'alara -tam 173 yerde- tesadüf edilmesidir; işte bu, yukarıda izah ettiğimiz gibi halk edebiyatımızın belli bir hususiyeti olan "küt'a" tarzının bir devamından ibarettir ki, Acem mesnevîlerinde buna asla tesadüf olunamaz."* (Köprülü 2003: 196).

Yine Köprülü, 11. asrın bir diğer eseri olan Edib Ahmed Yükneki'nin *Atebetü'l-Hakâyık* adlı eserinde tespit ettiği mâni-tuyuğ ilişkisini ise şu şekilde ifade eder:

*"Bu baştaki manzûmeler müstesna olmak üzere, bütün eser, birbirinden kafilece müstakil "dörtlük" şeklinde yani eski "Mâni-Tuyuğ" vadisinde yazılmıştır ki bu cins dörtlüklere "Kutadgu Bilig"de çok defa tesadüf ettiğimizi ve bunun eski halk edebiyatımızdan gelen pek kuvvetli bir edebî anane olduğunu anlatmıştık."* (Köprülü 2003: 203).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Fuad Köprülü'nün bu ve buna benzer ilişkileri ortaya koyduğu fikirleri için ayrıca bk. (Aktaş 2013:151-72)

Tuyuğun mâniden ayrılarak klasik Türk şiirinde istimal edilmesi, hece vezninden ayrılıp kendine has aruz ölçüsüyle kaleme alınmaya başlanmasıyla olduğu söylenebilir. Tuyuğun mânîye benzeyen bir özelliği mahlas kullanımıyla alakalıdır. Bilindiği gibi tuyuğlarda, mânilerde olduğu gibi mahlas kullanılmaz; ancak tuyuğun söyleyeni belliyeğin mâninin anonim olduğu malumdur. Buna rağmen bazı mânilerde olduğu gibi bazı tuyuğlarda da mahlas kullanılan örnekler rastlanmıştır.<sup>4</sup> Bu da tuyuğun tıpkı mânî gibi tek dörtlükten oluşan bir nazım şekli olduğunu göstermesi açısından kayda değerdir. Zira bu nazım şekli iki beyitlik tamamlanmamış bir gazel olarak düşünülürse içinde mahlasın olmaması lazım gelir diye addedilmelidir. Tespitlerimize göre tuyuğlarında mahlas kullanan şairlerin başında, 14. asır şairlerinden Nesîmî (ö. 1404-1405[?]) gelmektedir. Nesîmî'nin tuyuğları arasında bulunan 6 tuyuğda mahlas kullanılmıştır. Nesîmî'den sonra 15. asır şairlerinden Dede Ömer Rûşenî (ö. 1487) ve Şiban Han (ö. 1510); 16. asır şairlerinden Şah İsmâil Hatâyî (ö.1524) ve 18. asır şairlerinden 'Örfî Mahmûd Ağa (ö. 1778) tuyuğlarında mahlas kullanmıştır. Öyle ki Dede Ömer Rûşenî, kaleme aldığı 114 tuyuğun 13'ünde; Şah İsmâil Hatâyî, kaleme aldığı 10 tuyuğun tümünde; 'Örfî Mahmûd Ağa ise kaleme aldığı 8 tuyuğun 5'inde mahlas kullanmıştır (Çalka 2019: 37). Tuyuğlarında mahlas kullanan şairlerin tuyuğlarından numune olarak aşağıdaki örnekleri vermek mümkündür:

Ger sen isterseñ Hakı bilmek yakîn  
Gel **Nesîmî**'den apargıl reh-berin  
Te'vîl eyle âyet-i *tûri sinîn*  
Ger olam derseñ *min eshâbi'l-yakîn*  
[Nesîmî] (Ayan 2002: 849)

**Rûşenî** var dime bildüm men meni  
Sen kaçan diye idüñ bilseñ seni  
Saña bu benlük yeter iy **Rûşenî**  
Kim diyesin bende yoh mâ' vü menî  
[Dede Ömer Rûşenî](Aydemir (Tunç) 1990: 296; Tavukçu 2005: 357)

Men Hüseyinî mezhebem şâhuñ kulu  
Ya'ni ki ma'nîde Allâhuñ kulu  
Ey **Hatâyî** pâdişâh olmaz kişi  
Olmayınca uşbu dergâhuñ kulu  
[Şah İsmâil Hatâyî] (Cavanşir ve Necef 2006: 452; Şah İsmail 2017: 284)

Tâlib-i cânân olan bî-dâr olur  
Zikr u fikri dâ'imâ dîdâr olur  
'**Örfiyâ** sende degil bu güft u gû  
Söyleden dâ'im seni Cebbâr olur  
[Örfî Mahmûd Ağa] (Turan 2011: 677)

Tuyuğlarda anlatılmak istenen düşüncenin beyit ile değil de tıpkı mânî gibi dörtlüğün bütününde verilmeye çalışılması yine mâniden tevarüs eden bir özellik olsa gerektir. Zira dört mısralık mânî ile aynı kafiye düzenine sahip olan tuyuğun 11 heceli mâniden ayrılan en önemli

<sup>4</sup> Çok nadir de olsa müellifi belli olan bazı mânilerde mahlasın kullanıldığı vakidir. Şah İsmail Hatâyî'ye ait bazı mânilerde mahlasın kullanılması buna örnek gösterilebilir (Ergun 1956: 132-33).

özelliği, yukarıda da belirtildiği üzere kendisine has bir aruz veznine sahip olmasıdır. Peki bu nazım şekline has bir aruz vezninin bulunduğunu dile getiren ilk kaynaklar hangileridir? Bunlar, Ali Şîr Nevâyî'nin *Mizânü'l-evzân* adlı eserinden yaklaşık 60 yıl önce Şeyh Ahmed Tarazî tarafından kaleme alınan *Fünûnü'l-Belâga* (1436-1437); Ali Şîr Nevâyî'nin telif eylediği *Mizânü'l-evzân* (1492'den sonra) (Eraslan 1993: 58, 115) ile *Muhâkemetü'l-lügatayn* (1499) (Barutçu Özönder 2011: 174) ve son olarak Bâbü'r Şah'ın kaleme aldığı *Aruz Risalesi* (1525'den sonra) (Köprülü 2004: 183-85) adlı eserler olarak zikredilebilir. Söz konusu bu eserlerde tuyuğun vezn-i remel-i müseddes-i maksûr ile yani *fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün* vezniyle yazıldığı kaydedilmiştir. Dönemlerinde oldukça itibar görmüş olan bu şahsiyetlerin eserlerinde verdikleri bu bilgilerden sonra klasik Türk şiirinde kaleme alınan çoğu tuyuğun bu vezinle yazıldığı söylenebilir. Aşağıda verilen örnekler dikkatle incelendiğinde söz konusu dörtlüklerde anlam bütünlüğünün iki beyit şeklinde değil, dörtlük içerisinde sağlandığı; Türk halk şiirinde *a a x a* kafiyesiyle söylenmiş mâni formuna aruz vezni libası giydirilerek tuyuğ adı altında bir kısım klasik Türk şairleri tarafından kullanılmış bir nazım şekli olduğu görülecektir:

Görmedüm sen tek latîf nâzûk cüvân

Tapuña olsun fidâ cân u cihân

Katrece lutfuñ bize irer bolsa

Katre tek ola katumda bin 'umân

[Kadı Burhâneddin] (Ergin 1980: 523)

Tutdı yüzünden cihânı cümle nûr

Hak hidâyet kıldı Mehdî'den zuhûr

İndi İsa geldi ol Mûsâ vü Tûr

Zâhir oldı mü'mine cennât-ı hûr

[Nesîmî](Ayan 2002: 816)

Söylesün şol lafz-ı şekker-bâr ile

Düşmenün bağı hasedden yarıla

Hoş çerezdür ortada kızıl üzüm

Bir araya irişecek yâr ile

[Alî](Sona 2005: 217)

Aslında tuyuğun bu özel vezninden, Şeyh Ahmed Tarazî'den, Ali Şîr Nevâyî'den ve Bâbü'r Şah'tan çok daha önce -retorik bilgi olarak olmasa da- ilk defa Seyyid Nesîmî bahsetmiştir. Divan şiirinde en fazla tuyuğ kaleme alan şairlerin başında gelen Nesîmî, tuyuğun bu özel veznini kendi tuyuğlarında bizzat zikretmiştir. Bu da *fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün* vezninin tuyuğa has olarak kullanılageldiğinin en açık delili olarak gösterilebilir. Nesîmî'nin iki tuyuğunda özellikle zikrettiği bu vezin formunu tuyuğların son mısraında zikretmiştir: <sup>5</sup>

<sup>5</sup> Klasik edebiyatımızda özellikle mesnevilerin sonunda mesnevide kullanılan vezin formunun zikredilmesi bir gelenek hâlini aldığı söylenebilir. Nitekim Şeyyâd Hamza'nın *Dâsitân-ı Sultan Mahmûd* ve Erzurumlu Darîr'in *Kıssa-i Yûsuf* gibi daha pek çok eserin genellikle son beytinde bahse konu eserin veznini zikrettikleri görülür:

*Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlât*

*Mâlî olan kişiye lâzım zekât* (Şeyyâd Hamza)(Buluç 1968: 255)

*Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlât*

*Vir Muhammed Mustafâya salavât* (Erzurumlu Darîr) (Kadı Darir 1994: 319)

Ey hatın Hızr u lebin âb-1 hayât  
Anberin zülfün şeb-i Kadr u Berât  
Mihr ü mâh ister cemâlinden zekât  
*Fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilât*

[Nesîmî](Ayan 2002: 805)

Ey yüzün âyât-1 envâr-1 sıfât  
Zülf ü hâlin sûre-i ve'l-mürselât  
Ayağın tozuna değmez kâ'inât  
*Fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilât*

[Nesîmî](Ayan 2002: 806)

Yukarıda verilen bilgilerden sonra, dörtlük bütünlüğü içerisinde, kendine has aruz vezniyle ve mâni kafiye örgüsü formunda tuyuğ kaleme alan şairlerin en önde gelenlerinin kimler olduğuna dair şu bilgileri vermek mümkündür:

14. asırda Muhammed Timur Barga (ö. [?]) ve Hacı Akça Kindî'den (ö. [?]) sonra, Alî (ö. 1375 sonrası), Kadı Burhâneddin (ö. 1398) ve Nesîmî (ö. 1404-05) önemli tuyuğ şairleri olarak kayda geçmiştir. Buna göre 14. asır, tuyuğ sayısı bakımından en verimli asır olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu asırda kaleme alınan tuyuğların 30'u Alî'ye; 116'sı Kadı Burhâneddin'e; 584'ü ise Nesîmî'ye aittir (Çalka 2019: 78-79).<sup>6</sup>

15. asırda tuyuğ kaleme alan şair sayısı fazla olmasa da tuyuğ kaleme alan şairlerin dönemin önde gelen şahsiyetleri olduğu görülmektedir. Bu şahsiyetler arasında en fazla dikkat çeken şahsiyet, kaleme aldığı 114 tuyuğla Dede Ömer Rûşenî'dir. Rûşenî'den sonra 113 tuyuğla Mevlânâ Lutfî (ö. 1462-63) ve 66 tuyuğla Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1469); 37 tuyuğla Ahmed-i Rıdvân (ö. 1528-38?); 34 tuyuğla Cihânşâh Hakîkî (ö. 1467); 14 tuyuğla Şiban Han; 13 tuyuğla Ali Şîr Nevâyî (ö. 1501); 10 tuyuğla Ahmed Paşa (ö. 1496) ve 9 tuyuğla İvaz Paşa-zâde Atâî (ö. 1437) yüzyılın en fazla tuyuğ kaleme alan diğer şairler olarak zikredilebilir (Çalka 2019: 103).

16. asra gelindiğinde tuyuğ kaleme alan şair sayısında önemli bir artış kaydedilmiştir. Buna göre, 125 tuyuğ ile Misâlî/Gül Baba (ö. 1543); 70 tuyuğla Muhîfî (ö. 1620 öncesi); 48 tuyuğla Antakyalı Kâsım Şeybânî (ö. 1521 sonrası); 33 tuyuğla Dukakinzâde Ahmet Bey (ö. 1517); 28 tuyuğla Arşî (ö. 1621); 21 tuyuğla Münîrî (ö. 1521[?]); 15'er tuyuğla Bâbü Şah (ö. 1530), Fânî (ö. 1054 sonrası [?]) ve Pîrkâl (ö. ?) ve son olarak sahip oldukları 10'ar tuyuğla Şah İsmâil Hatâyî ve Ca'ferî (ö. ?) tuyuğ sahasına en fazla katkı yapan önemli şairler olarak dikkatleri çekmiştir. Bir önceki yüzyılda Azerî ve Çağatay şairleri tarafından tuyuğa karşı daha fazla rağbet gösterilirken bu yüzyılda tuyuğ kaleme alan şairler arasında sadece Bâbü Şah ve Sâni mahlasını kullanan Mevlânâ Efserî'nin bulunması, tuyuğun yavaş yavaş gözden düştüğünün bir göstergesi olarak zikredilebilir. Anadolu sahasında ise Alevî-Bektâşî geleneğinde yetişip daha çok Hurufiliğin tesiriyle şiirler kaleme alan Misâlî (Gül Baba), Muhîfî, Arşî, Fânî, Pîrkâl ve Ca'ferî gibi şairler, Nesîmî'nin üslubunu örnek alarak Hurufilik düşüncesi etrafında şekillenen tuyuğlarıyla ön plana çıkmışlardır (Çalka 2019: 133).

<sup>6</sup> Tarafımızca 2019'da yapılan *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ* adlı neşirde Nesîmî'ye ait 337 tuyuğ ulaşılmıştı. Ancak gözümüzden kaçan ve ulaşamadığımız diğer neşirlerin yanı sıra 2020'de Mehmet Özdemir tarafından Nesîmî Dîvânî'nin yeni bir nüshasında tespit edilen tuyuğlarla birlikte Nesîmî'ye ait tuyuğ sayısı 584'e çıkmıştır. Bk. (Köksal 2000: 182-208; 2009: 77-135; Özdemir 2020: 403-85).



17. asırdan itibaren tuyuğun daha önceki yüzyıllara göre divanlarda çok fazla yer edinemediği görülür. Örneğin bu asırda tuyuğ sayılarıyla dikkatleri çeken sadece iki isim vardır. Bu şairler, 11 tuyuğla Bahtî (Sultan I. Ahmed, ö. 1617) ile 10 tuyuğla Mesîhî-i Tebrizî (ö. 1655-56)'dir (Çalka 2019: 164).

18. asra gelindiğinde ise bu asırda yaşamış şairler arasında nispeten tuyuğa olan ilginin arttığı görülse de bu nazım şeklinin 14-16. yüzyıllar arasındaki rağbeti göremediğini söylemek mümkündür. Bu asırda divan şairleri arasında en fazla tuyuğa sahip olan şairler, 31'er tuyuğa sahip İbrâhim Nazîr/Nazîrâ (ö. 1760-61) ve Gurbî (ö. 1770[?]); 21 tuyuğa sahip Seyyid Mehmed Emîn (ö. 1733) ve 19 tuyuğa sahip Neccâr-zâde Şeyh Rızâ (ö. 1746) olarak dikkatleri çekmektedir (Çalka 2019: 170).

Son olarak 19. asırda ise 24 tuyuğa sahip olan Emirî / Ömer Han (ö. 1822) ile 22 tuyuğa sahip olan Sûzî-i Sivasî (ö. 1830)'nin dışında sahip olduğu tuyuğ sayısıyla ön plana çıkan başka şair çıkmamıştır (Çalka 2019: 184-85).

### Tuyuğ'dan Rubâî'ye Yönelim

Türk şiirine has bir nazım şekli olarak klasik Türk şairlerince kaleme alınmış olan tuyuğların ilk örnekleri, 14. yüzyılda görülür ki bu dönem, heceden aruza geçişte bir intibak devresi olarak kabul gören bir döneme rastlar. Bu dönemin şiir mahsullerine bakıldığında millî nazım sisteminden bazı unsurların devam ettirildiği ve aruzla yazmaya çalışırken bile hece veznine en yakın aruz vezinlerinin seçildiği görülmektedir (Çetin 1991: 432). Vezinde heceden aruza yönelimde intibak devresi diye tabir edilen 11.-14. yüzyıllar arasında Anadolu sahasında aruzla yazılan rubâîlerin Farsça olarak yazıldığı ve Fars şiirinin Türk şiirine bu yönde büyük bir tesirinin bulunduğu malumdur. Bir taraftan Fars şiirinin tesiri bir taraftan da yeni bir edebiyat ve medeniyet iklimine girmiş olmanın verdiği heyecanla tuyuğ, Fuad Köprülü'nün tabiriyle özellikle Oğuz Türklerinin Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Irak Türkmen edebiyatlarında rubâîlerle imtizacı sonrası teşekkül etmiştir (Köprülü 2004: 187).

Yukarıda da ifade edildiği üzere Fuad Köprülü, tuyuğla ilgi kaleme aldığı yazılarında tuyuğun menşei hakkında geniş bilgi verirken tuyuğun Türk ve İran halk edebiyatındaki çeşitli unsurların imtizacından teşekkül ettiği ve millî bir kimliğe büründüğünü dile getirmiştir. *Yeni Mecmûa* dergisinde kaleme aldığı makalesinde tuyuğun sırf Türklere mahsus bir nazım şekli olduğunu ifade eden Köprülü, bu nazım şeklini Oğuz Türklerinin bir mahsulü olarak kabul eder. Yine Fuad Köprülü, *Türkiyat* mecmuasının ikinci cildinde tuyuğ hakkındaki bir diğer geniş makalesinde ise öncelikle bu nazım şekli hakkında o güne kadar Kadı Burhâneddin'in, Ali Şîr Nevâyî'nin ve Bâbü'r Şah'ın üzerinde Batılı bilim adamlarının yaptıkları çalışmalarda dile getirdikleri düşünceleri derleyerek tuyuğ hakkında fikirlerini beyan etmiştir. Özellikle Rus müsteşrik Samoyloviç'ten naklen verdiği bilgilere göre Türk edebiyatındaki tuyuğun ortaya çıkış serüvenini şu dört maddeyle ifade eder:

1. *Tuyuğ başlangıçta dört mısralı ve imalı bir halk türküsüydü.*
2. *Sonra İran rubâîlerinden başka şekilde, dört mısralı bir şekilde edebiyatımıza girdi ve on bir heceli Türk vezni zamanla Arap-Farsların veznine ve sonunda da remel-i müseddesi maksûra yani "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"e yaklaştırıldı.*
3. *Sonra imalar kaldırıldı veya Arap-Farsların kullandığı cinaslara dönüştü.*
4. *Sonunda cinasa sahip olmakla birlikte şekil ve vezin itibarıyla Fars rubâîlerine benzer bir şekil aldı.* (Köprülü 2004: 187).

Türk edebiyatında rubâî ve tuyuğ ile ilgili daha önce tarafımızca yapılan neşirlerdeki tespitlere bakıldığında Türk şiirinde toplam bin beş yüzü aşkın tuyuğ kaleme alınmışken rubâî

sayısının yedi bini aşkın olduğu görülmektedir (Çalka 2017, 2019). Peki Tuyuğun icra alanı neden sınırlı kalmıştır? Neden özellikle 15. asırdan sonra gözden düşmüştür? Aslında bu soruların cevabını Osmanlı edebiyatının 16. yüzyıl tezkire müelliflerinden Sehî Bey'in (ö. 1548) ifadelerinden öğrenmek mümkündür. Sehî Bey'in *Şuarâ Tezkiresi*'nde geçen aşağıdaki ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla Sehî Bey'e ve yaşadığı devrin önemli şairi Dahlî'ye göre tuyuğ, şiirler arasında sıradan bir şiir şeklidir. Bu ifadelerde Anadolu şairleri arasında tuyuğun hafife alındığının zikredilmesi ve gazelde kudretli olmayan kabiliyetsiz kişilerin tuyuğ şairi olarak nitelendirilmesi, şairleri tuyuğ yazmaktan uzaklaştırmıştır denilebilir. Söz konusu tezkirede Sehî Bey, I. Selim devri şairlerinden Dahlî mahlasını kullanan Zeynel Paşa'dan bahsettiği maddede kendisinin kaleme aldığı gazelin makta beytini ve buna Dahlî'nin yazdığı cevabı naklederken tuyuğa niteliksiz şiir benzetmesini yaptığını şu ifadelerle nakleder:

*“Bu fakirden bir gazel sâdır oldı ve bu beyt-i makta‘ ittifak bu nev'a düşdi:*

*Bülbül sadâsı gibi şi‘r-i Sehî güzeldir*

*Eş‘âr-ı gayrlar hep ana göre tuyuğdur*

*Anlar dahi bu beyte cevap buyurmuşlar, ol beyt budur:*

*Fesâne-i cünûnum destân olup okunsun*

*Hengâme-i belâda şi‘r-i Sehî tuyuğdur”* (Sehî Beg 2017: 33-34)

İşte bu gibi ifadelerden, tuyuğun klasik Türk şiiri sahasındaki bazı çevrelerce hafife alınan bir nazım şekli olduğu anlaşılmaktadır. Netice itibarıyla ilk örneklerinin görüldüğü 14. asırda dönemin belli başlı Türk şairlerince gereken ilgiyi görmüş; ancak daha sonraları ise gerek şekil gerekse anlam dünyası bakımından halk şiirine yakın olması gerekçesiyle gazel, kaside ve rubâî gibi diğer nazım şekilleri kadar sık kullanılmamıştır. Tuyuğa karşı böyle bir mesafenin olduğu düşünüldüğünde tuyuğ yazan şahsiyetlerin Çağatay ve Âzerî sahasındaki bir kısım Türk şairler ile yine bir kısım Anadolu şairleriyle sınırlı kaldığını söylemek mümkündür. Hatta bazı şairlerin divanları incelendiğinde, şairlerin tuyuğ yazmalarına rağmen divanlarında bu manzumeleri tuyuğ başlığı altında değil de “rubâ‘îyyât” veya “mukatta‘ât” başlıkları altında sıraladıkları görülür. Örneğin 15. yüzyıl Anadolu sahasının önemli şairlerinden Ahmet Paşa'nın divanındaki tuyuğlar “mukatta‘ât”; 15. yüzyıl Çağatay sahasında Şiban Han ve Ömer Han (Emîrî); 16. yüzyıl şairlerinden Ca‘ferî Baba; 17. yüzyıl şairlerinden Fenâyî Cennet; 18. yüzyıl şairlerinden Seyyid Mehmed Emin gibi şairlerin divanlarında ise “rubâ‘îyyât” başlığı altında toplandıkları görülür. Bu da bizlere şairlerin yukarıda bahsettiğimiz tepkilerden kaçınmalarının bir sonucu olduğunu düşündürmektedir (Kızıltunç 2008: 121; Çalka 2017: 168).

Klasik Türk edebiyatı şairlerince Fars şiirinden alınan ve *ahrem* ile *ahreb* kalıplarına göre yazılabilen rubâî nazım şeklinin Türk şairlerince kullanılma serüveninden bahsetmek gerekirse; öncelikle bu nazım şeklinin de tek dörtlükten oluşması, kafiyesinin mâni ve tuyuğa benzer olarak *a a x a* şeklinde olması gibi özelliklerinden dolayı pek çok Türk şairi tarafından kullanıldığını söylemek mümkündür. Türk şairlerinin kaleme aldıkları Türkçe rubâîler incelendiğinde Türkçe hece yapısına daha uygun olan, açık hece sayısı daha çok olan ve Türk şairlerce *ahrem* kalıplarına göre daha âhenkli bulunan *ahreb* kalıplarının tercih edildiğine şahit olunur. Bu da Türk şairlerinin tek dörtlükle şiir söyleme geleneğinin mâniden tuyuğa, tuyuğdan rubâîye doğru bir yol aldığının, bunu yaparken de bu yolda Türkçe hece yapısına muvafık hareket edildiğinin bir delili olsa gerektir.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi klasik Türk şiirindeki rubâînin göze çarpan en önemli özelliği *ahrem* ve *ahreb* diye tabir edilen kendine has arûz kalıplarıyla yazılmasıdır. Her mısraı bu aruz kalıplarından biri ile yazılabilen Türkçe rubâîlerde en fazla kullanılan arûz kalıbı *Mef‘ûlî*

*mefâ'ülü Mefâ'ülün Fâ'* kalıbıdır. Bu kalıbı daha da ilginç kılan taraf, Türk şairlerinin bu vezni Kehf suresinde geçen لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ “Lâ havle velâ kuvvete illâ billâh” ifadesine uyarlamalarıdır. Fars edebiyatı kaynaklarında zikredilen ancak klasik edebiyatımızın nazım şekilleri ile ilgili bilgi veren hiçbir kaynakta kaydına rastlayamadığımız bu ifadeyi, 16. yüzyıl şairlerinden Lamiî (ö. 1531); 17. yüzyıl şairlerinden Tâlib (ö. 1674), Fehîm-i Kadîm (ö. 1647), Fevzî (ö. 1673), Nazîf (ö. 1693), Şeyhülislâm Yahyâ (ö. 1644), Şeyhülislâm Bahâyî (ö. 1654); 18. yüzyıl şairlerinden Süleymân Nahîfî (ö. 1738), Ârif Süleymân (ö. 1769-70), Osman-zâde Tâib (ö. 1724-25), Sâhib Dede (ö. 1727-28) ve Şeyh Gâlib (ö. 1799); 19. yüzyıl şairlerinden ise Yenişehirli Avnî (ö. 1883) ve Senih-i Mevlevî (ö. 1900) gibi şahsiyetlerin kaleme aldıkları bazı rubâîlerinin son mısraında görebilmekteyiz:

*Hâhiş-ger iken bezm-i visâle ol mâh*

*Mâni' olur ağıyâr-ı bed-endîş eyvâh*

*Öldürmeli mi ölmeli mi n'eylemeli*

*“Lâ havle velâ kuvvete illâ billâh”*

[Senih-i Mevlevî] (Okyay 2005: 239)

*Olmışdı gönül hecriste gerçi güm-râh*

*Sa'yile nigâh eyledi âhir ol mâh*

*Düşdüm yeñi başdan yine bir derde âh*

*“Lâ havle velâ kuvvete illâ billâh”*

[Fevzî] (Kaplan 2008: 350)

*Gam-hâneme gelmişdi bir ahşam ol mâh*

*Bilmem nereden tuydı rakîb-i gümrah*

*Şeytân gibi kâfir çıka geldi nâ-gâh*

*Lâ havle velâ kuvvete illâ billâh*

[Yenişehirli Avnî] (Turan 2021: 505)

Klasik Türk şiiri divanlarında divan tertibinde rubâî ve tuyuğların yeri, genellikle divanların sonlarında müfredlerden önce yer alan “rubâiyyât”, “tuyuğlar” veya “mukatta'ât” başlığı altında olur. Kaleme alınan bu tuyuğ veya rubâîler yine genellikle gazeller gibi kafiye sırasına göre tertip edilir. Ancak bu normal tertibin dışında bazı şairlerin divanlarını rubâî veya tuyuğ ile tezyin ettiklerine şahit olunmaktadır ki bu, alışılmışın dışında bir divan tertibi olarak dikkatleri çekmektedir. Öyle ki rubâî şairleri arasında bulunan Nâbî (ö. 1712), Seyyid Vehbî (ö.1736) ve Kasımpaşalı Sâlik (ö. 1800) gibi şairlerin mürettep divanlarında, gazeller kafiye harfine göre sıralandığında gazellerin son harf geçişlerinde hangi harfe gelmişse o gazelden önce o harfle biten bir rubâî yerleştirildiği ve bu rubâînin de genellikle kafiye harfinin ismiyle zikredildiği görülür. Bu şairlere, 18. asır şairlerinden Neccâr-zâde Şeyh Rızâ (ö.1746) da katılmış, ancak Neccâr-zâde Şeyh Rızâ, mürettep *Dîvân*'ında gazellerin son harf geçişlerinde örnek aldığı Nâbî, Kasımpaşalı Sâlik ve Seyyid Vehbî gibi rubâî değil; tuyuğ yerleştirmiştir. İşte Nâbî, Kasımpaşalı Sâlik, Seyyid Vehbî ve Neccâr-zâde Şeyh Rızâ'nın gazellerin harf geçişlerini tezyin etmek için divanlarına yerleştirdikleri bu rubâî veya tuyuğlar, sadece rubâî ve tuyuğun tarihsel gelişimi için değil, klasik Türk şiirinde şairlerin divan tertibindeki farklı tasarruflarını göstermesi açısından da son derece kayda değerdir (Çalka 2017: 28, 2019: 174).

Rubâîye dair bu bilgileri verdikten sonra Türk edebiyatında rubâî irad eden şairleri ve bu şairlerin rubâî sayılarını vermek yerinde olacaktır. Türk edebiyatında Türkçe rubâîlerin divanlarda kendilerine müstakil bir yer bulması 14. asırla birlikte başlasa da bu nazım şekline 14

ve 15. asır şairlerince çok fazla rağbet edilmediği görülür. Öyle ki 14. asırdan itibaren yazılan divanlarda, tespit edilen Türkçe rubâilerin ilk örnekleri Kadı Burhâneddin'e aittir. Ancak Kadı Burhâneddin, rubâi nazım şeklinin tuyuğa göre daha yeni bir nazım şekli olması ve ahreb kalıplarına uyarlamada bir geçiş sürecinde olması dolayısıyla rubâiye has vezin kalıplarını kullanmada bazı hatalar yapmıştır (Çalka 2017: 61-62). Bir sonraki yüzyıl olan 15. asra bakıldığında ise Ahmed-i Dâî (ö. 1421 sonrası), Şeyhî (ö. 1431), Ahmed Paşa (ö. 1497) ve Necâî (ö. 1509) gibi Anadolu'da edebiyata yön vermiş şairlerin divanlarında tek bir rubâinin dahi bulunmaması, bu nazım şekline hâlen rağbet edilmediğinin açık göstergesidir. Bu nazım şekline Anadolu sahası şairlerinden ziyade, Azerî ve Çağatay sahası şairleri tarafından daha fazla benimsendiği söylenebilir. Buna göre Azerî sahasında 15. yüzyılın sonlarında yaşayan Kişverî (ö. [?]) başı çekerken Çağatay sahasında ise Ali Şîr Nevâyî'nin (ö.1501), Hüseyin Baykara'nın (ö. 1506) ve Şiban Han'ın (ö. 1510) önemli rubâi şairleri olduğu görülür (Çalka 2017: 63). 16. yüzyıla gelindiğinde rubâi mecrasına damgasını vurmuş bir şahsiyet olan Kara Fazlî (ö. 1564) dikkat çeker. Tezkirelerde kendisinin 1000 rubâiye sahip olduğu bilinen ancak tarafımızca da yapılan taramalarda tespit edilemeyen Kara Fazlî'nin "Çâr-fasl" adıyla yazdığı rubâiler, 2017'de Sadık Yazar tarafından müellifin eserlerinin bulunduğu bir el yazmasının derkenarında tespit edilmiş ve bir makaleyle tanıtılmıştır. Sadık Yazar'ın verdiği bilgilere göre tespit edilen bu yazmada mevcut olan kopukluktan ötürü 1000 rubâinin 415 rubâilik kısmı kopuktur. (Yazar 2017: 547). Bu asırda Kara Fazlî'den sonra en fazla rubâi kaleme almış olan şair, 217 rubâisiyle Çağatay sahası şairlerinden Bâbü Şah'tır (ö. 1530). Bâbü Şah'tan sonra ise 82 rubâi ile Cemîlî (ö. 1543-44); 70 rubâi ile Nâtkî (1595'te sağ.); 40 rubâi ile Sehâbî (ö. 1564); 29 rubâi ile Bağdatlı Rûhî (ö. 1605-1606) ve 29 rubâi ile Hüdâyî (ö. 1570-71) kayda değer sayıda rubâi kaleme almışlardır (Çalka 2017: 67-68).

Klasik Türk şiirinde kullanılan nazım şekilleri ile ilgili bilgi veren hemen tüm kaynaklarda klasik Türk şiirinde rubâi denince akla gelen ilk şairin 17. yüzyıl şairlerinden Azmizâde Hâletî (ö. 1631) olduğu ile ilgili bir ittifak bulunmaktadır. Ancak yaptığımız taramalar neticesinde, 18. yüzyıl şairlerinden Yahyâ Nazîm (ö. 1727), Süleymân Nahîfî ve Halepli Edîb'in (ö. 1748) hem nicelik hem de nitelik olarak en az Azmizâde Hâletî kadar rubâide ön plana çıktıkları ve dolayısıyla bu şairlerin rubâi sahasındaki ustalıklarının dikkatlerden kaçtığı görülmüştür. Bu şairlere Sadık Yazar'ın tespit ettiği Kara Fazlî'nin rubâileri de eklendiğinde Türk edebiyatının Türkçe rubâi mecrasında son derece kayda değer şairlerin yetiştiğini söylemek için artık daha fazla bilgiye sahip olduğumuzu söylemek mümkündür.

Divan şiirinde rubâinin tarihi seyrinde, hem ortaya çıkan rubâi şairi bakımından hem de kaleme alınan rubâi sayısı bakımından şüphesiz 17. yüzyıl zirvededir. Bunda elbette ki Azmizâde Hâletî'nin etkisi muhakkaktır. Buna göre bu yüzyılda, 745 rubâi ile Azmizâde Hâletî; 246 rubâi ile Nâbî; 160 rubâi ile Fasîh Ahmed Dede (ö. 1699); 142 rubâi ile Nehcî Mustafa Dede (ö. 1679); 133 rubâi ile Mesîhî-i Tebrizî (ö. 1655-56); 117 rubâi ile Edirneli Güftî (ö. 1677) ve 101 rubâi ile Behcetî (ö. 1683) başı çekmektedir (Çalka 2017: 81-82).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi 18. yüzyılda rubâi mecrasında en kudretli şairler, şüphesiz Halepli Edîb, Süleymân Nahîfî ve Yahyâ Nazîm'dir. Öyle ki 627 rubâi ile Halepli Edîb, 563 rubâi ile Süleymân Nahîfî; 360 rubâi ile Yahyâ Nazîm bu yüzyılın en fazla rubâi kaleme alan şairler olarak dikkatleri çekmiştir. Bu şairlerden sonra, 148 rubâi ile Esrâr Dede (ö. 1697); 107 rubâi ile Seyyid Vehbî; 82 rubâi ile Erzurumlu İbrâhîm Hakkı (ö. 1780) ve 64 rubâi ile Şeyh Gâlib öne çıkmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise, Âsaf mahlasını kullanan Mahmud Celâleddin Paşa (ö. 1903) kaleme aldığı 163 rubâi ile bu nazım şeklinin ustaları arasına girmeyi başarmıştır. Mahmud Celâleddin Paşa'dan sonra, 24'ü Türkçe olmak üzere 32 rubâi ile Osman Nevres (ö. 1876); 30

rubâî ile Mûsâ Kâzım Paşa (ö.1890); 28 rubâî ile keçeci-zâde İzzet Molla ve 22 rubâî ile Yenişehirli Avnî (ö. 1883) bu yüzyılın rubâî kaleme alan diğer önemli şairleri olarak zikredilebilir (Çalka 2017: 114-15, 140).

### Sonuç

Türk edebiyatının nazım sahasında önemli bir yere sahip olup tek dörtlükten oluşan nazım şekilleri üzerinde yaptığımız bu çalışmanın neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Türklerde dörtlüğün millî bir nazım birimi olduğuna dair izleri, İslamiyet öncesi şiir geleneğinin önemli nazım şekilleri olan sagu, koşuk ve destanların yanı sıra Türk-İslam edebiyatının ilk eserlerinden Kaşgarlı Mahmud'un *Dîvânü Lügâti't-Türk*, Edib Ahmed Yükneki'nin *Atebetü'l Hakâyık* ve Hoca Ahmed Yesevî'nin *Dîvân-ı Hikmet* adlı eserlerinde görmemiz mümkün olmuştur.
2. Tarih sahnesinde Türk şairleri, kendi edebiyat geleneğinde bulunan dörtlüklerle asırlarca metinler vücuda getirmiş ve mensup olduğu medeniyetten kazanabildiği bilgi, tecrübe ve birikimlere göre icra edebileceği sagu, koşuk, destan, koşma ve türkü gibi en uygun nazım şekillerini kullanmaya gayret göstermişlerdir. Nihayetinde tek dörtlükten oluşan nazım şekilleri olan mâni, tuyuğ ve rubâî de dörtlükle şiir yazma geleneğine bağlılığın bir neticesi olarak Türk şairlerince icra edilmiştir.
3. Başta mâni olmak üzere tuyuğ ve rubâyîye bu minvalde yaklaştıklarını söyleyebileceğimiz Türk şairlerinden öncelikle halk arasındaki doğaçlama geleneğinden beslenenler mâni nazım şeklini; Fars fehleviyatından etkilenerek ezgili dörtlük yazmak isteyen ancak mâni gibi dörtlükten oluşan nazım şekillerinin özelliklerini de göz ardı etmeden Türkçe hece yapısına daha uygun bir aruz ölçüsü olan *fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün* vezniyle tek dörtlük kaleme alanlar tuyuğ nazım şeklini; Fars edebiyatı nazımına ilgi duyan ve tuyuğun basite kaçtığına dair eleştirileri bertaraf etmek isteyip kendisini yüksek zümre edebiyatına dâhil etmek isteyen şairlerin ise rubâî nazım şeklini kullandıkları söylenebilir.
4. Mâni ile tuyuğ arasında bir münasebetin olduğu ve özellikle 11 heceli ve cinaslı olan mâninin tuyuğa olan şekli benzerliğine dair düşünce, araştırmacılar arasında ortak bir kanı oluşmuş ve bu ortak kanı, tek dörtlükten oluşup *a a x a* kafiyesiyle söylenmiş mâni formuna Klasik Türk edebiyatı şairlerince aruz vezni libası giydirilerek tuyuğun icra edildiği fikrini güçlendirmiştir.
5. Türk şiirinin tek dörtlük nazım şekillerinden mâni mecrasında şiir söyleyen şairlerin manzumeleri dilden dile gönülden gönle aktarılırken rubâî ve tuyuğ söyleyenlerin manzumeleri ise divanlarda, mesnevilerde, şiir mecmualarında, hatta yeni tespitlerle bir eserin derkenarında olabileceği ortaya çıkmıştır.
6. Yukarıda saydığımız nazım şekillerini kullanarak manzume kaleme alan bazı Türk şairlerinin divanlarına bakıldığında sayısı az da olsa tuyuğ yazmalarına rağmen divanlarda bu manzumelere tuyuğ başlığı altında değil de "rubâ'îyyât" veya "mukatta'ât" başlıkları altında rastlanmıştır. Örneğin 15. yüzyıl Anadolu sahasının önemli şairlerinden Ahmet Paşa'nın divanında "mukatta'ât"; 15. yüzyıl Çağatay sahasında Şiban Han ve Ömer Han (Emîrî); 16. yüzyıl şairlerinden Ca'ferî Baba; 17. yüzyıl şairlerinden Fenâyî Cennet; 18. yüzyıl şairlerinden ise Seyyid Mehmed Emin gibi şairlerin divanlarında ise "rubâ'îyyât" başlığı altında kaleme alındıkları görülmüştür. Ancak bu dörtlükler incelendiğinde bunların önemli bir kısmının rubâî veya kıt'a değil cinaslı tuyuğ oldukları görülmüştür. Bu da çalışmada bahsettiğimiz ve 15. asır itibarıyla tuyuğun şairlik bakımından söylenmesi basite kaçan bir nazım şekli olduğuna dair bazı klasik edebiyat münekkitleri tarafından yapılan eleştirilerden kaçınmanın bir sonucu olduğu söylenebilir.

7. Mâni ve tuyuğun millîliği ile ilgili herhangi bir tereddüt bulunmamakla birlikte bu nazım şekillerinin akabinde Türk edebiyatına Fars edebiyatından dâhil edilen ve yine mâni ve tuyuğ gibi tek dörtlükten oluşan rubâinin Türk şairlerince icra edilmesi ve vezinlerin kullanılması esnasında Türkçe hece sistemine daha uygun olan ahreb kalıplarının kullanılması, Türk şairlerinin tek dörtlük nazım şekline karşı özel bir ilgisinin tarihsel serüven içerisinde geçirdiği evreleri göstermesi açısından da son derece kayda değerdir.

### **Kaynaklar**

- Aktaş, Erhan (2013), “Mehmet Fuat Köprülü’de Folklor İle Halk Edebiyatı Algısı ve Bunlar Üzerine Yaptığı Çalışmalar”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, XIII(1): 151-72.
- Ayan, Hüseyin (2002), *Nesîmî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni (I-II)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydemir (Tunç), Semra (1990), “Dede Ömer Rûşenî (Hayatı, Eserleri ve Divanı’nın Tenkitli Metni)”, Yüksek Lisans, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Barutçu Özönder, F. Sema (2011), *Ali Şîr Nevâyî Muhâkemetü’l-Lugateyn İki Dilin Muhakemesi*, (2. baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Boratav, P. Naili (2000), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Buluç, Sadettin (1968), “Şeyyâd Hamza’nın Bilinmeyen Bir Mesnevisi”. *Türkiyat Mecmuası* (XV): 247-56.
- Cavanşir, Babek, ve Ekber N. Necef (2006), *Şah İsmail Hatâ’î Külliyyatı*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çalka, Mehmet Sait (2017), *Divan Şiirinde Rubâi*, (2. baskı), İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Çalka, Mehmet Sait (2019), *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ*, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Çetin, M. Nihat (1991), “Aruz”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, 3: 424-37.
- Dilçin, Cem (2013), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, (10. baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eraslan, Kemal (1993), *Ali Şîr Nevâyî Mîzânü’l-Evzân*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, A. Bican (1985), “Başlangıcından XIII. Yüzyıla Kadar Türk Nazım ve Nesri”, ss. 1-184 içinde *Büyük Türk Klasikleri (Cilt 1)*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ergin, Muharrem (1980), *Kadı Burhaneddin Divanı*, İstanbul: İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ergun, Sadettin Nüzhet (1956), *Hatâyî Divanı Şah İsmail Safevî Edebî Hayatı ve Nefesleri*, (2. baskı), İstanbul: Maarif Kitabhanesi.
- Gibb, E. J. Wilkinson (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi (History of Ottoman Poetry)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gözaydın, Nevzat (1989), “Anonim Halk Şiiri Üzerine”, *Türk Dili Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı III*, (445-450): 1-104.
- Güzel, Abdurrahman ve Ali Torun (2003), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kadı Darir (1994), *Kıssa-i Yûsuf*, (haz. Leylâ Karahan), Ankara: TDK Yayınları.
- Kaplan, Yunus (2008), “17. Yüzyıl Şairlerinden Fevzî Dîvânî”, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

- Kızıltunç, Recai (2008), “Türk Edebiyatında Tuyuğ ve Bazı Problemleri”, *Atatürk Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (37): 107-26.
- Köksal, M. Fatih (2000), “Seyyid Nesîmî'nin Bilinmeyen Tuyuğları”. *Journal of Turkish Studies, Ağâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı II*, (V. 24) Harvard University Press: 182-208.
- Köksal, M. Fatih (2009), “Seyyid Nesîmî'nin Yayımlanmamış Şiirleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi -Hacı Bektaş Velî'nin 800. Doğum Yıl Dönümü Anısına-*, (50): 77-135.
- Köprülü, Mehmed Fuad (1923), “Tuyuğ Şekli”, *Yeni Mecmûa*, (78): 262-64.
- Köprülü, Mehmed Fuad (2003), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, Mehmed Fuad (2004), *Edebiyat Araştırmaları 2.*, (2. baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülüzade Mehmed Fuad (1928), “Türk Klasik Edebiyatındaki Hususi Nazım Şekilleri: Tuyuğ”. *Türkiyat Mecmuası*, 2: 219-42.
- Kurnaz, Cemal, ve Halil Çeltik (2011), *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, (2. baskı), İstanbul: H Yayınları.
- Okyay, Ercan (2005), “Senih-i Mevlevî Divanı”, Yüksek Lisans, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Onay, Ahmet Talât (1996), *Türk Şiirlerinin Vezni*, (haz. Cemal Kurnaz), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, Mehmet (2020), “Seyyid Nesîmî'nin Neşredilmemiş Tuyuğları”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(2): 403-85.
- Sehî Beg (2017), *Heşt-Bihişt*, (haz. Halûk İpekten, Günay Kut, Mustafa İsen, Hüseyin Ayan, Turgut Karabey), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (e-kitap).
- Sertkaya, Osman Fikri (2004), “Kutadgu Bilig'deki Dörtlükler Üzerine”, *Türk Dilleri Araştırmaları*, (14): 57-66.
- Sona, Fatih (2005), “Alî ve Dîvânı (14.-15.yy.)”. Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Şah İsmail (2017), *Hatâyî Dîvânı*, (haz. Muhsin Macit), Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları.
- Tavukçu, Orhan Kemâl (2005), *Dede Ömer Rûşenî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*, Erzurum: Suna Yayınları.
- Turan, Lokman (2021), *Divan-ı Hümayun Yenişehirli Avni Bey Divanı*, İstanbul: KDY.
- Turan, Lokman (2011), *Edirneli Örfî Mahmûd Ağa, Dîvân (İnceleme-Metin)*, Ankara: Vizyon Yayıncılık.
- Yazar, Sadık (2017), “Kara Fazlî'nin Eserlerine Dair Yeni Bilgiler”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (18): 525-62.

### **Extended Abstract**

Mani, one of the anonymous folk literature verse forms, tuyuğ and rubâî, one of the classical Turkish literature verse forms, and verse consisting of a single stanza in Turkish poetry are known as universal. Although this verse form is used in the fields of Turkish poetry and there are certain forms among them, it has revealed certain wings that all three verse forms are in interaction in the historical process in their single quatrain forms. As a matter of fact, the first opinion about a part of these publications was made by M. Fuad Köprülü, as well as the Russian orientalist Aleksandr Samoylovic and the Scottish orientalist E. J. Wilkinson Gibb, in various writing statements. Fuad Köprülü, especially in his article titled "Special Poetry Forms in Turkish Classical Literature", which was written in *Türkiyat Mecmuası* in 1928, definitely went beyond the world to explain this point of view and expressed this beyond.

In this study, based on the previous researches, in general, similar to each other in terms of rhyme and verse numbers; however, the relations between mani, tuyuğ and rubâî in Turkish poetry, which differ from each other with other differences, especially in their measurements, and the new determinations made about them are emphasized. Accordingly, the shape relations of these verse forms with each other, the structural features and the names used by the poets in the divans were emphasized. In addition to this, evaluations have been made on the usage area of single stanza poetry forms, which have been very important to the Turks since the 11th century. As a result of this study, in which the relations of mani, tuyuğ and rubâî with each other in Turkish poetry were evaluated, the following results were reached:

The first traces of the single stanza as a national verse unit in Turks are found in *sagu*, *koşuk* and *destan* (epic), which are important verse forms of the pre-Islamic poetry tradition. In addition, it is possible to see these traces in the works of Kaşgarlı Mahmud, Edib Ahmed Yuknekî and Hoca Ahmed Yesevi, who wrote the first works of Turkish-Islamic literature.

On the stage of history, Turkish poets have created texts for centuries with quatrains in their own literary tradition and have tried to use the most appropriate verse forms such as *sagu*, *koşuk*, *destan* (epic), *koşma* and *turku* (folk song) according to the knowledge, experience and knowledge they have gained from the civilization they belong to. Finally, mani, tuyuğ and rubâî, which are verse forms consisting of a single stanza, were also performed by Turkish poets as a result of the tradition of writing poems with quatrains.

Among the Turkish poets, who we can say that they approached tuyug and rubâî in this way, especially mani, those who primarily feed on the tradition of improvisation among the people; those who want to write a melodic stanza by being influenced by the Persian fahleviyah, but without ignoring the features of verse forms such as mani, who write a single stanza with the prosody fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün, which is more suitable for the Turkish syllable structure. It can be said that the poets who are interested in Persian literature verse and want to eliminate the criticisms that the tuyug is simple and want to include themselves in the high class literature use the rubâî verse form.

In the evaluations, it was revealed that there is a relationship between mani and tuyug. Especially the thought about the similarity of the 11 syllable and punned mani with tuyug has been a common opinion among the researchers. According to this idea, the form of mani, consisting of a single stanza and said with the rhyme "a-a-x-a", was adapted to the aruz prosody by the poets of Classical Turkish literature, and the tuyug verse form emerged.



While the verses of the poets who sang in the field of mani, one of the single stanza forms of Turkish poetry, were transferred from language to language, the verses of those who sang rubai and tuyug appeared in divans, mesnevis, and poetry magazines.

When we look at the divans of some Turkish poets who wrote poems using the above-mentioned verse forms, these poems were found under the titles of "rubâ'îyyât" or "mukatta'ât", not under the title of tuyug, although they wrote tuyug, even if the number of them is small. For example, "mukatta'ât" in the divan of Ahmet Pasha, one of the important poets of the 15th century Anatolian field; Şiban Han and Ömer Han (Emiri) in the 15th century Chagatay field; Ca'ferî Baba, one of the 16th century poets; Fenayi Cennet, one of the 17th century poets; It has been seen that poets such as Seyyid Mehmed Emin, one of the 18th century poets, were written under the title of "rubâ'îyyât" in their divans. However, when these quatrains were examined, it was seen that a significant part of them were not rubâî or kıt'a, but rather punned tuyug. It can be said that this is a result of avoiding the criticisms made by some classical literary critics that we mentioned in the study and that as of the 15th century, tuyug is a form of verse that is too simple to say in terms of poetry.

Although there is no hesitation about the nationality of mani and tuyug, the use of ahreb patterns, which are more suitable for the Turkish syllabic system, while the Turkish poets are performing the rubaî, which is included in Turkish literature from Persian literature after these verse forms and is composed of a single stanza like mani and tuyug, by Turkish poets. It is also very remarkable in terms of showing the phases of Turkish poets' special interest in the form of single stanza verse in their historical adventure.