

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

NEDİM'DE SEHLİ MÜMTENÎ'NİN DİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ebru ÖVEÇ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN

MAYIS-2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NEDİM'DE SEHLİ MÜMTENÎ'NİN DİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ebru ÖVEÇ

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Dili

“Bu tez 28/05/2025 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Zikri TURAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Serpil YAZICI ŞAHİN	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Ebru ÖVEÇ
28/05/2025

ÖN SÖZ

Köklü bir dil geçmişiyle teşekkül olan edebiyat, bütün insanlığın yarattığı evrensel bir sanattır. Yaşantının farklı dillerle ilerlemesine karşın, söz konusu sanat icra etmek olduğunda insanlar ortak paydada buluşmayı başarmışlardır. Türk dilinin kadim bir geçmişe sahip olması, edebiyatı da etkilemiş ve bu sebeple edebiyatın, ilk zamanlardan beri giderek yükselmesine imkân vermiştir.

İlk örnekleri XIII. yüzyılda Hoca Dehhani ile kabul edilen ve “eski/klasik/divan/yüksek zümre edebiyatı” olarak adlandırılan dönem, Türk edebiyatı için XIX. yüzyıla kadar eser sunulan altı asırlık bir devreyi kapsamaktadır. Arap Fars edebiyatlarının etkisiyle doğan ve gelişen eski Türk edebiyatında şairler, bu dillerden birçok kelime ve terkip alarak şiir dilini Türkçeden uzaklaştırmış ve anlaşılması güç bir vaziyete düşürmüşlerdir.

Dilin, herkesçe anlaşılması ve Türkçe söylemlerden oluşması gerektiğini dile getiren ve bu sebeple mahallileşme akımını savunan şairlerden biri de Lâle Devri’nin en önde akla gelen şahsiyeti olan Ahmet Nedîm’dir. Nedîm, döneminden ve bir öncekilerden tamamen sıyrılarak kendi söyleyiş tarzıyla sanatını kurmuş ve ün yapmış bir şairdir. O, ağır ve gösterişli terkipler olmadan, Arapça veya Farsça kelimelere başvurmada Türkçe ile şiir yazılabileceğini, sanatın sadece yüksek zümreye değil herkese hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Onun beyitlerinde gelenekten gelen süslülüğün yanı sıra halk deyişlerinin, günlük yaşantının, zevk ve safanın görülmesinin asıl sebebi budur.

Her sanatçının şahsî dili kullanma biçimiyle oluşturduğu eserlerinin yanında, bu çalışmada Nedîm’in divanında takındığı üslûbu söz konusu olmuştur. Şairin üslûbundan hareketle divan şiirinin yapı taşlarından biri olan edebî sanatlardan şimdiye kadar yeterince işlenmemiş, açıklanmaya muhtaç olan sehli mümtenî sanatı tespit edilmeye çalışılmıştır. Sehli mümtenînin diğer söz sanatlarından farkı ve şairin üslûbuna nasıl ve ne şekilde yansıdığı incelenmiş olup bunlardan hareketle sehli mümtenî sanatını tespitit dilin herhangi bir formülle işaretlenip işaretlenemeyeceği tartışılmıştır.

Ebru ÖVEÇ
28/05/2025

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: NEDİM'İN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ.....	6
1.1. NedİM'in Hayatı	6
1.2. NedİM'in Eserleri	6
1.3. Lâle Devri'nin NedİM'in Kişiliğinde Tezahürü	8
2. BÖLÜM: SEHLİ MÜMTENÎ	11
2.1. Sehli Mümtenî	11
2.1.1. Sehli Mümtenî ve Türk Edebiyatından Birkaç İsim	15
2.2. NedİM'in Üslûbu	15
2.3. NedİM'de Sehli Mümtenî	17
2.3.1. NedİM Divanı'nda Sehli Mümtenî'nin Seyri	19
3. BÖLÜM: NEDİM'DE SEHLİ MÜMTENÎ.....	21
3.1. Sehli Mümtenî ve NedİM'den Beyitler.....	21
3.2. Mümtenî Üslûbuna Mani Olan Sebepler	44
SONUÇ	47
KAYNAKÇA	51
ÖZ GEÇMİŞ	53

KISALTMALAR

- B** : Beyit
D : Dörtlük
G : Gazel
K : Kaside
KT : Kıta
M : Muhammes



ÖZET	
Başlık: Nedîm’de Sehli Mümtenî’nin Dili	
Yazar: Ebru ÖVEÇ	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN	
Kabul Tarihi: 28/05/2025	Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 53 (ana kısım)
Türk edebiyatı tarihinde önemli bir yer tutan divan edebiyatı, şahsiyetler ve ortaya koydukları eserleriyle birçok çalışmaya konu olmuştur. Şairlerin divanları; edebî sanat ve nazım şekilleri açısından incelenmiş ve şerh edilmiştir. Bu tezde de edebî sanatlarımızdan olan fakat diğer sanatlar kadar işlenmeyen sehli mümtenî sanatı ele alınmıştır. Yapılan ön çalışmada sehli mümtenînin tespitinde; sadelik, külfetsizlik, kısalık ve kolay anlaşılabilirlik gibi ölçütlere rastlanmıştır. Verilen bu ölçütler, kişisel görüşlere dayandığından daha somut bir ölçüt ortaya koymak için dilin fonetik, morfolojik, semantik ve sentaktik bakımdan hangi imkânlarından yararlandığı ve bu imkânlar neticesinde “sehli mümtenî sanatı formüllere dayandırılabilir mi” sorularına cevap aranmıştır. Bu çalışma için sınırlandırıcı eser olarak Nedîm divanı seçilmiştir. Lâle Devri’nin önde gelen şairlerinden olan Ahmet Nedîm’in divanı, öncelikle taranmış olup sehli mümtenî izlerini taşıdığını düşündüğümüz beyitler, bütün unsurları gözetilerek şerh edilmiştir. Ardından bu beyitler üzerinden Nedîm’in sehli mümtenî sanatını icra ederken dilin unsurlarını ne şekilde kullandığı fonetik, morfolojik, semantik ve sentaktik bakımdan formüllendirilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde “sehli mümtenînin kriterleri varmıdır, dil bu sanatı icra ederken nasıl şekillenmektedir” soruları yanıtlanmaya çalışılmıştır. Seçilen beyitlerin bütününe bakıldığında Nedîm’in çok bilinen ve hatta berceste mısra olarak kabul edilen beyitleri olduğu görülmektedir. Divandan hatırlarda daha çok yer eden mısraların sehli mümtenî nazarında görülmesi, sehli mümtenîde söyleyiş güzelliğinin, ahengin, idrakin ve kolay ezberlenebilmenin de etkili olduğunu göstermiştir. Ayrıca Nedîm’in yaşantıyı bu denli şiir dünyasına yerleştirmesi, ikisi arasında benzer ilişkiler kurup beyitlerinde işlemesiyle sehli mümtenî örnekleri inşa edilmiştir. Beyitlerde yer alan duru kelimeler, özdeyişler, telmihlerle anlam derinliği ve inceliği oluşturulmuş, okuyucuda etki bırakmak amaçlanmıştır. Dönem zanaatlarını, şiir dünyasına başarılı bir şekilde aktaran Nedîm, bu beyitlerinde yarattığı eşi benzeri görülmeyen anlam hoşluğuyla sehli mümtenîyi yakalamıştır.	
Anahtar Kelimeler: Sehli Mümtenî, Edebî Sanat, Üslûp, Edebiyat, Dil	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Language of Sehl-i Mümtenî in Nedîm	
Author of Thesis: Ebru ÖVEÇ	
Supervisor: Assist. Prof. Ayşe AYDIN	
Accepted Date: 28/05/2025	Number of Pages: iv (pre text) + 53 (main body)
Divan literature, which has an important place in the history of Turkish literature, has been the subject of many studies with its personalities and the works they have produced. The divans of the poets have been examined and annotated in terms of literary art and verse forms. In this thesis, the art of sehli mumtenî, which is one of our literary arts but is not processed as much as other arts, has been discussed. In the preliminary study, in determining the sehli mumtenî; simplicity, ease of use, brevity and easy comprehensibility were found. Since these given criteria are based on personal opinions, in order to present a more concrete criterion, the questions of which phonetic, morphological, semantic and syntactic possibilities of the language were utilized and as a result of these possibilities, “whether the art of sehli mumtenî could be based on formulas were sought”. Nedîm’s divan was chosen as the limiting work for this study. The divan of Ahmet Nedîm , one of the leading poets of the Tulip Era, was first scanned and the couplets that we thought bore the traces of sehli mumtenî were annotated by considering all their elements. Then, it was tried to formulate how Nedîm used the elements of the language while performing his art of sehli mumtenî in terms of phonetics, morphology, semantics and syntax. As a result of the findings, the questions of "are there any criteria for sehli mumtenî, how is the language shaped while performing this art" were tried to be answered. When we look at the selected couplets, we see that Nedîm’s couplets are well-known and even accepted as berceste verses. The fact that the verses that are remembered more from the divan are seen in the view of sehli mumtenî shows that the beauty of expression, harmony, comprehension and easy memorization are also effective in sehli mumtenî. In addition, Nedîm’s placing of life in the world of poetry to this extent, establishing similar relationships between the two and processing them in his couplets, has built examples of sehli mumtenî. The clear words, aphorisms and allusions in the couplets create depth and subtlety of meaning, and aim to leave an impression on the reader. Nedîm, who successfully transferred the crafts of the period to the world of poetry, has captured sehli mumteni with the unprecedented beauty of meaning he has created in these couplets.	
Keywords: Sehli Mumtenî, Literary Art, Style, Literature, Language	

GİRİŞ

Edebiyat

Temelde dili kullanma sanatı olan edebiyat, insanların yaşamlarında karşılaştıkları ve onları derinden etkileyen ferdî veya toplumsal olayları yazıya aktarmak ve başkalarına iletme gayesiyle başvurdukları bir sanat alanı olmuştur. Bütün insanlıkta vuku bulan bu yaşananları kaydetme ve geleceğe aktarma istemi “edebiyat” gibi bir kavramın doğmasına olanak tanımıştır.

Türk milleti de dünya üzerindeki diğer uluslar gibi tarih içinde yaşadığı dinî değişiklik, savaş, göç, doğal afet, günlük yaşam, kahramanlık ve aşk gibi çeşitli olayları hayal süzgecinden geçirip edebîleştirdikten sonra gelecek nesillere aktarmak istemiştir. Artık bu düşünceyle beraber, sözlü edebiyatın yanında yazılı edebiyat tarihi de başlayarak bugünlere kadar gelmiştir. Elimize ulaşan bu belgeler sayesinde eseri ortaya koyan milletin duygu ve düşüncelerinin yanı sıra, kültürel ve sosyal birçok değerlerini de öğrenmek mümkün olmuştur. Yazar/şair, aldığı ilmî eğitimi ve hünerini, oluşturduğu kelime dünyasıyla kendisinin ve toplumun aynası olan eserlerine yansıtır. Ortaya konulan bu eser, uygun şartlarda asırlarca muhafaza edilir.

Yazılı ilk örneklerini 8. yüzyılda Köktürk devleti tarafından dikilen Orhun Abideleri ile başlattığımız Türk edebiyatı, geçen bu uzun asırlar içerisinde geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. İnsanlık tarihiyle ilişkilendirilen edebiyat, kuşkusuz daha önceki asırlarda da insan yaşamında kendine yer edinmiştir ancak şu ana kadar tespit edilen yazılı bir eser bırakamamıştır. Türk tarihi içerisinde şu an için ilk kabul edebileceğimiz 6. yüzyıla ait Çoyren Yazıtları, Türk dilinin gelişmiş sanatlı ve vecizli yapısını gösterme açısından yetersiz kaldığı için dil araştırmacıları, Orhun Abidelerini edebiyatımızda bir başyapıt kabul etmiştir. Abidelerdeki edebî dil ve ifadeler Türklerin ve Türkçenin tarih sahasında köklü bir mazisi olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Aynı dönemde hüküm süren Uygur devletinde ise Köktürklere oranla daha zengin malzeme bulunmaktadır. Bunun sebebi, Uygurların Maniheizm, Budizm, Hristiyanlık gibi birçok din ve kültürlerden etkilenerek eserler telif ve tercüme etmeleridir. Farklı din ve kültürlerle tanışan Uygur Türkleri, bu yenilikleri edebiyatın ürünü haline getirip edebî açıdan birçok manzum ve mensur eserler ortaya koymuşlardır. Bu dönem manzum eserlerinde hece vezninin, aliterasyon ve asonansların, cümle içi kafiyelerin kullanıldığı görülmektedir. Buna ek olarak, o dönemden şimdiye yadigâr kalan eserler incelendiğinde

koşuk, küğ, takşut gibi Türkçe edebiyat terimlerinin yanında, Sanskritçe ve Soğdca edebiyat terimlerine de rastlanır. Ayrıca lirik, pastoral, estetik açıdan gelişmiş manzumelerin varlığı, bu dönemde Türkçenin işlendiğini ve edebî dil olarak geliştiğini gösteren delillerdir.

Uygur devletinin son bulması ve ardından İslam dininin kabulü, edebiyat çalışmalarını doğrudan etkilemiştir. Artık eski yazı sistemlerinin terk edilip Arap yazı sistemine geçilen bu dönemde, Türkler bulunduğu coğrafya ve kültür yakınlığı gereği, Arap edebiyatından ziyade Fars edebiyatının etkisi altına girmiş ve Fars kaynaklarından istifade edip edebî eserler üretmişlerdir. Bu dillerden eserler tercüme edilmiş, alıntılanan dinî kelime kadrosu Türk şiir ve yazılarında yerini almıştır.

Arap Fars edebiyatının etkisiyle gelişmesinden mütevellit, şairlerimiz bu dillere ait nazım birim ve biçimlerini, aruz ölçüsü ve mazmunlarını Türk şiirinin zeminine yerleştirmişlerdir.

Bu alışverişin olağanca arttığı evre de XIII. yüzyılda ilk ürünlerini vermeye başlayan eski Türk edebiyatı dönemidir. Yeni bir din ve kültür dalgasıyla karşılaşan Türkler, bu dönem itibarıyla Arap Fars edebiyatından benimsedikleri üstatları kılavuz alarak onlara nazireler yazmış ve bu şekilde sanatlarını icra etmişlerdir. Halk edebiyatı tarzını benimseyen şairler, ağıt, koşma, destan, türkü ve ninni nazım biçimleriyle şiirler yazarken, “klasik/ divan/ saray/ yüksek zümre edebiyatı” adlarıyla da zikredilen eski Türk edebiyatında ise şairler, etkisi altına girdikleri edebiyatlardan gazel, kaside, mesnevi ve rubai gibi birçok nazım şekillerini edebiyatımıza kazandırmışlardır. Bu dönemde, halk şiirindeki dörtlüğün yerini yüksek oranda beyit almıştır. Hece ölçüsü yerine aruz ölçüsü şairler tarafından ilgi görmüş ve zamanla şiir zeminine daha iyi yerleştirilmiştir.

Türk edebiyatının önemli bir kolunu oluşturan bu eski edebiyat dönemi, yaklaşık altı asır sürmüş, birçok alan ve konuda eserler miras bırakmıştır. Arap Fars kültürünün etkisiyle yoğrulan bu edebiyat, temel medrese eğitiminin yanında Arapça ve Farsçayı da iyi bilmeyi gerektirmiştir. Ancak dönem dili Türkçeyken, Farsça ve Arapçanın dile bu denli müdahale etmesiyle süslü ve yoğun anlatımlı, yüksek zümrelere hitap eden, dolayısıyla halktan kopuk bir şiir anlayışı meydana gelmiştir. Süslü terkip ve cümlelerle dilin ağırlaştırıldığı ve bunun bir meziyet sayıldığı, ayrıca sık sık tekrara düşmeye sebep olan “mazmun” adı verilen ortak ifadelerin kullanıldığı bu dönem edebiyatı, daha çok beşerî aşk ve onun getirileri üzerine kurulmuştur. Şairlerin büyük bölümü “âşık-mâşuk-rakip”

ekseninde dönüp durmuş, kimi zaman başka şaire taş atmış, kimi zaman ilahî aşkı işlemiş, kimi zaman da nasihat vermiştir.

Bu dönem şiirlerinde, sevgilinin güzellik unsurlarının belirli kalıplarla ifade edilmesi ve bunun bütün şairlerce benzer biçimde aktarılması, bir süre sonra eleştiriye mahal vermiş ve şairleri hüner yarışı içerisine sokmuştur. Şiir konusunda kendilerine çok güvenen ve bunun yaradılıştan geldiğini dile getiren şairler, her isteyen bu sanatı icra edemeyeceğini ve kendilerinin seçilmiş kişiler olduğunu söyleyip birbirlerini yermişlerdir.

Eski edebiyat devrinde farkına varılan ve yeni yollar araştırılan bu taklidin taklidi sorunu, divan edebiyatının hemen peşi sıra gelen Tanzimat dönemi şairlerince de fark edilmiş ve birçok tartışmaya konu edilmiştir. Bu tartışmalara, yüzyıllarca kullanılan mazmunlar, alışılmış terkipler, şairlerin sürekli birbirlerini tekrara düşmeleri ve bu sebeple edebiyata yenilik katamamaları, beşerî aşkın ve bazen aşırılığa kaçan müstehcenliğin şiir gibi estetik bir dünyada yer alması, şairlerin ferdî düşüncelerini dile getirip toplumu ve sıkıntılarını görmemeleri neden olmuştur.

Edebiyat ve Dil İlişkisi

Topyekûn milletin ürünü olan edebiyatın hiç kuşkusuz en büyük yardımcısı dildir. Dili kullanma sanatı olarak edebiyat, dile ait unsurların doğru kombinasyonlarla bir araya gelip okurda güzel ve tesirli bir duygu bırakabilmesiyle mümkün olmaktadır. Bu açıdan, asırlardır konuşulmakta olan Türk dilinin köklü bir edebiyatının olması da kaçınılmaz bir durumdur. Müstakillen bir ilim olan dil, ifade imkânlarının gücüyle kelime kadrosunu ortaya çıkarır ve edebiyata malzeme olarak sunar. Bu malzemeyi hayal gücü ile birleştirip bir eser ortaya koymak sanatçının maharetine kalmıştır.

Edebiyat tarihinden silinmek istemeyen yazar ve şairler özgün olmayı, çoğunluğa hitap ederek zihinlerde kazılı kalmayı hedefler. Bu durum Türk edebiyatı tarihinde altı asır hüküm sürmüş olan divan edebiyatında da aynı şekilde baş göstermiştir. Şairler arasında “bikr-i mazmun ve bikr-i mana” yaratma rekabeti baş göstermiştir. Diğer bir deyişle şairler, yeni, el değmemiş fikir ve tamlamalarla sanatlarını ortaya koymaya çalışmışlardır. İşte bu yenilik arzusuyla “mâşuk” u daha önce dile dökülmemiş mazmunlarla anlatma çabasına giren şairler, bunun için yetersiz gördükleri Türkçeye, Arapça ve Farsçadan

birçok kelime dahil etmişlerdir. Hâl böyle olunca halk tarafından anlaşılamayan, yalnızca yüksek zümrelere hitap eden bir şiir dünyası ortaya çıkmıştır.

Bu duruma ilave olarak, dönemin kelime kadrosunun Arapça ve Farsçadan oluşmasının bir diğer sebebi de aruz ölçüsüdür. Bu ölçü ile yeni tanışan Türk şairleri, Türkçenin ses yapısını aruza uydurmakta zorlanmış ve bu sebeple aynı manaya gelen kelimenin diğer dillerdeki karşılığını tercih etmişlerdir. Zamanla artış gösteren bu yabancı kelime akımı ve Fars şiiri özentiliğinin Türk dilinin gelişimini olumsuz yönde etkilemesi tesadüfî olmamıştır. Artık bu dönemde Türkçeye birçok yabancı kelime yerleşmiş, dile katılan mazmun ve kelimelerin sayısı her geçen gün artmıştır. Edebî sanatlar, Türk şiirinde önem kazanmış, Arapça Farsça terkipler şiirin zeminine yerleşmiştir. Bu sebeple dil ve üslûp daha ağır ve gösterişli görünüme sahip olmuştur.

Bu ağır üslûbu yadırgayan ve şiir dilinin daha sade olması gerektiğini savunan şairler, Nedîm'in de içinde bulunduğu XVIII. yüzyıla gelene kadar birçok üslûp denemişlerdir. Sözün manaya göre daha ön planda olduğu klasik üslubun yanı sıra XV. yüzyılda Necati Bey'le ilk adımlarını atan mahallileşme akımı, güçlü etkisiyle her yüzyılda kendine destekçi bulmuştur. XVII. yüzyıl Türk şiirinde ise anlam boyutunda önemli değişimler görülmüştür. Şairler Fars edebiyatında doğan sebk-i hindî akımının etkisiyle beyitteki anlamın ince, derin ve kapalı olmasına dikkat etmişlerdir. Bu üslûpta şairler “söz” e karşılık “mana” yı tercih etmiş ve bu sebeple girift, anlaşılması güç kelime ve terkipler kullanmışlardır. Sebk-i hindî üslûbuna ilave olarak bu asırda Nabi ile ortaya çıkan hikemî tarz da önemli yer tutar. Nabi ekolünü benimseyen dönem şairleri, kendilerinden sonra gelecek şairlere yol açmışlardır (Demirel: 2009).

XVIII. yüzyıla damga vuran Nedîm'in etkisiyle mahallileşme, Galip'in etkisiyle sebk-i hindî ve Nabi'nin etkisiyle de hikemî üslûp revaçta olmuştur. Şairler bu üç büyük üslûba göre şiirlerini yazmış ve kutuplara ayrılmışlardır. Sebk-i hindînin anlam derinliğine sahip ağır, tamlamalı diline karşılık; Nedîm'in temsil ettiği mahallî üslup, halkın anlayabileceği türden açık, anlaşılır, deyim ve atasözlerinden oluşan son derece duru bir Türkçeyle kaleme alınmış şiirler ortaya koymuştur. Nedîm'deki bu mahallî olma çabası dönemindeki ve Tanzimat edebiyatındaki birçok şairin dikkatini çekmiş ve Nedîm yoldaşlarını oluşturmuştur.

Çalışmanın Konusu

Lâle Devri'nin en önemli temsilcisi kabul edilen Nedîm'in divanında yer alan ve sehli mümtenî estetiği taşıyan ifadelerin tespiti ve ardından bu ifadelerin Türk dilinin ses ve şekil bilgisi açısından tetkik edilip kurallar çerçevesinde izah edilmesi çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Şimdiye kadar ne dilciler ne de edebiyatçılar tarafından hususî araştırma konusu yapılmamış sehli mümtenî sanatının bir divanda tespit edilmesiyle oluşacak bu çalışma, dil ve edebiyat alanında birçok soruya cevap olma önemi taşımaktadır. Yeterince üzerine konuşulmamış ve belirli birkaç şair ve şiirleri dışında örneği gösterilemeyen sehli mümtenî sanatına, yeni bir şair ve beyitlerini eklemek Türk dili ve edebiyatı bölümüne önemli bir katkı sağlayacaktır. Ayrıca bu sanatın tespit edildiği beyitlerin edebiyat ve dil açısından incelenmesi ve formüllendirilmeye çalışılmasıyla dilin sehli mümtenî üslûplu ifadelerde nasıl şekillendiği gözler önüne serilecektir.

Çalışmanın Amacı

Çalışmamızın amacı, örneğine pek rastlamadığımız sehli mümtenî üslûbunun, Lâle Devri şairi Nedîm'in şiirlerinde de yer bulabileceğini göstermektir. Dilden bağımsız düşünülemeyen edebiyat alanında, sanatçının sanatını icra ederken dili nasıl yoğurduğu ve vermek istediği iletiye göre nasıl şekillendirdiğinin somut delillere dayandırılarak saptanması hedeflenmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Bir divan incelemesinden meydana gelen bu tezde ilk olarak, divanın okuması yapılmış ve sehli mümtenî niteliği taşıyan beyitler sıralanmıştır. Tespit edilen bu beyitlerin aruz vezni bulunmuştur. Ardından kelime ve tamlamaların anlamları incelenmiş ve edebî sanatlar gözetilerek şerhi yapılmıştır. Daha sonra, bu beyitlerden hareketle Nedîm'in sehli mümtenî sanatını icra ederken dilin unsurlarını ne şekilde kullandığı incelenmiştir. Örneklerden hareketle “bir beyitte veya düz yazıda sehli mümtenî üslûbunun oluşması için dilde gerekli bir koşul veya herhangi bir unsur varmı” sorusuna cevap aranmıştır.

1. BÖLÜM: NEDİM'İN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. NedİM'in Hayatı

Asıl adı Ahmet olan şair NedİM, döneminin ve divan edebiyatının önde gelen şahsiyetlerindendir. O, devrin zevk ü safasını tasvir ve betimlemelerle adeta bir tablo gibi gözler önüne serdiğinden “Lâle Devri şairi” olarak ünlenmiştir. Ahmet NedİM'in doğum yeri hususunda tartışmalar olsa da sadrazam İbrahim Paşa'ya sunduğu bir kasidesinde Paşa'nın kendisine “gel ey bî-gâne-meşrep bî-vefâ İstanbul oğlanı” diye hitap ettiğini söylemesi, onun İstanbullu olduğunu kanıtlayan şahsî ifadesidir. Baba ve anne tarafından kültürlü ailelerden gelen NedİM, iyi tahsil görmüş, devrin klasik ilimleri yanında Arapça ve Farsçayı bu dillerde şiir icra edecek seviyede öğrenmiştir. Medrese tahsilini tamamlayan Ahmet NedİM, ilk olarak Hariç Medresesi Müderrisliğine atanmıştır. Dönemin sadrazamı Damat İbrahim Paşa'ya olan bağlılığını, Paşa'nın hemen her faaliyetine kıta ve kasideler yazarak gösteren NedİM, çok geçmeden onun dostluğunu kazanmıştır. Ayrıca NedİM, bu dönemde Damat İbrahim Paşa tarafından oluşturulan tercüme heyetlerinde görev alarak eser çevirilerine de destek vermiştir. İbrahim Paşayla olan dostluğu sayesinde meslek hayatında hızla ilerleyen NedİM'in son görevi, Sekban Ali Paşa Medresesinde müderrislik olmuştur. Burada görev yapmaktayken Patrona Halil isyanı patlak vermiştir. İsyân sırasında NedİM'in akıbetinin ne olduğu konusunda değişik fikirler öne sürülmüştür. Şairin III. Ahmet'in tahttan indirildiği ve Damat İbrahim Paşa'nın öldürüldüğü Patrona Halil isyanı sırasında felç geçirerek öldüğü, ayaklanma sırasında damdan dama kaçarken düşerek öldüğü ve aniden delirerek vefat ettiği gibi çeşitli rivayetler vardır. Ölüm nedeni kesin olarak bilinmemekle beraber NedİM'in isyan sırasında vefat ettiği kesindir. Mezarı bugün Karacaahmet Mezarlığı'nın Miskinler Tekkesi kısmındadır (Mazıoğlu: 1988, Macit: 2020, Macit: 2024).

1.2. NedİM'in Eserleri

1. Divan: NedİM'e asıl şöhretini kazandıran eseri Divanı'dır. Bilinen en eski tarihli nüsha, 1149'da istinsah edildiği tahmin edilen ve Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde y.13 numarada kayıtlı nüshadır. Eserin yurt içinde ve yurt dışındaki kütüphanelerde kırk beş kadar yazma nüshası tespit edilmiştir.

Nedîm Divanı üç kez eski harflerle basılmıştır. İlk iki baskısı oldukça eksik ve yanlışlarla doludur. Halil Nihat, divanı yayıma hazırlarken matbu iki nüshanın yanı sıra yirmi yedi yazma nüshasını kullanmıştır. Abdülbaki Gölpınarlı, özel kütüphanesinde bulunan ve daha sonra Mevlânâ Müzesi'ne bağışladığı bir nüsha ile Halil Nihat neşrini kullanarak divanı yeni harflerle yayımlamıştır. İkinci baskıda Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi nr. 763 kayıtlı mecmuadaki farklı beyitleri de ilave etmiştir. Son olarak Muhsin Macit, eserin bilinen bütün yazma nüshalarını değerlendirerek divanın tenkitli metnini doktora tezi olarak hazırlamış, ardından bu metnin popüler neşrini yapmıştır. Ömer Yaraşır da doktora tezi olarak divanın tahlilini hazırlamıştır. Klasik divan tertibine uyan Nedîm, divanında kırk dört kaside, seksen sekiz kıta, üç mesnevi, bir terkihibend, bir terciibend, iki mütekerrir müseddes, bir tardiyye, beş tahmîs, bir muhammes, otuz üç murabba, iki koşma, yüz altmış altı gazel, iki müstezad, on bir rubâî ve yirmi üç müfred ve matla, beş Arapça, otuz dokuz Farsça şiir yer almaktadır.

2. Sahâifü'l-ahbâr: Lâle Devri'nde Damat İbrahim Paşa emriyle kurulan tercüme heyetlerinde görev alan Nedîm, münecimbaşı Ahmed Aşıkî'nin Câmi'ü'd-düvel adlı Arapça eserinin bir bölümünü Sahâifü'l-ahbâr ismiyle Türkçeye çevirmiştir. Nedîm'in 10 yılda tamamlayarak İbrahim Paşa'ya sunduğu bu çeviri 1285 yılında İstanbul'da basılmıştır.

3. Aynî Tarihi: Bedreddin Mahmud b. Ahmet tarafından yazılan 'İkdü'l-cümân fî tarihi ehli'z-zamân adlı 24 ciltlik İslâm tarihi Nedîm'in de içinde bulunduğu tercüme heyetince çevrilmiştir. Fakat Nedîm'in mütercimler arasında olduğu bilinse de onun hangi bölümleri tercüme ettiği tespit edilememiştir. Tercüme sırasında yaşadığı sağlık sorununu Paşa'ya “mekârim-perverâ çünkim remed def oldu aynımdan / nola tarih-i aynî ile gelsem bâb-1 vâlâya” beyitiyle ileten Nedîm, Aynî Tarihi ile yakın zamanda Paşa'nın kapısını çalacağını müjdeler.

Ayrıca Nedîm'in bunlardan başka Safâyî Tezkiresi takrizi, Şehid Ali Paşa'ya mülemma tarzında bir dilekçesi, İzzet Ali Paşa'nın şaka yollu mektubuna mensur cevabı ve Münşeât-ı Azîziyye'de yer alan kime yazıldığı tespit edilemeyen bir mektubunun olduğu bilinmektedir (Mazıoğlu: 1988, Macit: 2020).

1.3. Lâle Devri'nin Nedîm'in Kişiliğinde Tezahürü

XVIII. yüzyıl Osmanlı Devleti için uzun süren savaşların, toprak kayıplarının ve barış antlaşmalarının yaşandığı son derece hareketli bir dönemdir. Altınay (2011)'ın daha sonradan Lâle Devri adını verdiği 1718-1730 yılları ise nahif yaradılışlı III. Ahmed'in tahtta hüküm sürdüğü, sadrazamı ve aynı zamanda damadı olan İbrahim Paşa'nın hemen her faaliyette yer aldığı, herkes tarafından “zevk ü safa” ile tanımlanan on iki yıllık süreçtir.

Savaş karşıtı olan III. Ahmet'in Üsküdar'da bulunan bir köşkten Kâğıthane'deki bir başka köşke geçerek zevke ve eğlenceye kendini vermesi ve Damat İbrahim Paşa'nın yönetimiyle saray hazinesini halktan aldığı vergilerle zenginleştirmesi zamanla büyük sıkıntılar doğurmuştur. Bu olumsuzlukların dışında III. Ahmet döneminde, İbrahim Paşa'nın emriyle birçok ıslahat yapılmıştır. Avrupa'yı tanımak için Yirmi sekiz Mehmet Çelebi dahil birçok elçi görevlendirilmiş, İbrahim Müteferrika'nın yardımıyla ilk matbaa açılmış, kâğıt, kumaş ve çini fabrikaları kurulmuştur. Doğu ve Batı'nın mimarîsiyle birçok imar faaliyetlerinin gerçekleştirildiği bu devirde, İbrahim Paşa padişah için Sâdâbâd Kasrı'nı yaptırmış ve burada sık sık eğlenceler düzenlemiştir.

Yaşama sevincinin ve eğlenceye düşkünlüğün net bir şekilde görüldüğü bu ortamda, divan şairleri de özgün olmak ve padişahın dikkatini çekmek için birbirleriyle rekabete girmişlerdir. Devrin ilk akla gelen ismi Nedîm ise divan şiirine getirdiği “tâze-zebân” ve “Nedimâne tarz” la öne çıkmış ve bu dönemin edebî yüzünü oluşturmıştır (Mazıoğlu: 1988). Nedîm, hamiliğini kazandığı İbrahim Paşa'nın gerçekleştirdiği bütün faaliyetlerle ilgilenmiş ve her birine kasidelerle övgü yağdırmıştır. Yaradılış itibariyle dönemiyle özdeşleşen Nedîm, içindeki yaşama sevincini ve eğlenceye olan düşkünlüğünü hemen her dizesinde göstermiştir. Nedîm'i;

“Ahmed-i Sâlis devrinin bütün debdebe ve haşmetini, saraylarının zinet ve elvanını, bağçelerinin rengarenk çiçeklerini, çerâgânlar, ziyafetler ve helva sohbetleriyle geçen hayatını şiirlerinde yaşatmıştır. Nedîm'in eşarında Fuzûlî'nin ateşin aşkı, Nef'î'nin azamet-i beyanı yoktu; fakat kullandığı ince ve ahenkdâr kelimelerle tasvir-i bedâyî'de gösterdiği harika-i beyana hiçbir şair yetişememiştir”

şeklinde tarif eden Altınay (Alıntıl原因 Gültekin: 2017), onun kişiliğinin yaşadığı dönemle olan uyumunu ve sanatının mükemmelliğini bir kez daha gözler önüne sermiştir.

Onun kendine has söylemi daha önce şiir sahnesinde görülmemiştir. Nedîm'in bu şahsına münhasırlığı “Nedimâne tarz” olarak anılan, yeni bir söyleyiş tarzının doğmasına imkân vermiştir. XVIII. yüzyılda ilk defa görülen ve Nedîm'in şahsına ait olan bu tarzın ana çizgileri; “söyleyiş mükemmelliği, yerlilik arzusu ve şuh eda” dır. Son derece basit, günlük ve yerel olan bu ifadeler, Nedîm'in dili kullanmadaki ustalığı sebebiyle şiire başarılı bir şekilde yerleşmiştir. Beyitlerinde, divan şiirinde yüzyıllardır kullanılagelen mazmunlara yer veren Nedîm, yeni bir imaj ve orijinal benzetmelerle rakiplerinden ayrılmıştır. Mensur eserlerindeki yalın diline karşılık, divanında diğer şairler gibi ağır, süslü ve sanatlı dilini konuşturan Nedîm, gazel ve şarkılarında bir nebze de olsa daha açık ve anlaşılırdır. Nedîm'in, konuşma dilini şiir diline bu denli yerleştirmesi ve bunu yaparken ahengi bozmaması onu çağdaşlarından ayrı bir mertebeye yükseltmiştir.

Nedîm, devrinde hâkim olan “sebk-i hindî” ve “hikemî” üslûplarının yanı sıra divan şiirinde Necati Bey'le belirginleşen “mahallîleşme” akımının XVIII. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olmuştur. Bu akımdan hareketle Nedîm'in ifade ve üslûbuyla halk edebiyatını hatırlatması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması ve günlük dilden gelen özdeyişlere başvurması yerlilik arzusunu gösteren unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Şairin bir dikkate değer yanı da şiirlerinde dönemin İstanbul'undan sahneler sunmuş olmasıdır. Bu sebeple Nedîm'in manzumelerindeki tarih ve sosyal hayat konulu dizeleri, dönemini yansıtan birer ayna konumundadır. Özellikle İbrahim Paşa'nın talimatlarıyla gelişen İstanbul mimarîsi, İstanbul semtleri ve mesire yerleri, Sâdâbâd eğlencesi, içki meclisleri ve helva sohbetleri pek çok şiirinin temelini oluşturur. Onunla aynı dönemin havasını soluyan pek çok şair olmasına rağmen, dünyevî zevklerin hüküm sürdüğü bu devrin ruhunu, Nedîm kadar gerçekçi aktaran başka bir şair olmamıştır. Onun şiirlerini okuyanların, bu gerçekçi tablo karşısında kendisini Sâdâbâd eğlencesinde, helva sohbetlerinde veya bir zevrâk gezisinde bulabilmesi pek tabiidir.

Divan şiirinde hayalî ve soyut kalan pek çok mecaz, teşbih ve çağrışımların onun şiirlerinde somutlaştığı görülür. Uğruna divanlar yazılan “mâşuk” artık sadece zihinlerde veya erişilmesi imkânsız olan bir konumda değil Nedîm'in karşısında veya geçtiği bir sokaktadır. Sevgiliyi karşısına alan Nedîm, yüzyıllardır tasvir edilen mâşuk tiplemesinde de yeniliğe gitmiştir. Divan şiirinde karalığı dolayısıyla “leyl, dūd ve kâfiristan” gibi

nitelemelerle anlatılan saçlar, Nedîm'in şiirlerinde sarı olarak da tasvir edilir.¹ Sevgilinin siyah veya ela olan gözleri Nedîm'de yepyeni bir tasavvurla mavi olarak işlenir.² Gelenekteki “efendi-bende” durumu yerine artık Nedîm'de daha senli benli, samimi bir tavır görülmektedir. Nedîm'in aşkı soyuttan somuta, daha beşerî ve görünür bir hâl almaktadır. Bu sebeple Nedîm hemen hemen herkesçe şuh, dünyevî ve eğlenceye düşkün bir şair olarak kabul görür. Onun tamamen dünyevî zevklere kapıldığını, dinî konulara meyletmediğini söyleyenlerin aksine Macit (2012)' in yayınladığı son divanda, Nedîm'in Peygamber Efendimize sevgi ve övgülerini aktardığı bir kasidesi de mevcuttur (Mazıoğlu: 1988, Macit: 2024).



¹ “Gören ebrûlar üzre pîçişin ol kâkül-i zerdün/ Sanır zer-hall ile âyet yazılmış rûy-ı şemşîre” (*O altın renkli sarı kakülünün kıvrımını, kaşların üzerinde gören kılıcın yüzüne altınla âyet yazılmış sanır*).

“Hurşîd pençesin mi takınmış cebînüğe/ Ol zülf-i zerdden dökülen târler midir” (*Alnına güneş pençesi mi takınmış, o sarı saçtan dökülen teller midir?*).

² “Değil çeşm-i kebûd ol ebrûvânun zîr-i tâkında/İki âvâre kumrîdir ki gelmiş âşîyan tutmuş” (*O kaşlarının kemerinin altındaki mavi göz değil, oraya yuva tutmaya gelmiş iki başıboş kumrudur*).

2. BÖLÜM: SEHLİ MÜMTENÎ

2.1. Sehli Mümtenî

Türk edebiyatının önemli bir zeminini oluşturan divan edebiyatı, şahsiyetleri ve devrin Türkçesini yansıtan dil yadigârlarıyla adından çokça söz ettiren bir dönem olmuştur. Bu dönemde gazel, kaside ve mesnevi gibi birçok nazım şekliyle ürünler ortaya koyan şairler, kullandıkları mazmunlar ve edebî sanatlarla hünerlerini göstermeye çalışmışlardır.

Türk edebiyat tarihinin altı asrına denk düşen bu dönem, gerek şairleri gerek eserleri açısından birçok araştırmaya konu olmuştur. Şimdiye değin yapılan çalışmalarda, şairlerin topyekûn şiirlerini içeren divanlarının şerh ve edebî sanatlar açısından incelendiği gözlemlenmiştir. Fakat teşbih, istiare, tezat ve telmih gibi sanatların aksine bir fikir sanatı olarak addedilen sehli mümtenînin tespiti üzerine pek de söz edilmemiştir. Bu noksanlıkta, diğer sanatların yanı sıra sehli mümtenîde, kelimelerin özenle seçilerek güçlü bir anlamı karşılaması ve bunu yaparken bir o kadar da yalın ve özgün olmasının etkisi vardır. Her bir şairin kendi hayal dünyasında oluşan bu dizelerin tekrarının veya naziresinin söylenememesi, bu beyitleri özel ve anlamlı kılmaktadır. Bu sebeple sehli mümtenî, hemen her beyitte gördüğümüz teşbih, tenasüp veya istiare gibi şairler tarafından sıkça başvurulan bir sanat olmamıştır. Bu bahisler neticesinde sehli mümtenînin diğer sanatlar kadar işlenmemesini, sanatın zorluğuna ve sanatkârın hünerine; günümüzde yapılan çalışmalarda başlıklandırılmamasını ise hakkında çok fazla bilgi sahibi olmamamıza bağlayabiliriz.

“Kolay” anlamındaki Arapça “sehl” ile “gerçekleşmesi mümkün olmayan” manasındaki “mümtenî” kelimelerinden meydana gelen bu terkinin sözlük anlamı “elde edilmesi hemen hemen imkânsız kolaylık” demektir (Naci: 1888, Şahiner: 1975, Karaalioğlu: 1978, Uslu: 2007, Mengi: 2009, Uysal: 2010, Kocakaplan: 2011). Tarifinin dahi yerleşmiş birkaç kelimenin dışına çık(a)madığı sehli mümtenî, “sadelik, külfetsizlik ve derinlik” gibi unsurlarla nitelenmiş olsa da tespit edilmesi ve herkesçe fikir birliğine varılması güç bir ifadedir.

Sehli mümtenînin, asıl konusu olduğu edebiyat camiası tarafından bile işlenmemesi, sanat hakkında aynı bilgilerin sürekli tekrar edilegelmesine yol açmıştır. Bu nedenle yaptığımız araştırmalar neticesinde sehli mümtenî hakkında farklı ve doygun bir bilgiye erişmek mümkün olmamıştır.

Daha en başta araştırmacılar, sehli mümtenînin “bir sanatmı, üslûpmu veya bir belâgat terimimi” olduğu konusunda birlik sağlayamamışlardır. Şahiner (1975), Karaalioğlu (1978) ve Uysal (2010) gibi yazarlar sehli mümtenîyi, düşünceye dayalı bir edebî sanat; Bayraktutan (1998), Mermer ve Keskin (2005) gibi yazarlar bir üslûp/tarz; Mengi (2009) belâgat terimi olarak değerlendirmiştir. Kocakaplan (2011) ise sehli mümtenînin aslında bir üslûp özelliği olduğunu belirtmiş ayrıca fikir ve mana açısından bir çaba gerektirdiğinden fikre ve manaya dayalı sanatlar sınıfında da değerlendirilebileceğinden söz etmiştir. Ancak gelinen bu noktada sehli mümtenîyi hangi başlıkta değerlendirecek değerlendirelim bugüne kadarki araştırmalarda bu terimin çok fazla izahının yapılmadığı, yeni ve farklı bilgiler ortaya konulmadığı görülmektedir.

Elde olan sınırlı kaynaklar incelendiğinde hemen hepsinde sehli mümtenî, “kolay gibi görünen fakat taklit edilmek istediğinde zorluğu anlaşılan söz” olarak tanımlanmaktadır. Bu ortak tanımda birleşen araştırmacılar, sehli mümtenînin görüldüğü söz ve eserlerde “kısa, sade, doğal ifadelerle yoğun ve özlü anlatım” gibi unsurların göze çarptığını dile getirmişlerdir (Naci: 1888, TDK: 1948, Gözler: 1968, Şahiner: 1975, Yazıcı: 1976, Karaalioğlu: 1978, Bayraktutan: 1998, Enûşe: 1999, Ertuğrul: 2005, Mermer ve Keskin: 2005, Uslu: 2007, Püsküllüoğlu: 2009, Uysal: 2010, Kocakaplan: 2011, Çotuksöken: 2012).

Sehli mümtenî nazarında değerlendirilebilecek beyit veya düz yazıların, şeklen sade ve kolay gibi görünüp mana olarak derin anlamlara sahip olması kanısında mutabık olan yazarlar, bu terkip için kısaca “güç kolay” tanımlamasını yapmışlardır. Bu iki karşıt mananın aynı ifadede birleşmesi ile oluşan sehli mümtenîde sözün herkesçe söylenebilecek sadelikte olmasından kasıt, söz sanatlarından ve ağır terkiplerden arındırılmış son derece duru ve anlaşılır fakat aynı zamanda okurda estetik haz uyandıracak kadar da etkili ve yoğun bir söyleme sahip olmasıdır. Bu sadelik, edebî açıdan bir kusur değil, aksine söyleyen kişinin üslûp ve hünerinin sonucudur.

Yukarıda bahsettiğimiz ve sehli mümtenînin temelini oluşturan birkaç husus, birbiriyle çelişkili görülmüş ve araştırmacılarca yanlış anlaşılmıştır. Sehli mümtenîde vurgulanan “sadelik” ifadesi bazen “basitlik” le mukayese edilmiş ve sehli mümtenî sanatının görüldüğü beyitler basit terimiyle atfedilmiştir. Kaynaklarda “herhangi bir özelliği olmayan, süssüz, alelade” olarak tanımlanan basit kelimesinin aksine edebiyat metinlerinde sadelik, “sözün gösteriştan uzak tasannu gayesi gütmemesi, Arapça Farsça

tamlamalara yer verilmemesi ve dilin ağırlaştırılmaması” olarak tarif edilir. İşte ağır terkiplerden uzak, açık, anlaşılır ifadelerle kurulan bu sözlerin yalınlığı, kişiye benzerini oluşturabilme ihtimalini düşündürür. Fakat iş taklidine gelince hiç de kolay olmadığı görülür. Bu, sehli mümtenî sanatının yalınlığının getirdiği özgünlük ve doğallık neticesinde olur.

Sehli mümtenî veya herhangi bir edebî sanatı, kendi şiir dünyasını inşa etmek için kullanan şair, cümlede derin ve ince manalar yaratacak ifadeleri, kendi anlam süzgecinden geçirerek kastî olarak seçer. Dilde aynı anlamı karşılayacak birçok cümle kurmak mümkünken şairin bu kasıtlı tercihi, bize hem onun eğitimi hem de sanatçı kişiliğini gösterir. İyi bir şair, aynı manadaki ifadelerden hangisinin okurda etki bırakacağını bilir ve kelime kadrosunu ona göre sınırlandırır. Burada amaç, kısa ve özlü anlatımla, kelimelerin özenle seçilip yerli yerinde kullanılmasıyla karşıdaki kişiyi etkileyebilmektir. Okurda müthiş bir tesir bırakan bu sözler, şairlerin dili kullanmadaki yetisini bize gösteren altın anahtarlardır.

Nitekim Süleyman Çelebi’nin bütünüyle sehli mümtenî sayılan eseri Mevlîd’in “Allah adın zikr idelüm evvelâ/ vâcib oldur cümle işde her kula” mısralarından oluşan ilk beyitinde Süleyman Çelebi, bizlere bütün işlerimize başlamadan önce Allah’ın adını zikretmemiz gerektiğini ve bunun zaruri bir vecibe olduğunu hatırlatır. Herkesin haberdar olduğu bu durumu okuyucunun zihnini yormadan son derece duru bir dille hatırlatması ve kelimelerin altında derin ifadeler barındırması, eserin sehli mümtenî üslûbuyla yazıldığı kanısında herkesi birleştirmiştir. Süleyman Çelebi’nin Mevlîd’i doğallığı, zihni ve dili yormayan akıcı üslûbu ve fikrî derinliği sayesinde benzerlerine nazaran halk tarafından daha çok beğenilmiş ve günümüze kadar söylenegelmiştir.

Bir unsurun başka bir unsura benzetildiği teşbihte, tarihî herhangi bir olaya yapılan telmihte ve mana karşıtlığıyla oluşturulan tezatta olduğu gibi, anlatılan konuyla ilişkilendirilerek beyite yerleştirilen bu sanatların aksine sehli mümtenî, ilave çaba sarf etmeden tabii olarak gerçekleşir. Diğer edebî sanatlara karşı oluşturulması ve tespit edilmesi zor olan bu “güç kolay”lık, her isteyen cesaret edemeyeceği, sanatkârın hünerine ve bilgi birikimine kalmış özel bir ifade biçimidir.

Kimine göre sanat kimine göre üslûp kimine göre de belâgat terimi olan bu ifade, kendisine atfedilen bütün bu isimlendirmeleri içine alacak genişliktedir. Yazılan eserler, belâgat açısından incelendiğinde şairin ifade biçimi ve üslûp seçimine dikkat edilir. Üslûp

sahibi bir şairin; el değmemiş fikirler, kendine has hayaller ve gelenekten aşına olunan mazmunları bile kendi orijinal ifadeleriyle baştan yaratması beklenir. Fesahat ve belâgat terimleri içerisinde yer alan “teşbih, kinaye, istiare, tenasüp, leff ü neşr, tevriye, hüsn-i talil, cinas, iktibas, telmih, sihr-i helâl” gibi unsurlar aynı zamanda edebî sanat başlığı altında işlenmektedir. Sözlerin fasih ve bedi olması için şairlerin bu sanatlardan yararlandığı ve böylelikle üslûplarının oluştuğu düşünülünce sehli mümtenî ifadesinin de diğer sanatlar gibi bir sanat olduğunu fakat daha çok bir ifade biçimi, bir üslûp olarak kabul edilmesinin daha doğru olacağı kanısındayız.

Şairler teşbih, istiare, telmih, irsal-i mesel sanatlarını dizelerinde kullanmaya çaba gösterir ve bunun için gayret ederler. Fakat sehli mümtenîde ortak kabul bunun, çabasız, olağan, akışta gerçekleştiği fikridir. Şair, beyitini sehli mümtenî yapmak için diğer edebî sanatlarda olduğu gibi ilave bir gayret göstermez. Şiirde takındığı üslûp ve ifade biçimi sonucunda, okurda bıraktığı etkiyle sehli ve mümtenî kelimelerinin hakkını vermiş olur. Pek çok araştırmacı sehli mümtenînin en belirgin özelliklerinin “sadelik, kısa ve özlü anlatım, doğallık ve anlaşılabilirlik” olduğunu söylerken Naci (1888), eserinde tüm bu tekrarlardan farklı olarak sehli mümtenînin en büyük özelliğini “külfetsizlik” olarak addetmiştir. “Külfetsiz” terimi genel manada “sıkıntısız, kolay, özen istemeyen” şeklinde tanımlanmaktadır. Fakat tabii ki Naci’nin söylemek istediği bu değildir. O, sehli mümtenînin üzerine düşü(nü)lerek oluşturulamayacağını aksine gayet tabii gerçekleştiğini söylemek istemiş ve “külfetsizlik” kavramını, savunduğu bu görüşe anahtar kelime olarak seçmiştir.

Bizce Naci’nin bu ifadesi belâgat ve fesahat ilimleriyle ilişkilendirilebilir. Fesahat ilmindeki unsurlardan biri olan haşiv, “cümlelerin temel öğelerinden olmayan ve ifade edilmek istenen asıl anlama katkısı da bulunmayan kelimeler” olarak ifade edilmiştir (Güneş: 2023). Sözü lüzumlu lüzumsuz birçok kelime ve sanatla doldurmaya çalışmak ve bunu yaparken pek çok kusur oluşturup fesahati bozmaktansa Naci (1888), külfetsizlik terimiyle ifadede biçimi ve manayı bozacak gereksiz hiçbir unsura yer vermemek gerektiğini belirtmiş ve aktarılmak istenen mananın az ama öz ifadelerle, anlam derinliği oluşturacak usulde verilmesinin daha doğru olacağını dile getirmiştir.

Mengi (2009) de diğer tespitlere katılmakla birlikte sehli mümtenîde vecizli söyleyiş ve ders verici/düşündürücü mananın ön planda olması gerektiğini aktarır. Ona göre sehli mümtenî ifadeli beyitlerde, okuru etkileyen sözün altındaki anlam olduğu için burada dil

sadeliğinden çok, kelimelerin yerli yerinde seçilmelerinin önemi vardır. Diğer araştırmacıların vurguladığı “tabiilik ve sadeliğin” yanında “düşündürücü bir anlam” barındırmanın da sehli mümtenînin izlerinden olduğu görüşündedir.

2.1.1. Sehli Mümtenî ve Türk Edebiyatından Birkaç İsim

Geçmişten bugüne kaynakları ile aktardığımız sehli mümtenî sanatı için şimdiye kadar belli başlı birkaç isim anılmıştır. Bu isimlerden ilk akla gelen Süleyman Çelebi’dir. Onun Mevlîd’i öncesinde ve sonrasında yazılanlara nazaran halk tarafından daha çok rağbet görmüş ve akıllarda yer etmiştir. Bu sebeple sehli mümtenî örneği olarak verdiğimiz beyit veya sözlere karşın Süleyman Çelebi’nin Mevlîd’inin tamamı sehli mümtenî özelliği taşımaktadır.

Pekolcay (2004), asıl adı “Vesîletü’n-necât” olan fakat halkın “Mevlîd” olarak bahsettiği bu eserin sade bir Türkçe ile yazıldığını, fikir ve duyguların sanatkârane bir üslûpla anlatıldığını ve ifadelerin yazara has olduğunu aktarır. Süleyman Çelebi bu eserinde, halka yönelik konularda ifadelerini sade tutmuş; dinî kavramları anlatırken dilini biraz ağırlaştırmıştır. İfadelerin bazı yerlerde girift olması anlaşılabilirliği zorlaştırmamış aksine beyitteki mananın özüne inince, okurun gönlünü fethedecek kadar güçlü bir etkiye büründürmüştür.

Bunun dışında birçok yazar Nabi, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Yunus Emre, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal’de de sehli mümtenî örneklerinin olduğunu kabul eder. Bütün kaynaklarda Yunus Emre’nin Mevlana’nın Mesnevîsi’nin uzunluğuna karşın söylediği “Ete kemiğe büründüm/ Yûnûs diye göründüm” beyiti, sehli mümtenî sanatının en güzel örneklerinden kabul edilir. Mevlana’nın altı ciltlik Mesnevîsi’nde yer verdiği varlığın özü fikrini altı kelimeye sığdıran ve bunu son derece sade ve günlük kelimelerle zorlanmadan başaran Yunus Emre, hem her kesimin anlayabileceği hem de içinde derin manalar barındıran bu beyitiyle, sehli mümtenînin en güzel örneklerinden birini bizlere sunmuştur.

2.2. Nedîm’in Üslûbu

Klasik ve mahallîleşme üslûplarının yanında XVII. yüzyıla damgasını vuran hikemî tarzla sanatlarını teşkil eden şairler, XVIII. yüzyıla gelindiğinde bîkr-i mana ve bîkr-i mazmunlar denemek ve söyleyişte yeniliğe gitmek istemişlerdir. Her şairin ulaşmak istediği bu “bîkr-i mana ve taze-zebân” ı Nedîm’in divanında görmek mümkündür. XVIII.

yüzyıla hâkim olan sebk-i hindî akımı, Nedîm'in bazı beyitlerinde kendini gösterdiği gibi o kendi şahsına ait bir üslûpla ün salmış bir şairdir.

Sebk-i hindî akımı başlıca “hayal inceliği, anlam derinliği, az sözle çok şey anlatma, yoğun anlatım” gibi niteliklerden oluşmaktadır. Nedîm'in şiirlerini incelediğimizde bütün edebî üslûplara son derece hâkim olduğunu görürüz. O hem gelenekten beslenerek klasik üslûpla şiirler yazmış hem kendinden önceki yüzyılda ekol oluşturan Nabî'den etkilenecek nasihat verdiği şiirlerinde hikemî tarzı benimsemiş hem sebk-i hindînin yoğun anlatım ve anlam derinliğine yer vermiş hem de kendisiyle özdeşleşmiş bir üslûbu şiirlerinde işlemiştir. Bu üslûp genişliğinden de anlaşılacağı gibi Nedîm, iyi bir eğitim almış, gelenekten haberdâr ve yeniliklere açık biri olarak “özgünlük ve taze söyleyiş” in peşindedir. Bundandır ki Nedimâne denilen tarzı “yerlilik, söyleyiş mükemmelliği, açıklık, halk özdeyişleri” oluşturur.

Nedîm'in ayrıca XVIII. yüzyıldaki mahallileşme cereyanını da temsil ettiği söylenir. Bu üslûbu “atasözü ve deyimler, mahalli söyleyişler, günlük olaylar” oluşturmaktadır. Nedîm'in divanında yaptığımız inceleme sırasında özlü sözlere rastlamamız, ağız özelliği sayılabilecek ifadelerin olması, günlük olayların şiirde yer bulması bu tespiti kanıtlamaktadır. XVIII. yüzyıl tezkirecilerinden Sâlim'in Nedîm'i “tâze-zebân” sıfatıyla nitelemesi onun söyleyişteki orijinalliğini kanıtlamaktadır (Macit: 1994). Bu sebeple Nedîm'in yarattığı söylemden hareketle şiirlerinde kendine has ifadeleriyle sehli mümtenâ üslûbunu yakaladığını düşünmekteyiz. Nitekim Altınay (1980) Nedîm'i “Türk dilini, nezaketi ve inceliği ile canlı bir üslûpla yaşatacak genç bir şair” olarak tarif etmiş ve sözlerine,

“Nedîm dil ve ifade itibariyle zamanın bütün şairleri arasında temeyyüz etmişti.

Gerçi baharı hepsi tasvir ettiler. Aşk hepsi terennüm eylediler. Fakat Nedîm'in:

‘olmadı tenhâca bir işret çemende yâr ile

üstüme göz dikdi nergisler nigezbân oldu hep’

tarzında, güzel bir söyleyiş vücuda getiren olmadı.” (Altınay: 1980)

şeklinde devam ederek bu savımızı destekler nitelikte beyanlarda bulunmuştur. Devrinin önemli bir temsilcisi olduğunu farkında olan Nedîm, birçok beyitinde şiir sanatında kendini bir numara görmüş ve şahsına pek çok övgüler yağdırmıştır:

1. “Tab‘um o bâğ-bân-ı girân-dest-mâyedür/ Kim bir gül istesem bana bir gülsitân verür” (K4/56)³
2. “Encüm degül felekde kazâ bîkr-i fikrûme/ Her şeb hediye bir tutuk-ı zer-nişân verür” (K4/B60)⁴
3. “Benüm ol gûy-rübâ kim ser-i meydânumda/ Ser-i Örfi vü Nazîrî ham-ı çevgâna gelür” (K15/B38)⁵
4. “Ma‘nî-i tâze kûçe-i dilden zebânuma/ Yâd-ı lebûnle mest-i hırâmân olup gelür” (K37/B5)⁶
5. “Arsa-i ma‘nâda el-hak yekke-tâz olduñ Nedîm/ Esb-i tab‘-ı çâpükün gitdikçe meydân almada” (G136/B5)⁷
6. “Nedîm hak bu ki bendergeh-i belâgatda/ Kumâş-ı nazm-ı terün gezmedik dükân mı kodı” (G148/B6)⁸

Bunların dışında en çok bilinen “*Ma‘lûmdur benüm sühânüm mahlas istemez / Fark eyler anı şehrimüzün nüktedânları*” beyitiyle Nedîm, üslûp sahibi bir şair olduğunu bizlere aktarmaktadır.

2.3. Nedîm’de Sehli Mümtenî

Lâle Devri’nin önde gelen şahsiyeti olan Ahmet Nedîm’in divanı, birçok araştırma ve çalışmaya konu olmuştur. Diğer divanlara nazaran daha küçük sayılabilecek bu divanda Nedîm, Türkçe şiirlerin yanı sıra Arapça ve Farsça şiirlere de yer vermiştir. Ayrıca bu divanda Nedîm’in Ali Şir Nevâyî’ye Çağatay Türkçesi ile yazdığı nazireler de yer almaktadır. Çağatay şivesi ile yazılmış bu birkaç beyit incelendiğinde, Nedîm’in şiir diline ve Çağatay Türkçesine hâkimiyeti gözle görülmektedir.

Nedîm Divanı ile ilgili çalışmaları “sosyal hayat, kültürel unsurlar, tahlil denemesi, dil incelemesi, mahallileşme veya lûgat çalışması” başlıkları altında toplamak mümkündür. Bunların dışında “beşerî aşk, kuşlar, meyveler, yinelemeler, mimarî unsur” konuları da hem tez hem de makale çalışmalarında işlenmiştir. Divan, Lâle Devri’ndeki İstanbul

³ Yaratılışım öyle becerikli bir bahçıvandır ki ondan bir gül istesem bana bir gül bahçesi verir.

⁴ Gökyüzünde görünenler yıldızlar değildir; kaza, yeni söyleyişime her gece altın işlemeli bir örtü hediye verir.

⁵ Örfî ve Nazîrî’nin başının çevganın eğri ucuna geldiği meydanımın başında, top kapmakta usta olan benim.

⁶ Taze mânâ, gönül sokağından dilime, dudağımı anmayla salınarak yürüyen sarhoş olup gelir.

⁷ Nedîm, tabiatının hızlı atı gittikçe meydana hâkim olmakta; doğrusu mânâ arsasında bir numara oldun.

⁸ Ey Nedîm! Doğrusu bu ki taze nazım kumaşın belagat pazarında gezmedik dükkan mı koydu?

yaşantı ve mimarîsini net bir şekilde gösterdiği için bilhassa sosyal yaşantı konusunda tetkit edilmiştir.

“Nedîm Divanı” üzerine yapılan en kapsamlı çalışma Muhsin Macit (1994)’in doktora tezi olmasına rağmen burada da divan, edebî sanatlar yönünden incelemeye alınmamıştır. Divanı dört bölümde inceleyen Macit (1994), çalışmanın ikinci bölümünde Nedîm’in üslûbuna dair bilgiler vermiştir. Bu bölümde Nedîm’in şiir lügatinin pek de zengin olmadığını aktaran Macit (1994), şairin bazı kelime ve benzetmeleri defaatle kullandığını ifade eder. Yine bazı kelime ve benzetme unsurlarını da farklı manalara gelecek şekilde aktaran Nedîm’in bu tavrı, yazara göre üslûbunun yansımasıdır. Üslûbun, şahsî tasarruflarla belirlendiğini söyleyen Macit (1994), Nedîm’in şiirlerinde ahengi sağlamak için bilinçli olarak bazı tasarruflarda bulunduğunu bildirir. Divanın incelenmesi ile tespit edilen “ikilemeler, ses tekrarları, kafiye, redif ve vezin” gibi şiirin yapısal unsurlarının içerikle uyuşması, şairin üslûbu hakkında bir kanıya varılmasına imkân tanımaktadır. Ayrıca Nedîm’in kendi ifade gücünün bir özelliği olarak şiirlerinde günlük dildeki ifade ve özdeyişlere yer vermesi, bunlara ilaveten Macit (1994)’in aktarımıyla “lafzî iktibaslar” ı kullanması, onun üslûbunun en belirgin özelliklerini temsil eder.

Bunlara ek olarak, şairin sanatını icra ederken dilin imkânları dahilinde hususiyetle seçtiği kelime ve ifadeler, onun dil konusundaki tutumunu bize gösterirken üslûbunu anlamamıza da imkan verir. Bu konuda şair Nedîm için kuşkusuz söylenebilecek ilk söz, onun şiir dünyasındaki kelime kadrosunu, devrin yaşantısı ve eğlence hayatının büyük ölçüde etkilediğidir.

Nedîm’i “dilini musikisini yakalayan şair” olarak niteleyen Macit (1994), şiirde “sesin işlevi” nin herkesçe kabul gördüğünü aktarmaktadır. Nedîm’in şiirlerinin ahenkli olması, onların bestelenmeye uygun koşullarda olduğunu göstermektedir. Nitekim Lâle Devri’nden şimdiye kadar yapılan besteler bunu doğrulamaktadır.

Nedîm’in şiirlerinde ahengi sağlayan unsurları tek tek ele alan Macit (1994), bunların hem şiirin ezber imkânını arttırdığını hem de Nedîm’in üslûbunu temsil ettiğini aktarır. Macit (1994) “basit yapıdaki ikilemeler” in⁹ divanda pek görülmediğini söylerken bunun dışında divanda “birli, ikili, üçlü söz tekrarları” nın yer aldığını bildirir. Bu söz tekrarlarıyla vurgulanan aslında divan edebiyatındaki “tekrir” sanatından farklı bir şey değildir.

⁹ “gizli gizli; sık sık; yok yok; mevc mevc; yan yana” gibi.

Macit (1994), ahengi sağlamada ikinci olarak “ses tekrarları” ndan bahseder. Burada divandaki bir iki kasidede “t” sesinin baskın olduğunu, bazı kıta ve kasidelerde de kafiyenin verdiği lezzetten kaynaklı ses uyumlarının olduğundan söz eder. Macit (1994), musammat ve gazellerde de ses unsurunun ön plana çıktığını ifade etmiştir. Ancak bu konuda ilave bir izah yapmadığı için bu şekillerin diğer nazım şekillerinden ne gibi bir farkla ayrıştıklarını bilemiyoruz. Nedîm’in gazellerinin kasidelerine kıyasla daha sade bir dille kurulduğu düşünülünce ve musammatların ezberlemeye, bestelenmeye müsait yapıları göz önüne alınca, bu nazım şekillerinde şairin daha kolay, daha akıcı, akılda kalan ve dilde sık geçen ses ve söz tekrarlarına yer verdiği düşünülebilir.

Diğer bölümde “redif ve kafiye” unsurlarını inceleyen Macit, Nedîm’in bu konuda geleneğe bağlı olduğunu ifade eder. Ancak kafiyelerindeki tabiiliğin şahsına münhasır olduğunu da aktarır. Vezin hususunda da gelenekle uyum gösteren Nedîm, aruzu şiirlerinde başarılı bir şekilde işlemiş ve ahengi yakalamıştır.

Macit (1994)’in bu çalışması dışında Nedîm’in divanını bu şekilde detaylı tetkit ve tenkit eden başka bir çalışma bulunmamaktadır. Çalışmamızın ana noktasını oluşturan “sehli mümtenî” ibaresi kimilerince bir söz sanatı kimilerince üslûp meselesi olmasına rağmen herhangi bir çalışmada yer verilmemiştir. Bilhassa eski edebiyat alanında incelemesi yapılan divanlara bakarak Nedîm’in divanının göz ardı edildiğini söyleyebiliriz. Divan inceleme metodu olarak “günümüz Türkçesi, şerh, söz sanatları” sıralamasını ele alırsak yaptığımız araştırmalar sonucunda Nedîm’in bu küçük divanının edebî sanatlar açısından incelenmediğini görürüz. Bu sebeple “sehli mümtenî bir söz sanatıdır, Nedîm’de bu sanatı görmek mümkünmüdür” soruları yapılan araştırmalar sonucunda muallakta kalmıştır.

2.3.1. Nedîm Divanı’nda Sehli Mümtenî’nin Seyri

Nedîm Divanı’nda sehli mümtenî ile bir ilke imza atacak bu çalışmayla, sehli mümtenînin diğer sanatlar gibi sık sık görülmediğini, bunun sadece alelade bir edebî sanat değil de şairin üslûbuna mahsus bir durum olduğunu ortaya koymaya çalıştık. Beyitin sehli mümtenî üslûbuyla yazıldığını düşünmemizi sağlayan kriterleri, Nedîm’in kendi dil tarzından tespit etmeye çalıştık. Burada öncelikle ahengi sağlayan unsurlara dikkati çektik. Ardından beyitte halk ve yüksek zümre dahil anlam açısından herkesin ortak paydada buluşabileceği bir atasözü, deyim niteliğinde özlü sözlerin olup olmadığını tespit

etmeye çalıştık. Burada bir duruma açıklık getirmek gerekir ki o da sehli mümtenînin sadece ders verme yönünün olmadığıdır. Beşerî aşk konusunda da eşi benzeri görülmemiş benzetme ve tamlamalar, hayal ve anlam incelikleri, beyite sehli mümtenî özelliği yükleyebilmektedir. Beyitlerin büyük çoğunluğunda özdeyişli ifadeler ağır bassa da kimi beyitlerde şairin aşk derdinden günlük ifadelerle ve oldukça yalın bir anlatımla bahsetmesi, kimi beyitlerde sevgilinin güzellik unsurlarını benzeri görülmemiş bir şekilde methetmesi, kimi beyitlerin ise görüldüğünden daha derin mana içermesi ve bunun tespitinin ancak şerhle mümkün olması, bu beyitleri sehli mümtenî örneklerinde sıralamamızı mümkün kıldı.

Ele alınan beyitler, içlerinde “deyiş, atasözü” gibi özlü sözler, “hüsn-i ta’lil, teşbih, mübalağa” gibi ortak sanatlar barındırması açısından bir beraberlik göstermişlerdir. Ancak bu kriterler, beyite sehli mümtenî özelliğini atfetmemiz için yeterli dayanaklar değildir. Divan şiirinde özellikle edebî sanatların hemen her şiirde görüldüğü düşünülünce, beyitte yer alan hüsn-i ta’lil, mübalağa ve teşbih sanatları çok olağan kalmaktadır. Aynı şekilde, daha çok nasihat verme amacıyla yazılan şiirlerde, halkın kolayca anlayacağı, hafızalarda yer etmiş deyim ve atasözlerinden yararlanma hadisesi de son derece normal karşılanmaktadır. Hatta bu durum için “irsâl-i mesel, darb-ı mesel” gibi özel sanatlar oluşturulmuştur. Bu değerler açısından ortak paydada buluşan beyitlerde tespit edilen bu kriterlerin, tek başına sehli mümtenî üslûbunu oluşturmayacağı ancak ve ancak yardımcı unsur olabileceği fikri de aşikârdır. Bu beyitlerde yer alan “deyiş, atasözü” ve “hüsn-i ta’lil, teşbih, mübalağa” gibi unsurları benzerlerinden ayıran, şairin bu değerlerden ustalıkla yararlanıp sehli mümtenîye giderken basamak olarak kullanmasıdır.

3. BÖLÜM: NEDÎM'DE SEHLİ MÜMTENÎ

3.1. Sehli Mümtenî ve Nedîm'den Beyitler

1. “haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş saña
mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş saña” (G2/B1)

(Vezin: Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün)

“Nezaket, haddeden geçip sana boy pos olmuş. Şarap, şîşeden süzölüp yanağına al olmuş.”

İzah

Divan geleneğindeki süslölüğe nazaran açık ve anlaşılır olan bu dizeler, gerek vezin kusursuzluğu gerek özgün üslûbuyla sehli mümtenî örneği teşkil etmektedir. Beyitin bilinmeyen kelimeler barındırmaması, yoğun tamlamalardan arındırılmış olması hem idrakini hem de kalıcılığını kolaylaştırmıştır.

Nedîm'in vezne olan hakimiyeti, beyitin vurgu ve tonlamasından da anlaşılmaktadır. Nedîm kullandığı “Fâ'ilâtün” veznine uyan kelimeleri iyi seçmiştir. Sözlerini de deyim niteliğindeki sözler içerisinden tercih etmiştir. Nitekim “haddeden geç-” buna iyi bir örnektir. Hadde, madenleri ezerek şekillendirmeye yarayan bir alettir. Kaynak gösterme hâl ekiyle işaretlenen “haddeden geç-” şekli de kıymetli madenleri hadde makinesi ile inceltme işleminin bütününe verilen addır. Nedîm, bu beyitinde kuyumcu esnafının çırağıyla sohbet eder gibi, camianın aşına olduğu “haddeden geç-” deyişini kullanmıştır. Fakat Nedîm burada altını değil “nezâket” i haddeleyerek yeniliğe gitmiştir. Herkesin aşına olduğu “haddeden geç-” eylemini bir nevi haddeden geçirerek yeni bir işleme tabi tutmuştur. Nedîm'in hayatın içinden getirdiği “haddeden geç-” deyimini o dönem toplumunda pek çok kişinin hakim olduğu bir eylemdir. Gündelik yaşamda “haddeden geç-” fikrine sahip birçok kimse olabilir. Burada Nedîm'i onlardan ayıran ve bu dizelerini sehli mümtenî kabul etmemize olanak tanıyan neden, nezaketin haddeden geçerek sevgilinin boyunu oluşturma inceliğinin sadece Nedîm'in muhayyilesinde meydana gelmiş olmasıdır. Nedîm yaşamdan bir kesidi alıp şiir dünyasına uyarlamış ve taze bir anlam ortaya koymuştur. Sehli mümtenî, bu söylemin Nedîm'e haslığı ve anlam derinliğiyle ortaya çıkmaktadır.

Gelenekte uzunluğu itibariyle “servi, ar'ar, şimşad” ağaçlarına teşbih edilen boy pos, Nedîmle birlikte bu dizelerde soyut bir kelimeyle ilişkilendirilmiştir. Kıymetli taşları

eriterek inceltmeye yarayan haddeden, incelik ve zariflik manasındaki nezaketin geçirilmesiyle oluşan bu bîkr-i mana, Nedîm'in üslûbunda vuku bulmuştur. Zaten bünyesinde barındırdığı zarafetin yanı sıra Nedîm'in yorumuyla daha da incelen “nezâket” kavramı, baştan ayağa sevgilinin endamını temsil etmektedir. Nedîm, “yâl ü bâl” ikilemesini tercih ederek okura tesir etmeye çalışmıştır. “Yâl” ve “bâl” kelimelerinde bulunan “l” sesi palatallığe neden olur ve duyuyu güzelleştirir. Damak sesi gibi boğumlanan ince “l” ve uzun olan “â” sesleri ile birlikte kelime başka bir mana kazanır. Şairin bu letafet incelikleri dikkate alınmazsa ortaya bambaşka manada “yal” ve “bal” kelimeleri çıkar. Bu durum, Nedîm'in seçimlerinde morfolojiden yararlandığı kadar fonetik hadiselerle de başvurduğunun örneği olarak gösterilebilir.

Nedîm, bu kelimeleri bilinçsizce değil hususî olarak vezne ve yaratacağı anlam dünyasına uygun tercih etmiş ve bu şekilde sehli mümtenî dilini yakalamıştır. Şiir diline ve vezne uyum sağlayan bu kelimelerle, okuyucunun kulağını ve zihnini memnun edecek ahenk ve müzikalite yakalanmıştır. Nedîm'in “incel-” yerine “haddeden geç-”, “boy pos” yerine “yâl ü bâl” müteradiflerini kullanması bu tespitimize örnek teşkil etmektedir.

Bilindiği gibi sevgilinin dış görünüşü divan şiirlerinde sıkça işlenen bir konudur. Aşığın yüzü, al yanağı, saç, kaş, gözü, endamı teşbihlerle şiirlerde yerini almıştır. Ama kimse Nedîm gibi bir benzerlik kuramamıştır. Nezaketin sevgilinin endamıyla ilişkilendirilmesi, başlı başına bir yenilikken Nedîm'in manayı daha da oyarak nezaketi haddeden geçirmesi, beyitteki anlam derinliğini zirveye çıkarmıştır. Nedîm dizelerini oluştururken tekdüzelikten kaçınmış, beyitlerinde lirizmi hakim kılmıştır. İlk mısraya bir eylemle başlaması, vurguyu önlere taşıması okuyucuda bir hareketlilik uyandırmak ve dikkatleri çekmek için yapılmıştır. İşte Nedîm'in dili kullanarak oluşturduğu bu anlam derinliği “sehil” ve “mümtenî” kelimelerinin bir araya gelmesine vesile olmuş ve böylesine özgün bir beyit ortaya çıkarmıştır. Sevgiliyi methetmek herkesçe sıradan, doğal ve sehil bir durumken Nedîm'in bunu dili ve gereçlerini son derece başarılı bir şekilde karşıtlandırıp ölçüp biçerek yerinde tercihlerle yapması beyitte sehli mümtenîyi konuşmamıza imkân vermiştir.

İkinci dizede de aynı anlam inceliğini devam ettiren Nedîm, bu sefer de sevgilinin başka bir güzelliğini zihinlerde tabloştırmıştır. Şair burada testiden süzülerek akan şarabı, sevgilinin kırmızı yanaklarının müsebbibi olarak göstermektedir. Aslında şarabın renginden dolayı sevgilinin kırmızı yanaklarına teşbihi, bu dönem şairlerinde sık

rastladığımız bir durumdur. Fakat Nedîm bu beyitte bir adım daha ileri giderek artık sevgilinin yanağının adeta şişeden süzülen meyden oluştuğunu söylemektedir. Bu dize de tıpkı ilk dize gibi zarafetin inceliğini taşımaktadır. Nedîm burada nezaketi anmasa da gerçekleşen eylem hatıra bu kelimeyi getirmektedir. Meyin şişeden dökülmesi, akması, içilmesi gibi eylemler de söz konusuyken onun nazikçe, ince ince süzülmesi nezaketten kaynaklıdır. Nedîm’in derindeki bu manayı ikinci beyitte de işlemiş olması okuyucuyu yakalayacak kalitededir.

Pek tabii Nedîm’in kalıplaşmış bu ifadeleri dili kullanarak daha da inceltip, zarıfçe ifade etmesi onun üslûbuna hastır. Hüsn-i ta’lil sanatının en güzel örneklerinden olan bu dizede gelenekçi bir benzetme yer alsa da anlamın hat safhada zarıfleştirilmesi ve şiirsel özellikleriyle akılda kalıcı hale getirilmesi onu sehli mümtenî kılan özelliklerindendir. Nedîm bu beyitinde ne sanattan geri kalmış ne de manayı zayıflatmıştır. Ayrıca o hem geleneğe bağlı kalıp her kesimin aşına olduğu kelimeleri kullanmış hem de kendi söyleminden yenilikler katarak eski ve yeniye harmanlamıştır. Nedîm bu dizeleri, Türk dilinin doğal cümle yapısına ve vurgu düzenine göre inşa etmiştir. Şair vurguyu “haddeden geç-” söylemi üzerine yüklemek istemiş ve bunun için de yer ödünçlemesinden faydalanıp söz dizimini buna göre oluşturmuştur.

Böylelikle görünenin aksine söylenmesi mümtenî olan bu beyitin bütününe hakim olan doğal, konuşma dili havası, vurgu ve ton sırasındaki kusursuzluk beyiti sehli mümtenî kabul etmemize imkan tanımıştır.

2. “güllü dîbâ giydün ammâ kırkarum âzâr ider

nâzenînum sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni” (G154/B3)

(Vezin: Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün)

“Narin sevgilim, güllü ipek elbise giydin ama gül desenli ipek elbisendeki gülün dikeninin gölgesinin seni incitmesinden korkarım.”

İzah

Nedîm’in sevgilisine seslendiği bu beyitte, fonetik uyumun kazandırdığı bir ahenk söz konusudur. Ünlülerin sık tekrarı, seslerin dağılımı ve ulama olayları beyitin duyuşunu sehilleştirmiştir. Şair burada “Fâ’ilâtün” veznini tercih etmiş ve buna bağlı olarak söz dizisini şekillendirmiştir. Fonetik olarak ikiz ünsüz sahibi “ammâ” şeklini kullanarak vezni sağlamlaştırmış ve cümleye bir vurgu ilave etmiştir. Bu kelimedede yer alan vurguyla birlikte Nedîm, “ammâ” sözcüğünden önceki cümlelerin etkisini hafifletmiş asıl

söyleyeceklerini kelimenin ardınca sıralamıştır. Hatta söz dizisi üzerinde ödünçleme yaparak vurguyu “ammâ” dan sonra getirdiği “korkarum” fiili üzerine çekmiştir. Bunların bilinçli yapılan bir tercih olması Nedîm’in dil konusundaki ustalığını ve bunu şiir diline de aynı kalitede yansıttığını göstermektedir.

Asıl vurgunun üst dizede toplandığı bu beyitte yalnızca fiiller Türkçe tercih edilmiştir. Şair Türkçede aynı manayı veren “incit-” fiili varken hem şiir diline hem vezne uydurabilmek amacıyla o dönem halkının da aşına olduğu Farsça “âzâr” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. “incit-, zarar ver-, hasar ver-/bırak-, yarala-, bat-, kanat-” gibi pek çok olanak varken Nedîm’in “âzâr it-” fiilini seçmesi tesadüf değildir. Günümüzde “hâr” (diken) sözcüğü daha çok “bat-” eylemiyle ilişkilendirilir. Nedîm, burada daha derin bir mana vermek ve şiirdeki duygusallığı yakalamak için kulağa hoş gelen zarif bir kelime tercihi yapmıştır. Ayrıca şairin bu seçiminde aruz vezninin de etkisi büyüktür.

İkinci mısradaki “sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ” gibi uzun bir Farsça terkip seçilmesine rağmen kurulan tamlama, sözcük öğeleri bakımından herkes tarafından anlaşılır vaziyettedir. Dolayısıyla bu uzun terkip, beyitin manasının açığa çıkması için bir engel değildir. Nedîm bu terkibi şimdiki halinden farklı olarak Arapça tamlama şeklinde de kurabilirdi veya Türkçesini de tercih edebilirdi. Fakat “gül desenli ipek elbisedeki gülün dikeninin gölgesi” şeklinde oluşan Türkçe tamlama, görüldüğü üzere hem telaffuzu zorlaştıracak hem ahengi öldürecek hem de vezni ve biçimi olumsuz etkileyecekti. Nedîm, bunları idrak edebilecek kabiliyette bir şair olduğundan bizce terkibi özellikle bu şekilde tercih etmiştir. Bu açıdan bakılınca terkinin olabilecek en iyi şekliyle şu an karşımızda olduğu rahatlıkla söylenebilir. İlk bakıldığında ifade edilmesi zor ve yorucu gibi gözükse de aslında terkinin manası oldukça açıktır. Sevgilinin ipek kumaşlı elbisesini tasvir eden Nedîm, “sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ” derken aslında sadece elbisedeki güllerin dikeninden bahsetmez. Normal tabloda bakılınca gülün dikeninin olması ve dokunanı incitmesi son derece olağandır. Fakat Nedîm bu beyitte, manayı bir adım daha öteye taşımaktadır. Yarattığı anlam dünyasıyla okuru daha da etkilemek isteyen şair için artık sevgiliyi incitecek olan gülün dikenini değildir. Nedîm, bu durumu daha da ileri götürerek dikenin gölgesinden bile korktuğunu söylemektedir. Çünkü değil diken, yansıması bile aşığına zarar verebilir.

Beyiti okurken tahayyül edilebilecek kadar detaylar işleyen Nedîm, bu beyitinde mübalağanın doruk noktalarında hayaller kurmaktadır. Burada bahsi geçen “hâr” fiziki

bir karşılığıyla beyitte yer almamaktadır. Nedîm'in burada sözünü ettiği gerçek bir gül diken ilişkisi değildir. Nedîm, muhayyilesinde gerçekleşmesi mümkün olmayan bir durumu tahayyül etmiş ve bunu okurun da zihninde canlanacak şekilde beyitte resmetmiştir. Şair adeta bir tablo misali zihinlerde yer eden bu beyitinde de okura vermek istediği manayı alabildiğine inceltmiş ve zarifleştirmiştir.

İkinci dizenin zor görülmesine karşın beyitin bütünündeki fonetik ve morfolojik uyum, kelime seçimi ve Nedîm'in kendine has mana zarıflığı, bu beyiti de benzeri söylenemeyecek derecede özgün ve doğal kılmaktadır. Tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle de sehli mümtenî ortaya çıkmaktadır.

3. “bir nîm neş'e şay bu cihānuñ bahārını

bir sâgar-ı keşideye tut lâlezārını” (G164/B1)

(Vezin: Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün)

“Bu cihanın baharını bir yarım neşe say. Lâle bahçesini de içilmiş bir kadeh farz et.”

“Bu cihanın baharını yarım neşeyle bir say. Lâle bahçesini de içilmiş kadehle bir tut.”

İzah

Yukarıda yer alan bu beyit, Nedîm'i tanımlayan “şuh eda, neşe, sevinç ve dünyevî” kavramlarının aksine son derece uhrevî derinliği olan bir beyittir. Şair, bu beyitinde uhrevî ve dünyevî karşıtlığını ortak bir zeminde inceleyerek kendisi için yapılan sınırlandırmaları kırmıştır. Dönemi, şiirleri ve yansıttığı kişiliği gereği son derece “sürûr” görünen Nedîm, artık bu beyitle birlikte başka bir yüzünü şiir alemine göstermiştir. Söz dizisinde yer alan “neşe, cihân, bahâr, sâgar, lâlezâr” gibi eğlence ve sarhoşluk halini anımsatan tenasüplü bu kelimeler, artık aksi bir manayla beyitte yerini almaktadır.

Alemin gelip geçiciliği, bu güzelliklerin baki olmadığı herkesçe bilinen ve şiir dünyasında yeri olan bir hakikattir. Fakat Nedîm'in kişiliğine, üslûbuna ve tabii ki yaşadığı Lâle Devri'nin mestliğine karşın böylesine zıt bir beyit yazması onun bünyesinde barındırdığı derin hüznün harbindendir. Nedîm bu beyitinde “hikemî” üslûbu kendi tarzıyla harmanlamış ve bu anlam dünyasını kendisi kurgulamıştır. Beyitte tamamen baharda kurulan içki meclisleri havası hakimken aslında bunların da bir yalan olduğu ve zaman aktıkça artık dünya bahçesinin, sarhoş edip insanı kendinden geçiren içkisinin bile bazı hakikatleri unutturmadığını aktaran Nedîm, kendi farkındalığını herkese göstermek ister. Olağan bir durum olan zamanın akışı ve hakikate olan yaklaşmamızı dünyevî ve halkın anlayacağı bir durumla ilişkilendiren Nedîm, oluşturduğu bu anlam dünyasıyla sehil ve

mümtenîyi bir araya getirmiştir. Şair bunu yaparken dil ve edebiyattan yararlanmış ve istiare, tenasüp, leff ü neşr, tekrar sanatlarına yer vermiştir.

“Nîm neş’e” ve “cihânun bahârî” arasında benzerlik kuran Nedîm, burada açık istiareye başvurmuştur. Aynı şekilde ikinci dizede “sâgar-ı keşîde” ve “lâlezâr” arasında da bu münasebeti kurmuştur. Buna ilaveten ilk dizedeki “nîm neş’e” ikinci dizedeki “sâgar-ı keşîde” ye, yine ilk dizedeki “cihânun bahârî” ikinci dizedeki “lâlezâr” kelimesine denk düşerek mürettep leff ü neşr sanatını oluşturmaktadır.

Dizelerin “bir” kelimesi ile başlaması, bizce Nedîm’in vurguyu öne çekmek istemesinden kaynaklıdır. “bir sâgar” ve “bir lâlezâr” tamlamaları olabileceği gibi dize başındaki “bir” kelimeleri beyitteki “tut-, say-” fiilleriyle de bir başka anlam kazanır. Beyitin manasına baktığımızda oluşturulan bu anlam da izah için uygundur. “cihânın baharını nim neşe ile bir say-”, “lâlezârını sâgar-ı keşîde ile bir tut-”. Nedîm söz dizisini bu şekilde aktarmaktansa ödünçleme¹⁰ yaparak söylemi daha da şiirselleştirmiş ve vurguyu başa çekmiştir. “Bir say” ve “bir tut” örneklerinde, istek sıfat fiil fonksiyonunun en güçlü hâli olan “emir sıfat fiil” alt şekliyle kurulan bu tamlamalar incelendiğinde, Nedîm’in telaffuz edilen öğeleri azaltarak vermek istediği mesajı güçlendirdiği görülmektedir. Morfofonetik olarak telaffuza yansımayan fakat görevce yerleri işaretli olan bu öğeler, ekleşme dizisinde karşımıza çıkmaktadır.¹¹ İkinci şahsa emredilen bu şeklin yerine yine sıfat fiil eki ile kurulabilecek birçok yerdaş hâli varken şairin tercihinin bu yönde olması, bu şekillerin fonetik, morfolojik, sentaktik ve semantik açıdan dizeye daha uygundur. Türkçede “saya, sayasın, sayalım, saymalı, sayın; tuta, tutasın, tutmalı, tutalım, tutun” gibi yerdaş şekiller mevcutken Nedîm’in hem sıfat fiili emir işlevinde hem zaman ekini geniş zamanda hem de şahıs ekini ikinci şahısta işaretlemesi, sentaks ve semantik bakımdan doğru bir tercih olmuştur. Şair, vermek istediği mesajın herkese ve her zamana hitap etmesini istediği için ikinci şahısta işaretlemiş, zamanı da henüz bitmemiş, süren bir zamanda yani geniş zamanda tercih etmiştir. Beyitte oluşturulan bu mananın “saydın, tuttun” gibi geçmiş zaman ekiyle işaretlenen şekillerde ortaya çıkamayacağı aşîkârdır.

Nedîm’in kelime kadrosuna dikkat edecek olursak “sâgar çek-, bâde iç-, mey iç-, şarâp iç-” veya Türkçe “içki iç-” fiilleri yerine Farsça “keşîde” kelimesini kullandığını ve Farsça tamlamaya yer verdiğini görürüz. Bu seçimi, hem vezin hem de ahenkli bir söylem için

¹⁰ Ödünçleme, nazımda daha sık rastlanan bir durum olup söz dizimindeki telaffuz sırasının vurgulanmak istenen öğeye göre birbirinin yerini alması durumudur.

¹¹ “bir say-0-0+0+0+0+0-0-0+0+0” ve “bir tut-0-0+0+0+0+0-0-0+0+0”

bilhassa tercih ettiğini söyleyebiliriz. Vezni kusursuz bir şekilde işleyen Nedîm, sadece “nîm” kelimesinde “med” e başvurmuştur. Onun dışında vezinde kusur sayılabilecek bir olumsuzluk yoktur. Burada alıntı kelimeler de etkili etmiştir. Çünkü bilindiği gibi Türkçe kelimeleri aruza uydurmak daha meşakkatlidir.

Dünyanın yarı sarhoş halde aktığını, güzelliklerin aldatıcı, boş hevesler olduğunu aktaran Nedîm, “nîm neş’e” gibi taze bir tamlama oluşturarak herkesçe bilinen ve işlenen bir konuyu yeni malzemelerle dile getirmeyi başarmış ve şahsına has bir mümtenîlik oluşturmuştur.

4. “bûy-ı gül tahtîr olunmuş nâzuñ işlenmiş ucu

biri olmuş hûy birisi destmâl olmuş saña” (G2/B2)

(Vezin: Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün)

“Gülün kokusu damla damla akıtılmış, nazın ucu işlenmiş. Biri sana ter, birisi mendil olmuş.”

İzah

Divanın ikinci gazeline ait olan bu beyit, tıpkı ilk beyit gibi sehli mümtenî özelliğine sahiptir. Nedîm, bütünyle sehli mümtenî özelliği atfedebileceğimiz bu gazeline, birbiriyle bağımsız iki unsuru ortak bir yön bularak gazel boyunca ilişkilendirmiştir. İlk beyitte olduğu gibi burada da vezni kusursuz işlemiş, herhangi bir hataya yer vermemiştir. Vezne uygun kelime tercihleri yapılmış, her kesimden insanın anlayacağı sözcükler seçilmiştir. Böylelikle halkın da sarayın da zihninde fikirler üretecek bir anlam dünyası ortaya konulmuştur. Nedîm, gazelin bütününde tanık olduğumuz gibi bu dizelerde de sevgilisini övmek için mübalağalara başvurmuştur. Sevgilisinin terini, güllerin imbikten geçirilip damıtılmasıyla ortaya çıkan kokuyla eş tutan Nedîm, aynı şekilde nazın ucunun da tıpkı bir dantel gibi işlendiğini ve sevgilisinin eline mendil olduğunu dile getirmektedir. Nedîm, bu teşbihlere başvurarak beyitte hem mübalağa hem leff ü neşr hem de hüsn-i ta’lil sanatlarını bir arada görmemize vesile olmuştur.

Burada sehli mümtenî üslûbunun varlığını bize düşündüren, Nedîm’in gülün damıtılarak kokusunun, yağının veya suyunun çıkarılması işlemine vakıf olması ve bunu şiir dünyasına başarılı benzetmelerle yerleştirebilmesidir. O, bu beyiti oluştururken sevgiliyi her özelliğiyle yüceltmeyi amaçlamış ve bunun için de yaşamdan olayları örnek göstermiştir. İlk beyitinde nezaketi haddeden geçiren Nedîm, burada da gülün kokusunu imbikten geçirme işlemine tabi tutmuş ve sevgilisine ter etmiştir. Dikkatli bakıldığında

her iki beyitte de anlam inceliği ve derinliğine ulaşılır. En başta “nezâket” gibi bir kavramı, mana olarak daha da derinleştirmek için haddeleyen Nedîm, burada da gülün kendisini değil kokusunu imbikten geçirmektedir. Bu sebeple görülüyor ki Nedîm, derinlik deyince hep bir adım daha ötesine gitmektedir. Şairin kelime seçimleri ve zanaatlara olan hakimiyeti, beyiti okurken de fark ettiğimiz vezin, vurgu ve tonlamadaki başarı, edebî sanatların özgün kullanımı, Nedîm’in ince oyunları ile bir araya gelince sehli mümtenîyi ortaya çıkarmaktadır.

5. “leblerüñ mecrûh olur dendân-ı sîn-i bûseden

la’lûñ öpdürmek bu hâletle muhâl olmuş saña” (G2/B7)

(Vezin: Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün)

“Dudakların busedeki sin harfinin dişlerinden yaralanır. Bu halde, dudaklarını öptürmek senin için imkansız olmuştur.”

İzah

Nedîm’in kelimeler ve manaları üzerine oynadığı incelik oyunu, bu beyitte de kendini göstermektedir. Diğer beyitlerinde olduğu gibi burada da vezne hakimiyet, kelime seçimi, söylemde yer alan temizlik beyitin pürüzsüz bir şekilde akmasını sağlamaktadır. Beyitte dikkatleri çeken morfolojik bir hadise vardır. Türkçede telaffuza yansıyan ve burada nesne hâli eki olarak görev alan “+i” şekli şair tarafından telaffuz edilmemiştir. Bu durum, vezin sebebiyle gerçekleşmiştir. “la’lûñ öpdürmek” dizisinde ulamaya imkan tanıyan Türkçenin ses ve şekil yapısı, “la’lûñi öpdürmek” dizisinde bunu mümkün kılmamaktadır. Telaffuzu da güçleştiren bu durum, sehli mümtenîye ters düşmektedir.

Sevgilinin “leb” ve “bûse” leri üzerine inşa edilen bu beyit, anlamındaki naifliği ile sehli mümtenîye imza atmıştır. Detayın da detayına inen Nedîm, en ince manaya ulaşmayı hedeflemiştir. Şairin beyitlerinde benzer yollar izlediğini bu beyit ve “güllî dîbâ giydün ammâ korkarum âzâr ider/nâzenînüm sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni” beyitinde görmek mümkündür. Şairin incelik kurduğu gerçekleşmesi mümkün olmayan hayaller bile onu korkutmaktadır. Bir beyitinde “gülün dikeninin gölgesi” nden korkan Nedîm, burada da “bûse” kelimesindeki sin harfinin dişlerinin, sevgilinin dudaklarına zarar vereceği imajını hatıra getirerek korkuya kapılmıştır. Nedîm’in sevgilinin kendisini öptürmemesi olayını, akla gelmeyecek şekilde güzellemesiyle anlamda oluşan bu incelik, sehli mümtenîyi akıllara getirmektedir. Nedîm’in mübalağa ve hüsn-i ta’lil sanatlarından yararlanıp hayal

süzgecinden geçirerek ortaya koyduğu bu mana dünyası, özgün, açık, akıcı ve zarif olmasıyla sehli mümteni örneği teşkil etmektedir.

6. “koy pîş-i ehl-i ʿāb bu şeş beyti ey nedîm

best ü güşâd-ı şeşder-i eş'âr vaktıdur” (G39/B6)

(Vezin: Mef'ûlû / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün)

“Ey Nedîm, bu altı beyiti mizaç ehlinin önüne koy. Çünkü şairlerin altı kapısını açıp kapama vakti gelmiştir.”

İzah

Nedîm'in söz oyunlarına başvurduğu bu beyitinde, şiir dünyası adeta bir tavla olarak düşünülmüştür. Şair tavla jargonunda “bir hânede iki pulu üst üste getirerek o hâneyi kapalı duruma getirmek, kapı yapmak” manasına gelen “kapı almak” söylemine, beyitin anlam derinliğinde yer vermiş ve tavla ile şiir yaratma işini eşdeğer görmüştür. Bu sebeple beyitte tecrit sanatıyla kendine seslenmiş ve yazma konusundaki hünerlerini gösterme vaktinin geldiğini aktarmıştır. Her ikisi için de bir hüner ve zeka gerektiğinin bilincinde olan Nedîm, bu durumu beyitin zeminine oldukça özenli bir şekilde yerleştirmiştir. Kendisini ve diğer bütün herkesi tavla oyunundaki iki rakip olarak düşünen Nedîm, şiirlerini bir tavla olarak ehil kişilerin önüne koyup onlarla kazanamayacaklarını bile bile müsabakaya girmek istemiştir. Şairliğine ve yarattığı şiirlerine son derece güvenen Nedîm, yenilmeyeceğinden emin bir şekilde rakipleriyle karşılaşmayı arzulamaktadır.

O tavla oyunundaki taşları, beyitin her bir dizesi olarak tasavvur etmiş ve taşların üst üste gelmesiyle oluşan kapıyı da beyite teşbih etmiştir. Nedîm, üst üste dizdiği bu beyitleriyle tıpkı tavla esnasındaki gibi rakiplerini kıpırdıyamayacak duruma getirdiğini ve birer taş niteliğindeki beyitleriyle diğerlerine söz söyleme imkânı tanımadığını belirtir. Bunu da diğer şairler gibi yaradılıştan gelen şiir yazma yeteneğine bağlar ve kendini de bu şekilde tanımlayan şairlerle şiir oyununda boy ölçüşmek ister. Söylediklerinin aksine bu duruma pek inancı olmayan Nedîm, diğer şairlerin bu şeş beyitin üzerine çıkamayacağını bildiğinden yarattığı bu durumu yine tavla oyunundaki “şeşder”e benzeterek aktarır. Aynı zamanda “tavla” ve “dünya” manalarına da gelen “şeşder” kelimesi, her anlamıyla beyite uyum sağlamak ve hepsini de çağrıştırmaktadır. Nedîm'in bu çok anlamlı kelimeyi seçmesi rastgele bir durum değildir. O, hem kelime dünyasının zenginliğini hem de sosyal hayattaki bilgisini şiir zeminine yerleştirmek istemiştir.

Şiirini tavra ve her bir beyitini de tavladaki kapılar olarak tasavvur eden Nedîm, diğer beyitlerinde de tanık olduğumuz “birbiriyle bağlantısı bulunmayan iki unsuru ortak paydada buluşturma” işlemini bu dizelerinde de başarıyla gerçekleştirmiştir.

Şiirde yetkinlik isteyen bu söz oyunları, Nedîm’in özenle seçtiği kelime kadrosuyla da devam eder. Tavra oyunundaki “altı kapı” tabirini bizlere hatırlatan Nedîm’in bu gazeli altı beyitten oluşturması ve bu beyite altıncı sırada yer vermesi de onun zarif oyunlarından biridir.

Aynı şekilde alt dizede yer alan “güşâd” kelimesi, “açılış, açma” anlamlarının yanı sıra “tavla oyunu” manasına da gelir. Okurları, beyitin bütününden hareketle ikinci anlamını da düşünmeye sevk etse de mana bakımından ilk anlamı beyite daha uygundur. Nedîm’in burada iham-ı tenasüp yaptığı ve bu kelimeleri bilinçli bir şekilde tercih ettiği açıktır. Hususî olarak bu seçmeyi yapması, birçok manaya gelen kelimeleri kullanarak çağrışım alanını zenginleştirmesi, onun hem zengin bir kelime kadrosuna sahip olduğunu hem de hüneri ve zekasıyla şiir sanatında yetkin olduğunu gösterir. Bugüne kıyasla bilinmeyen kelimelerin çokluğu ve Farsça tamlamanın beyite hâkim olması, tavlânın halk arasında oynandığı ve tabirlerinin kimseye yabancı olmadığı düşünülünce o dönem insanı için herhangi bir sorun teşkil etmemektedir.

Nedîm, bu beyitinde hem sanatına övgüler yağdırmış hem de bunları yazarken yaptığı yeni tamlama ve benzetmelerle dediklerini kanıtlamıştır. Yaptığı bu ince zeka oyunları ile beyitte işlediği konuyu mana açısından üst düzeye erdiren Nedîm, kendine has üslûbu ve anlatımıyla sehil ve mümtenâ kelimelerinin hakkını vermiştir.

7. “zemân ü âsumânı mihr ü mâhı bilmeden geçdük

kişi öz nefsinı bir hoşça bilmek cânâ minnetdür” (K14/B3)

(Vezin: Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün)

“Yer ve göğü, güneş ve ayı bilmeden geçtik ancak insanın kendi nefsinı hoşça bilmesi cana minnettir.”

İzah

Nedîm’in kasidesinin girizgah bölümünde yer verdiği bu beyit, konu itibarıyla onun pek de işlemediği bir alanda yer alır. Şairin bu gibi konulara şiirlerinde yer vermemesi, alana dair bilgi yoksunluğundan değil tamamen şahsî tarzından kaynaklıdır. O, şiirlerinde daha çok zevke, neşeye, eğlenceye, hoş sohbetlere yani bu dünyadaki güzel gözüken aldatıcı unsurlara yer verir ama aralara ilave ettiği bu gibi beyitleriyle de kişiye gerçekleri

hatırlatır. Bu dünyanın faniliği ve yarı sarhoşluğuna sözü getirmeden duramaz. Bu beyit de Nedîm'in hatırlatıcı niteliğindeki beyitlerindendir. İnsanların yer, gök, ay, güneş artık bütün güzellikleri “bilmekten vazgeçtiklerini” aktaran Nedîm, burada söz dizisinde herhangi bir ödünçlemeye başvurmada olduğu gibi aktarım yapmıştır. Bunu yaparken dilin içerisinde yer alan bilindik kelimeleri tercih etmiş ve bu “aldanma” yı herkese duyurmak istemiştir. Burada Nedîm'in tercih ettiği fiilin de bir önemi vardır. Şair hemen hemen her şiirde gördüğümüz gibi fiili Türkçeden tercih etmiş ve çokça anlama sahip “geç-” şekline yer vermiştir. Bugün bu fiilin ilk akla gelen manası “vazgeç-” değil de “bir yerden başka yere geç-” şeklindedir. Fakat Nedîm'in içinde bulunduğu dönem, kelimenin şiirde hangi manasıyla bulunduğunu fark edecek insanlarla dolu olduğundan Nedîm bu kelimeyi kullanmakta bir sakınca görmemiştir. Şair burada bilinçli tercihler yapmıştır. Nedîm, “bilmekten geçdük, bilmeden vazgeçdük, bilmekten vazgeçdük” gibi yerdaş şekillere de yer verebilirdi ama hem vezin gereği hem de söylediklerinin anlaşılacağını düşündüğü için seçimini bu ikiliden yana kullanmıştır. Divan şiirinde, Erken Azeri Türkçesi hususiyetlerini şiirlerine yansıtan şairler görmek mümkündür. Şair Nedîm de burada İstanbul ağzında “kendi” şeklinde olan kelimeyi Azerbaycan sahasından almış ve “öz” şekliyle sunmuştur. Bu duruma en büyük etken yine vezindir.

Beyitte işlenen konu ve bunu olağan, günlük unsurlarla herkesin idrak edebileceği şekilde aktaran Nedîm, üslûbundaki sehli mümtenîyi ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde dünyanın aldaticılığını işleyen pek çok beyit her dönem edebiyatında yer almıştır. Ama burada Nedîm'i onlardan ayıran, dili kullanmadaki zarafeti ve bunu sıradan bir akışta yapması olmuştur. İnsanoğlunun bu unutkan ve terk ediş halinin yanında Nedîm, daha da derinlere inerek kişinin yaradılış ve mahiyetini bilmesi gerektiğini aktarır. İnsanın kendi öz nefsinin hakikaten hoşça bilmesi, idrak etmesi onu Rabbine yönlendirecek ve bütün bu terk edişleri ve vazgeçişleri unutturacaktır. Nedîm'in “hoş bil-” şekline karşılık “hoşça bil-” şeklini tercih etmesi de dikkate değer bir morfolojik unsurdur. Her iki durumda da “nasıllık hâli eki” nde işaretlenen “hoş” kelimesi, ilk seçenekte damga (Ø), ikincisinde ise “+ça” şekliyle telaffuz edilmiştir. “hoş bil-” ifadesinde telaffuza yansıyan bir şekil olmasa da görevce damga alt şekliyle işaretlenmiş bir hâl eki vardır. Nedîm'in “hoşça bil-” şeklini tercih etmesi tesadüfî değildir. Damga şeklinin yerdaşı olarak telaffuza yansıyan “+ça” şekli, fonemik değere sahiptir.

“Câna minnet say-” ifadesi bugün de kullanılan “lütuf olarak kabul etme” manasında bir deyiştir. Günümüzle eşzamanlılaştırdığımızda “cânıma minnet” olan bu deyiş, Nedîm’de “câna minnet” şeklinde görülmektedir. Şairin, deyişi şahısta sınırlandırmaması onun bilinçli bir tasarrufudur. Nedîm, sadece birinci şahsa değil, herkese seslenmek istemiştir. Bu sebeple şahsı telaffuz etmeyip herhangi bir kısıtlamaya tabi tutmamıştır. Yaptığı bu hamleyle beyitin manasını değiştiren Nedîm’in “insanoğlunun âlemdeki seçkin bir varlık olduğu” ayetini beyitine yerleştirmesi ve bunu dil ve sanatlarla uyum içerisinde gerçekleştirmesiyle sehli mümtenâ ortaya çıkmıştır.

8. “sözi az söyle ağır söyle nedîmâ ki sülhan

zer gibi şayılı gevher gibi sencîde gerek” (G57/B6)

(Vezin: Fe’ilâtün (Fâ’ilâtün) / Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilün (Fa’lün))

“Ey Nedîm! Sözü az tut ama kıymetli söyle. Çünkü söz, altın gibi nadir, mücevher gibi ölçülü olmalıdır.”

İzah

Günümüzde de kullanılan özlü sözlerden olan “az konuş öz konuş” anlamında beyitte geçen “az söyle ağır söyle” ifadesiyle Nedîm, söz ve şiir konusunda nasihat vermektedir. Beyite kendisini tecrit ederek başlamış olsa da Nedîm’in bu nasihati herkesedir. Sözü kısa ve az olmasının yanında içinin de doldurulması, değerli olması hususunda onu kıymetli taşlarla bir tutan Nedîm, sözlerini bu taşlara teşbih etmiş, kendisini de bu madenleri açığa çıkaran ve şiir dünyasında satan bir kuyumcuya benzetmiştir. Şair, ayrıca altın ve mücevherin değerli olmakla birlikte sınırlı ve az olması hâlini de özlü sözlerin nadir üretilmesiyle eşleştirmiştir. Sözü dört unsur etrafında çerçeveleyen Nedîm, sözün “az ama ağır, nadir ve ölçülü” olması gerektiğini vurgular. Yani söz ne karşısındaki yoracak kadar çok ne de değersiz olmalıdır. Ayrıca sürekli tekrar eden ifadelerin aksine söz, bir yenilik ve enderlik barındırmalıdır.

“Sözü az ama etkili söyleme” deyişi geçmişten günümüze halk dilinde yer etmiştir. Yerleşmiş olması ve bir iki kelimeyle söylenmesinin yanında son derece yalın ve açık ifade edilmesiyle de akıllarda kalmıştır.

Şair “sözi az söyleme” taraftarıdır. Burada “az söz söyleme” ifadesinden farklı bir tamlama kurulmuştur. Bu farklılıkta vezin ve şairin vermek istediği mesaj etkili olmuştur. Nedîm, bu hâlden farklı olarak ikinci seçenekle de söz dizisini kurabilirdi. Şairin zihninde bu iki tamlamanın varlığı aşikârdır fakat Nedîm, “sözi” az söylemeyi tercih

etmiştir. Şairin tamlamalar arasından yaptığı seçimin sebebinin mana farkı, vezin sağlamlığı ve vurgudan kaynaklı olduğu söylenebilir. Nedîm “söz” kelimesini hem deyimde öne çekerek hem de satır başında kullanarak vurguyu üzerine toplamıştır.

Nedîm’in beyitteki kelime seçimlerine baktığımızda her kesimin aşına olduğu tanıdık sözcükler göze çarpar. O, müzikaliteye de önem vererek “söz” kelimesini tekrardan kaçınılmış onun yerine Farsçadan alıntı yaparak “sühan” şekline yer vermiştir.

Nedîm’in sözü, bir şair olarak da şiiri bu kadar kıymetli bulması ve bu değeri yalın bir şekilde, herhangi bir çabaya girmeden beyitinde olağan bir akışta işlemesi hem beyitin kıymetini artırmış hem de üslûbuna sehli mümtenî özelliği katmıştır.

9. “metâ’-ı vaşluğa cânlar virürdüm ammâ kim

amân o gamze-i hûnhâr bende cânımı kôdı” (G148/B2)

(Vezin: Mefâ’ilün / Fe’ilâtün / Mefâ’ilün / Fe’ilün)

“Kavuşma servetin uğruna canlar verirdim lakin aman o kan dökücü yan bakışın bende canımı bıraktı.”

İzah

Klasik şiirdeki aşık maşuk ilişkisinin işlendiği bu beyitte Nedîm, sevgilisinin gamzelerinden söz etmektedir. “Gamze” bugün dilimize yer eden manasının aksine o dönemde “göz ucuyla bakma, yan bakış” anlamlarında kullanılmaktadır. Aşığın acı çektirmek isteyen sevgili ona umursamazca, biraz da süzerek değersizce bakmaktadır. Sevgilinin okları andıran kirpikleriyle gözlerini aşığın yöneltmesi Nedîm’in beyitte belirttiği gibi aşığın canını almaktadır.

İlk dizede teşbih-i belîğ sanatının işlendiği “meta-ı vasl” tamlaması “kavuşma serveti” şeklinde Türkçeye aktarılmaktadır. Sevgiliye kavuşmanın bir hazine olduğunu anlatan bu ifade birçok şair tarafından kullanılmıştır. Her aşığın beklediği bu vuslat için verilecek en büyük hediye aşığın canıdır. Ama Nedîm’in ikinci dizede de belirttiği gibi o gamzeler çoktan aşığın gönlünü çalmış ve canını almıştır. Şairin “kan dökücü” olarak tasvir ettiği “gamze” teşhis ve kapalı istiare sanatlarıyla kan döken bir cellada benzetilmiştir. İlk dizede sevgiliye seslenen şair, alt satırda yine ona yakarmaktadır. Gamzeye olan yakınması sevgiliye aittir. Yani burada kavuşulmak istenen de sevgilidir, bu vuslata balta vuran da yine sevgilinin kendisidir.

Divan edebiyatında aşığın vuslat için bu denli kendini kaybetmesi, sevgilinin ise aşığı süründürüp ona yüz vermemesi alışılmış bir durumdur. Aşığın bakışlarıyla

küçümsemesi, her bir salınışında gönülleri alması sevgilinin en belirgin özelliklerindendir. Nedîm'in herkesin aşına olduğu bu konuya beyitinde yer vermesi onu sehli mümtenî yapmamaktadır ama bu sırada tercih ettiği kelimeler, işlediği konuyu özgünce aktarması ve bunu doğal, günlük bir sohbet diliyle gerçekleştirmesi beyiti sehli mümtenî kabul etmemize imkan tanımaktadır.

Dizede “koy-” şekli yerine “ko-” şeklini kullanan şair bunu başta vezin için bilhassa tercih etmiştir. Yoksa “cân koyma-”, “cân bırakma-” gibi şekiller de kullanmak mümkündür. Nedîm, sehli mümtenîyi destekleyen öğeler olarak kabul ettiğimiz günlük konuşma dili, halk deyim ve söyleyişlerini, doğal ve olağan bir şekilde beyite aktarmıştır. Bunu yaparken söz dizisinde herhangi bir değişikliğe lüzum görmemiş, vurgu ve söz dizisinde ödünçlemeler yapmamıştır.

Aşığın maşuğuna yakındığı bu beyit, konu itibariyle klasik kalsa da Nedîm'in bu konuya olan bakışı, vezinde ve vurguda olan bu kusursuzluk dinleyiciyi etkileyerek beyiti akıllarda tutar. Nedîm, diğer beyitlerinde olduğu gibi burada da vezne uyan sözleri iyi seçmiştir. Bunu yaparken deyim niteliğindeki sözlerden de faydalanmıştır.

Üst dizede sevgilisi uğruna canlar vermekten bahseden Nedîm, burada da “cân vir-” deyimini kullanarak ifadeyi olağan ve sıradanlaştırır. Nedîm, aşığına kavuşmak için kaç canı varsa vereceğini söylerken o yan bakışların onda bir tane bile bırakmadığını dile getirmektedir. Can vermenin birden fazla olamayacağını bilen şair vermek istediği anlamı güçlendirmek için mübalağa sanatına başvurmuştur.

Morfolojik açıdan incelendiğinde ise “cân vir-” ve “cânlar vir-” arasında teklik/çokluk eki yerdaşlığı vardır. Birinin niteliği birinin niceliği temsil ettiği düşünüldüğünde dahi ikinci seçenekteki can tekrar ve tekrar verilen bir şey olmayacaktır. Yani burada bulunan “+lar” eki sayı bakımından çokluğu karşılamamaktadır. Şair, şekilden ve icra ettiği görevden yararlanmak amacıyla böyle bir tercih yapmıştır. Nedîm'in, “cân” yerine “cânlar” seçeneğini tercih etmesi ifadeyi kuvvetlendirmek için yapılan bilinçli bir seçimdir. Nedîm burada da mübalağa sanatına başvurarak söylemdeki vurgu ve coşkuyu yükseltmiş ve bununla beraber doğal ve yalın oluşuyla okuyucuyu yakalamıştır.

O dönemde “can ko(y)ma-” olarak kullanılan bu deyim, bugün ağızlarda olmakla birlikte “cân bırakma-” şeklinde de görülmektedir. “cân al-”, “cân kalmama-”, “cân dayanmama-” gibi şekiller de mevcutken Nedîm'in “cân koma-” deyimini tercih etmesinin başlıca sebebi, bizce halkın aşinalığı ve vezne olan uyum sebebiyledir. Dinleyiciye daha fazla

tesir eden bu deyim, yaşanan olayda artık gelinen son safhayı temsil etmesiyle de tercih edilmiş olabilir. İfadesinde “cân kodımı” şekli yerine “cânımı kodı” dizilimini tercih eden Nedîm, ikisi arasındaki mana farkını bilerek seçimini yapmıştır. Herhangi bir kafiye kaygısı gütmeyen şair, “+mı” soru ekini tamlayan ve tamlanan unsurlar arasında telaffuz ederek ifadeyi değiştirmiştir. Şair, burada soru ekini “cân” kelimesine getirmiş ve sevgiliden bu konuda bir cevap beklemiştir. “cân kodımı” tamlamasında “kodı” kelimesine eklenen bu soru eki, şairin almak istediği cevaba göre tamlananda işaretlenmiştir. Fakat Nedîm, bu dizesinde “cânımı kodı” dizilimini tercih ederek vurguyu “cân” kelimesine çekmiştir. Nedîm burada “ko-” kelimesiyle değil “cân” la ilgilenmektedir. Artık gelinen bu noktada Nedîm’in amacı, sevgiliye soru sormak değil, sitem etmektir. Nedîm, soru amacını ortadan kaldırıp anlamı güçlendirmek için manayı değiştirmiştir. Sevgilinin kendisinde can bırakmadığını bilen şair yine de sorma ihtiyacı hisseder. Bunun için de tecahül-i arif ve istifham sanatlarından destek alır. Şair Nedîm, tercih ettiği bu telaffuz sırasıyla beyitin manasını başka yere çekmeyi başarmıştır. Nedîm, okura “alelade bir muhakeme” izlenimi veren bu sıradan bir yakarış taşıyan beyitiyle söylenmesi mümtenî olan o ifadeyi yakalamıştır.

10. “düşmen ne deñlü saht ise de şâd ol nedîm

seng üzre gösterür zer-i kâmil‘ ayārını” (G164/B8)

(Vezin: Mef‘ûlü / Fâ’ilâtü / Mefâ’ilü / Fâ’ilün)

“Ey Nedîm! Düşmanın ne kadar çetin olsa da sen mutlu ol çünkü saf altın taş üstünde belli olur.”

İzah

Şair Nedîm, diğer beyitlerinde yaptığı gibi yine burada da günlük yaşantıda var olan bir olayı bambaşka bir hadise ile ilişkilendirmiştir. Nedîm bu dizelerinde saf, halis altının mihenk taşında dövülerek değerinin belirlenmesini, kendi yaşadığı olayla mukayese ederek beyitinde işlemiştir. Bakıldığında o dönemde de şu anda da altının ayarının belirlenmesi için aynı yola başvurulmaktadır. Bu toplumun bilgisi dahilinde olan bir işçiliktir. Nedîm, beyitinde hayattan olan bu konuya yer vermiştir ancak buradaki yenilik ve beyiti sehli mümtenî yapan, bu sıradanlığı beyite ve kıyasladığı duruma doğal bir şekilde uydurmasıdır.

Dizelerde Nedîm’in “seng” olarak genellediği taş daha özel manasıyla “mihenk taşı” nı karşılamaktadır. Günümüz atasözlerinden olan “dene altını mihenk taşında, dene insanı

bir iş başında” yı akıllara getiren Nedîm’in bu dizeleri, gerek o dönem insanında gerek şimdikilerde gayet anlaşılacak akıcılıkta ve doğallıktadır. Altının ayarı mihenk taşında, insanın değeri de yaptığı işteki başarısıyla belli olur. Nedîm, burada tecrit sanatına başvurarak kendisine seslenmiş ve düşmanın zorluğundan korkmaması için kendini telkin etmiştir. Düşman her ne kadar zor görünse de hünerleri, savaş meydanında belli olacaktır. Bu durum tıpkı bütün altınların aynı gibi görünüp değerinin, pahasının mihenk taşına yatırılınca ortaya çıkması gibidir. Nedîm, teşbih sanatından faydalanarak bu iki durum arasında ilişki kurmuş, hüsn-i ta’lil sanatıyla da güzelleme yapmıştır. Bunu yaparken halk deyişlerinden yararlanmış, vezne uygun kelimeler tercih etmiş, vurgu ve tonlamalarla son derece akıcı bir dizi oluşturmuştur. Beyitin mümtenâ söylenişine karşın alelade bir muhakemeyele oluşturulmuşçasına doğal ve anlaşılır ifadeler barındırması ve farklı iki konunun aynı zemin üzerinde bir araya getirilmesi onu sehli mümtenâ kabul etmemize imkan vermiştir.

11. “günâhı tevbe itmez şüst ü şü eşk-i nedâmetsiz

belî germiyyet-i âbiledür te’sîri şâbûnuş” (G64/B5)

(Vezin: Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün)

“Günahlar, pişmanlık gözyaşı olmadan (yalnızca) tövbe ile yıkanmaz. Sabunun etkisi elbette suyun sıcaklığı ile ortaya çıkar.”

İzah

Şair Nedîm’in işlediğimiz birçok beyitinde olduğu gibi bu beyitte de konu, özlü söz verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Nedîm ilk dizede dinî bir konuya yer vermiş, ikinci dizede de bunu tasdikleyen bir deyiş kullanmıştır. Günahlardan kuru bir tövbeyle arınılmayacağını dile getiren Nedîm, bunun için gerçek bir pişmanlık duyulması ve bunun da göstergesi olarak içten gelen gözyaşlarının akması gerektiğinden bahseder. Bu durumu daha net açıklamak için de herkesin anlayacağı bir yola başvurur ve ikinci dizeye bir özlü söz yerleştirir.

Şair hep yaptığı gibi günlük, sıradan bir olayı alır ve konunun izahı için kullanır. Nasıl ki sabunun tesir edip işlevini yerine getirmesi için sıcak suya ihtiyaç varsa gerçek bir tövbe için de gönülden gelen yakıcı gözyaşlarına ihtiyaç vardır. Şair burada günahların temizlenmesi için akan o yakıcı gözyaşları ile sıcak suyla sabunun köpürüp daha çok etki etmesi olayını özdeşleştirmiştir. Nedîm, birbirlerine uyum içerisinde seçtiği “tevbe ve tesîri şâbûnuş”, “eşk-i nedâmet ve germiyyet-i âb” kelimeleri arasında müşevveş leff ü

neşr sanatına başvurmuştur. İkinci dizenin bir özlü söz niteliğinde olması sebebiyle şairin burada da irsal-i mesel sanatından yararlandığı söylenebilir. Şair, aynı zamanda Türkçe tamlamayla oluşturduğu “tesîri sâbûn” da ödünçlemeye başvurmuş ve vurguyu tamlanan ve asıl unsur konumundaki “tesîr” kelimesinde tutmuştur.

Sehli mümtenîde önemli bir kriter olarak kabul ettiğimiz “özlü söze başvurma”, bu beyitte de karşımıza çıkmıştır. Nedîm’in pek çok beyitinde bu olaya başvurup başarılı olması hem onun hünerini hem de aslında herkes tarafından anlaşılabilir olduğunu gösterir. Şair konu için vereceği özlü sözü, halk ağzından yani günlük konuşma dilinden seçerek anlaşılabilirliği ortadan kaldırmaktadır. Özlü söz ve onunla ilişkilendirdiği hayattan olaylar arasında somut bağlar kurmaktadır. Şair, herkesin aşına olduğu bu sözlere başvurarak alelade bir muhakeme yapıyormuş gibi görünse de seçtiği kelime kadrosu, vezin, vurgu ve tonlamada olan muntazamlık, söylemdeki mümtenîlik beyiti başka bir konuma taşımaktadır.

12. “olur mefhûm her şîrînüñ olmak telh encâmı

kelâm-ı hâkda derpey gelmesinden tîn u zeytûnuñ” (G64/B7)

(Vezin: Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün)

“Kur'an-ı Kerim’de incir ve zeytinin ardı sıra gelmesinden, her tatlının sonunda acı olacağı anlaşılır.”

İzah

Beyitini irsal-i mesel ve iktibas sanatlarıyla oluşturan Nedîm, burada da halk arasında kullanılagelen deyişe başvurmuş ve bunu Kur'an-ı Kerim’den bir ayetle desteklemiştir. İlk dizede “güzel giden her şeyin sonunda acı olacağı” ndan bahseden şair, hem o dönem hem de günümüz insanının bildiği ve kullandığı bir söze değinmiştir. Bugün bunun yanında “çok gülmenin sonunda çok ağlama getireceği” inancı ve deyişi de halk ağzında yer etmiştir.

Şair Nedîm, diğer beyitlerinde de gördüğümüz gibi konuşma dilindeki ifadeleri şiir diline oldukça usta bir şekilde aktarmıştır. Beyite doğrudan yargı ile başlamasıyla vurgu başta toplanmıştır. Morfolojik yer ödünçlemesi¹² görülen söz dizisinin telaffuz sırası ödünçlenmemiş hali “kelâm-ı hâkda tîn u zeytûnuñ derpey gelmesinden her şîrînüñ encâmı telh olmak mefhûm olur” şeklindedir. Nedîm sözcüklerin telaffuz sırasında

¹² Unsurun kendisine ait olmayan vurgu sırasını ödünç olarak kullanması anlamına gelmektedir. Yani unsurlar, birbirlerinin yerlerini, sabit duran vurgu düzeninin önceliklerinden yararlanmak üzere ödünç olarak kullanmışlardır (Turan: 2011).

ödünçlemeler yaparak hem vezni sağlamlaştırmış hem de vurgulamak istediği ögeyi öne çekmiştir.

İkinci dizede Nedîm'in dinî konulara olan hakimiyetini de kanıtlayan bir iktibas sanatı yapılmıştır. Kur'an-ı Kerîm'deki Tîn suresinden bir ayeti alıntıl原因 Nedîm, ilk dizedeki savına bir dayanak olarak bunu öne sürmüştür. Yani ikinci dize ilk dizenin açıklayıcısı, kanıtlayıcısı konumundadır. Nedîm, bu beyitinde aynı zamanda mürettep leff ü neşr sanatına da başvurmuştur. Yukarıdaki “şîrîn” kelimesi aşağıdaki “tîn”, yukarıdaki “telh” kelimesi de alt dizedeki “zeytîn” kelimesi ile tenasüp halindedir.

Beyiti sehli mümtenî çerçevesinde değerlendirmemizin sebebi, Nedîm'in konuşma dilini şiir diline bu denli işlemesi ve bunu kusursuz bir vezin, vurgu ve tonlama sistemiyle gerçekleştirmesidir. Sokakta kullanılan deyişleri beyitte uygun yerlere yerleştirmesi, günlük, sıradan olayları tanıklamak için farklı, herkesin aklına gelmeyecek unsurlarla ilişkilendirme yapması ve bunu şiirin zeminine başarılı bir şekilde oturtması, beyiti özel kılan unsurlardandır.

13. “yolında pāsibānıdum o māh-ı ālemārānuḡ

gözüm hāb aldı ṭuymadum amān ol bīamān geçmiş” (G54/B4)

(Vezin: Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün)

“O alemleri süsleyen ay gibi sevgilinin yolunda gece bekçisiydim. Aman o amansız geçmiş, uyku bastırdı, duymadım.”

İzah

Klasik edebiyatta “māh” mazmunu, sevgilinin yüzünün teşbih edildiği unsurların başında gelmektedir. Şair Nedîm de yukarıdaki beyitinde bu benzerlik üzerine bir ilişki kurmuştur. Māhın beyaz ve parlak oluşu, aşığın sevgilisinin yüzüne atfettiği özelliklerdendir. Māhın gece semada yerini alıp alemleri süslediğinden bahseden Nedîm, açık istiare sanatını kullanarak sevgilisinin ay yüzüne gönderme yapmaktadır. Kendini göstermeyen nazlı sevgilinin yolunda gece bekçisi konumuna gelen aşık, artık onu kaçırmamak için uyku uyumamakta ve geç saatlere kadar yolunu gözlemektedir. Fakat ikinci dizede şair, uzun süre beklemekten ve artık gece vakti geldiğinden farkında olmadan uykuya daldığını dile getirir. Bunu da “gözüm hāb aldı” deyişiyle aktarmayı tercih eden Nedîm, vezne uygun bir seçim yapmıştır.

Şairin her iki dizede de vezni korumak ve söyleyişi pürüzsüzleştirmek için çaba gösterdiği görülür. İlk dizede Farsça “pās” kelimesi ve “+bān” ekinin birleşimiyle ortaya çıkan

“pâsbân” sözcüğü “pâsıbân” olarak bilhassa Arapça “ye” harfi gösterilerek yazılmıştır. Şair, aynı şekilde “pâsıbândum” dememiş “pâsıbânıdum” diyerek cevheri ek fiili de telaffuz etmeye gayret göstermiştir. Buradaki çaba tamamen vezin kaynaklıdır. Vezindeki pürüzsüzlük sayesinde beyitin daha kolay akmasını sağlayan şair, aynı durumu ikinci dize için de gerçekleştirmiştir. Türkçede telaffuza yansıyan “+i” eki vezne zarar vermesi sebebiyle burada tercih edilmemiştir. Nedîm, “gözümü hâb aldı” yerine “gözüm hâb aldı” demeyi uygun görmüş ve nesne hâli ekini damga şekliyle işaretlemiştir.

Üst dizede “o” demeyi vezin gereği uygun gören şair, aynı kelime için alt dizede “ol” şeklini kullanmıştır. Kapalı heceye ihtiyacı olan Nedîm, imale yapmak yerine kelimenin eski şeklini tercih etmiştir. Kelimelerini vezne uyacak ve tonlamada bir pürüz çıkarmayacak güzellikte seçmiştir.

Nedîm’in alt dizede kelime oyunu yaptığı da görülür. Arapça “amân” kelimesi hem münferit haliyle hem de Farsça ek almış “bî-amân” şekliyle kullanılmıştır. Kelimenin arka arkaya tekrarı, gözde ve kulakta yorgunluk, vezinde kusur, mana açısından bir risk de yaratsa Nedîm bu sıkıntılara düşmeden konuyu ustalıkla toparlamıştır. Kelimeye yerdaş olarak “insafsız, merhametsiz” sözcükleri dururken Nedîm’in aynı kelimeyi tekrar etmesi, hem vezin kaynaklı hem de Nedîm’in bu riski göze almak istemesindendir. O şairliği ve dili kullanmadaki ustalığıyla böyle bir kelime oyunu yapmış ve üstesinden sıkıntısız bir şekilde gelmiştir. Neredeyse arka arkaya telaffuzu olan bu kelimeler, beyitin havası, vezin ve doğru bir tonlamayla hiçbir aksaklığa mahal vermeden dillerden süzölmüştür.

Nedîm’in sohbet havasında bir dille şaşkınlığını aktarması, beyite doğallık ve herkesçe anlaşılabilirlik özelliği atfetmiştir. Beyite sanki bir sohbet arasında kurulmuş izlenimi veren bu hava, ona aynı zamanda sehillik de yüklemiştir. Ama beraberinde yerince olan kelime ve deyiş seçimleriyle, söyleyişte mümtenîlik yakalanmıştır.

14. “gülüm şöyle gülüm böyle dimekdür yâre mu ‘tādum
seni ey gül sever cānum ki cānāne hîṭābumsın” (K18/B6)

(Vezin: Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün)

“Sevgiliye gülüm şöyle gülüm böyle demeyi adet haline getirdim. Ey gül, sen sevgilime hitabım olduğun için canım seni sever.”

İzah

Klasik şiirde gördüğümüz önemli mazmunlardan biri de güldür. Gül, her zaman sevgilidir, maşuktur. Aşık kâh bülbul olur kâh rüzgâr olur kâh bahçıvan olur ama hepsinin sonunda güle kavuşmak ister. Gülün güzelliği, rengi, hoş kokusu aşığa hep maşuğunu hatırlatmaktadır. Nitekim bu durum şair Nedîm için de geçerlidir. Bir başka beyitinde gülün kokusunun imbikten geçtiğini ve sevgilisine ter olduğunu söyleyen Nedîm, bu beyitinde sevgilisine “gülüm” olarak hitap ettiğini dillendirmektedir. Bunun artık ağızdan düşmeyen bir alışkanlık olduğundan bahseden şair, bu sebeple de güle olan hayranlığından söz eder. Yani o dolaylı yoldan güle olan sevgisini dile getirir ve güzellemesini yapar. Gönlünün gülü sevmesini, sevgiliye bu şekilde hitap etmesine bağlar. Şairin “şöyle böyle” ikilemesine yer vermesi, alelade bir olaydan yalınlıkla bahsetmesi sonucunda beyit, hoş sohbet havasında ilerlemiştir.

Okuyucunun zorlanmadan tonlayabilmesi ve dinleyicinin de rahatlıkla anlayabilmesi, beyitin çabasızca, bir anda söylenmiş izlenimi vermesi sehli mümtenîyi düşündürmüştür. Uzun ve zor veznine rağmen son derece doğal ve kusursuz bir şekilde akan bu beyit, sözcük seçimindeki sıradanlık ve seslenmedeki doğallık kriterleri de ilave edilince sehli mümtenî kabul edilmiştir.

15. “gelür olşûh-ı nâzende iki desti yine kânde

bir elde sâğar u bir elde cām-ı erguvân tutmuş” (G53/B7)

(Vezin: Mefâ’ilün / Mefâ’ilün / Mefâ’ilün / Mefâ’ilün)

“Bir elinde kadeh bir elinde erguvan renkli kadeh tutan edalı işveli sevgili, iki eli kanda da olsa gelir.”

“Bir elinde kadeh bir elinde erguvan renkli kadeh tutan edalı işveli sevgili, nerede olursa olsun gelir.”

İzah

Nedîm bu beyitinde, divan şiirinde sıklıkla işlenen bir olayı tasvir etmiştir. Şaire göre nazlı sevgili, elinde içki bardaklarıyla salına salına gelmektedir. Bir eline kadeh, diğer eline de kırmızı erguvan rengi bardak alan sevgili, bu şarap bardaklarını aşıklarına sunmaktadır. Sevgilinin eğlence meclislerinde mey sunan saki gibi tasvir edilmesi Nedîm’in hayallerindedir. Yoksa şairin de farkında olduğu gibi o şuh güzel, işve ve cilvesiyle aşıklarını süründürmekte ve onlara yüz vermemektedir.

Beyit dikkatle incelendiğinde yapılan bazı kelime oyunları göze çarpmaktadır. Nedîm, bu beyitinde de kelimelerini özenle seçmiştir. Bunda şairin ustalığının payı büyüktür. Bir

satırında Farsça “dest” sözcüğünü tercih ederken, diğer satırda Türkçe “el” şeklini kullanmayı uygun gören şair, bununla birlikte vezin ve tekrilde yaşanacak sorunların önüne geçmiştir. Sevgiliyi muhatap alan Nedîm, kelimeye “bir elde” olarak devam etmiş ve ikinci şahsa ait unsuru telaffuza yansıtmamıştır. İmkana göre “bir elinde sâgar bir elinde erguvân” şeklinde de ilerleyebilecek olan beyit, Nedîm’in tercihiyle herhangi bir şahısta işaretlenmemiştir. Tercih edilen şekiller sayesinde vezin düzgün ilerlemiş ve herhangi bir kusura yer bırakmamıştır.

Beyitin ritmik ve kafiyeli bir şekilde ilerlemesi, telaffuza ahenk ve hoşluk katmıştır. Nedîm’in “nâzende” kelimesiyle iç kafiye yaratması da duyusu güzelleştirmiştir. Şair hem “ol” ve “kande” gibi öz Türkçe kelimeler kullanmış hem de günümüzde de varlığını koruyan “iki eli kanda ol-” deyimine atıfta bulunmuştur. Ayrıca ağız özelliğinin de yansımaları olarak “tut-” fiilini “tut-” şeklinde aşırı patlayıcı telaffuz etmiştir.

Beyit “kande” kelimesinin hatıra gelen ilk manasının dışında, ikinci bir anlam barındırmasından dolayı iki farklı şekilde yorumlanabilmektedir. Derinliğe inmeden ilk olarak bakıldığında “kande” kelimesi akıllara “kan” sözcüğünü getirirken; Türkçe sözlükler incelendiğinde konuya “nerede, nereye” anlamlarına sahip eski Türkçe “kanda” kelimesi de dahil olur. Mana açısından bakıldığında şairin ikinci şekli kullanmak istediği aşikârdır. Fakat yaptığı çağrışımlar ve kelimelerdeki tenasüp sonucu akıllara “kan” kelimesini de getirmektedir. İçki kadehi veya bardağı manalarına gelen “sâgar” ve “câm”, kırmızımsı renkte olan “erguvân” çiçeği ile şair Nedîm, hayal dünyasında başka bir tasviri de gerçekleştirmiştir.

Kelimelerin bu denli uyum içinde seçilmesi, çağrışımındaki zenginlik, Nedîm’in şiir alanındaki ustalığından gelmektedir. Bilinçli yapılan bu tercihler, beyitin kulağa hoş bir tını salması, dili, sözcüklerini ve deyimlerini bu şekilde yerli yerinde kullanmasıyla Nedîm bu beyitinde de sehli mümtenîye ulaşmıştır.

16. “taḥammül mülkini yıḳduḡ hülāḡū ḡānmısın kāfir

amān dūnyāyı yaḳduḡ āteş-i sūzānmısın kāfir” (G41/B1)

(Vezin: Mefâ’ilün / Mefâ’ilün / Mefâ’ilün / Mefâ’ilün)

“Ey kafir sevgili, tahammül mülkünü yıktın, Hülagu Hanmısın. Aman dünyayı yaktın, yoksa yakıcı ateş misin”

İzah

Divan edebiyatında güzelliği ve bir o kadar da aşığına yaptığı zulümlerle anılan sevgili, bu beyitte “kafir” olarak nitelendirilmiştir. Arapça “kâfir” kelimesi, “Allah’ı inkar eden, küfür sahibi” manalarının dışında dönem şiirlerine “siyah, kara” olarak da yansımıştır. Aşıklar, sitem ve sevgi içeren bu sözcüğü, Nedîm’in de burada yaptığı gibi maşuklarına hitap etmek için kullanmışlardır. Şair Nedîm de kelimenin bu anlam zenginliğinden yararlanarak okuyucuyu beyitin anlamı üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Aşık için maşukun saçları hep “leydir, şebdir, siyâhtır, küfrdür, kâfirdir”. Kelimenin mana zenginliğinden faydalanan şair, tevriye sanatını kullanarak beyitte uzak anlama ışıltı tutmuştur. Ancak beyitte yer alan diğer unsurlar göz önüne alındığında sevgilinin kafir Hülâgû’ya benzetildiği yorumu da ortaya çıkabilir. Nedîm, sevgilinin aşıklarına yüz vermeyip onlara cevri ü cefa çektirmesinden sebep, sevgiliye kâfir diye seslenmiş ve bunu yaparken de tarihte yaşanan bir olayla iddiasını kuvvetlendirmiştir.

Kafir sevgili, aşığın “tahammül mülkü” nü yerle bir etmiştir. Tahammül mülkü, aşığın ülkesidir, gönlüdür. Sevgiliden gelen her türlü cevri ü cefaya karşılık aşık, daima sabretmekte ve vuslatı beklemektedir. Ancak beyitte görüldüğü üzere kafir sevgili, bütün bu yaptıklarıyla aşığın tahammül mülkünü yıkmıştır. Bu sebeple ülkesi yıkılan aşık, maşuka Hülâgû Han yakıştırmaları yapmıştır. Nedîm dize sonunda “Hülâgû Hanmısın kâfir” diye sorar ancak bu aslında bir soru değil, bilip de bilmezlikten gelme yani tecâhül-i ârif sanatıdır. Neredeyse her kelimesinde sanat olan bu beyit, bütününde bir telmih sanatına örnek teşkil eder.

Hülâgû Han, İlhanlı Devleti’nin kurucusu, Cengiz Han’ın torunudur. Hükümdarlığı boyunca halkı uğrattığı zulüm, yağma ve tahrip etme olaylarıyla bilinmektedir. Bağdat’ı işgal edip Abbasi Halifeliğine son veren Hülâgû, İslam tarihi ve medeniyetini de olumsuz etkilemiştir. Bağdat’ı yağma ve tahrip edip halkını kılıçtan geçiren Hülâgû, eserlere ve türbelere de zarar vermiş, şehrin bütün servetine el koymuştur. Eserleri yakıp Dicle nehrine döktüren hükümdar, camii ve kütüphaneleri de tahrip etmiştir (Yuvalı: 2025).

Şair Nedîm de, kafir sevgilinin kendisine yaptıklarını, o dönem insanının hakim olduğu bu bilgilerle izah etmiştir. Sevgili, aşığın dünyasını tıpkı Hülâgû gibi yakıp yıkmış ve gönlünü kana bulamıştır. Nedîm’in çizdiği sahne, sevgilinin acımasız, eziyet eden halini açıkça ortaya koymaktadır.

İkinci mısra da aşığın gönlündeki aşk ateşinden bahsedilmektedir. Divan edebiyatında bilindiği üzere aşığın gönlündeki aşk ateşi de ahı da göklere uzanacak, dünyaları yakacak

kadardır. Aslında Nedîm'in de burada bahsettiği bu durumdur. Sevgilinin yakıcı, yok edici bir ateş olup dünyayı yerle bir etmesi tasvir edilmiştir. Şair burada da yine bilinen, gerçek bir olaya telmih yaparak teşbih sanatına başvurmuştur. Aşığına her türlü eziyeti gösteren sevgili, zalimliğiyle Bağdat şehrini alt üst eden Hülâgû Hanla bir olmuş ve aşığın gönül evini ateşe vermiştir.

Yaptığımız bu yorumların dışında Gültekin (2020), “tahammül mülkü” tamlamasıyla kastedilenin, yüzeyde olan sığ anlamından ziyade bir hadis ıstılahı olduğunu aktarmaktadır. Tahammül kelimesi, hadis terimi olarak, “hadis öğrenme faaliyeti” anlamına gelmektedir. Bu bilgiye göre “tahammül mülkü” ile kastedilen, Hülâgû Han'ın tahrip ettiği Bağdat'ta yer alan Dârü'l-hadis adlı özel bir medresedir. Bu bilgiler ışığında Nedîm'in geleneksel sıradan bir zalim sevgili tipi değil, zalimlikte tarihe adını yazdıran Bağdat'ı yakıp yıkmasıyla nam salan Hülâgû seviyesinde dünyanın tanıdığı bir sevgili tipi çizdiği görülmektedir. Gültekin (2020), hem edebî sanat bilgisi hem hadis ilmi hem de tarih ilmine vakıf olmadan yapılan şerhlerde mısranın sanatsal yönü ve okuyucuya duyurulmak istenen hazzın eksik kalacağını dile getirmiştir.

Yukarıda verilen tüm bu bilgiler göz önüne alındığında şair Nedîm'in, bir hitap sözcüğü olarak kâfir, hayret, şaşkınlık ifadesi olarak amân, o dönemde ve günümüzde de yaygın olan “dünyaları yak-” deyimine yer verdiği görülmektedir. Bu gibi dile yerleşmiş ve herkesçe kullanılan ifadelerin beyitte yer alması, okuyucuya kolay söylenmiş hissiyatı verir ancak beyitin barındırdığı derin anlam ve bunun okuyucuya verilen ipuçlarıyla oluşturulması, gazelin zor kısmını kapsamaktadır. Sevgiliye kâfir yakıştırmasını uygun görmeyen şairlerin aksine Nedîm, bu beyitinde onu Hülâgû Han'la bir tutmuş ve sevgili çerçevesinde, okuyucuya bir telmihte bulunmuştur.

Sözcük grubundaki kolaylığın aksine manada yer alan çetrefillik sehli mümtenîyi akıllara getirmiştir. Şair, birbiriyle bağlantısı bulunmayan olayları bir noktada birleştirmiş, bunu yaparken de günlük konuşma dilinden faydalanmıştır. Bakıldığında divan şiirinde sıkça rastladığımız sevgiliye olan klasik bir yakınma gibi görülse de aslında Gültekin (2020)'in de dediği gibi Nedîm burada hem edebî sanatını hem de tarih bilgisini konuşturmuştur. Kelime kadrosunun sehilliğinin aksine bağlantılı olmayan olayların birbiriyle teşbih edilmesi, manada mümtenîlik yaratmıştır.

3.2. Mümtenî Üslûbuna Mani Olan Sebepler

Bu başlık altında, Nedîm divanında yer alan fakat sehli mümtenî üslûbuyla yazılmadığına kanaat getirdiğimiz birkaç beyit tetkik edilmiştir.

1. “âfet-i cân didiler ğamze-i cellâduñ için

naḥl-i gül söylediler kâmet-i şimşâduñ için” (G92/B1)

(Vezin: Fe’îlâtün (Fâ’îlâtün) / Fe’îlâtün / Fe’îlâtün / Fe’îlün (Fa’lün))

“Can alıcı bakışların için canın afeti dediler, şimşir ağacına benzeyen boyun için de gül fidanı dediler.”

2. “bir demmi var ki âh iderek anmaya gönül

ey serv-kaḍ senünle geçen rüzgârını” (G164/B5)

(Vezin: Mef’ûlü / Fâ’îlâtü / Mefâ’îlü / Fâ’îlün)

“Ey selvi boylu sevgili, gönlün seninle geçen zamanını ah ederek anmadığı bir anmı var.”

3. “gelmedün görmedün aḥvâlümü dâd eylemedün

görse kâfir benüm aḥvâlümü îmâna gelür” (K15/B5)

(Vezin: Fe’îlâtün (Fâ’îlâtün) / Fe’îlâtün / Fe’îlâtün / Fe’îlün (Fa’lün))

“Ey sevgili, gelip de halimi görmedin, bana merhamet etmedin. Benim halimi kafir görse imana gelir.”

4. “güzelsin bîbedelsin şûḥsun âlüftesin cânâ

söz olmaz ḥüsnuñe gelmez nazîrün ‘âleme ḥaḳḳâ

senün her cevruñe biñ cân ile şabr eylerüm ammâ

beni pek öldürür ey bîvefâ illerle bâzaruñ” (M29/DIV)

(Vezin: Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün / Mefâ’îlün)

“Ey sevgili, güzelsin, eşsizsin, işvelisin, hafif meşrepsin. Güzelliğine söz olmaz, doğrusu benzerin aleme bir daha gelmez. Ey vefasız sevgili, senin her eziyetine bütün gücümle sabrederim ama başkalarıyla olan münasebetin beni ziyadesiyle öldürür.”

İzah

Yukarıda gazel, kaside ve muhammes nazım şekilleriyle yazılmış dört örnek günümüz Türkçeleriyle birlikte verilmiştir. Örneklerin bütünü, muhteva bakımından ortaklık göstermektedir. Şair Nedîm, gerek adıyla gerek karakteriyle gerekse dönemiyle örtüşen bir imaj çizerek, divanının çoğunu beşerî aşk ve dolayısıyla “aşık maşuk rakip” ekseninde tertip etmiştir. Kasidelerinde devrin önde gelen, faaliyetler gösteren önemli şahsiyetlerini metheden Nedîm, gazellerinde yüksek oranda beşerî duyguları, zevk ve eğlenceyi bir

tablo halinde okuyucuya sunmuştur. Buna ilave olarak Nedîm'in bazı gazellerindeki nasihat veren söylemleri kendi tarzının dışında Nabi söylemini hatırlara getirmektedir.

Sehli mümtenî üslûbunun hakim olduğunu kabul ettiğimiz beyitlerin aksine yukarıda son derece sıradan beyitler görülmektedir. Olağan, hemen her şairin divanında görebileceğimiz bu tür beyitler, ortak temalar barındırır. Birinci tema, divan geleneğinde yer eden “sevgilinin güzellik unsurlarını mübalağalarla methetme” olayıdır. İkinci olarak da “bir aşık vardır, aşığın ulaşmak istediği zalim bir sevgili vardır ve aşık ile maşukun arasında olan ağyarlar” vardır. Nedîm bütün bu dizelerinde ikisi üzerinde durmuştur. Birinci beyitte sevgilinin bakışlarının can aldığından söz etmiş ve cellatla benzerlik kurmuş, endamı için de “gül fıdanı” yakıştırması yapmıştır.

İkinci beyitte de divan şiirinde gördüğümüz “gönlün ah etmesi” hadisesini işlemiştir. Aşık, sürekli sevgiliyi ve vuslatı düşünerek ah etmede, hatta bu ah ateşi semalara yükselmektedir. Gönlünün özlemle ve ah ede ede sevgiliyle geçirdikleri anları andığını söyleyen şair, burada da konu ve edebî açıdan bir yeniliğe gitmemiştir.

Üçüncü beyitte, sevgilinin zalimliği üzerinde duran Nedîm, büründüğü hâli kafır biri görse iman edeceğinden söz ederek sevgiliyi merhametsizliği konusunda kafirlerden bile üstte tutmuştur.

Son dörtlüğünde de sevgiliyi güzelliği hususunda methetmiş, alemde eşi benzerinin olmayacağını vurgulamıştır. Fakat maşukla arasına ellerin girdiğinden ve bu durumun kendisini öldürdüğü konusuna dem vurmaktan edememiştir.

Sehli mümtenîli ifadelerin aksine buradaki beyitlerde anlam inceliği ve derinliği görülmemiştir. Hüsn-i ta'lil, teşbih, mübalağa ve tenasüp sanatları kullanılarak anlamda incelik yakalanmamış, günlük dil ve deyişlerden faydalanılmamış, son derece sehil beyitler ortaya konmuştur. Sehli mümtenîde görülen “alelade muhakeme” nin aksine bu beyitlerde görülen “aleladelik” çabası, sıklıkla rastlanabilen, kolayca oluşturulabilen manasındadır. Şairin aynı muhtevaları işlediği ancak mümtenî söyleminin oluşmasına da imkan verdiği beyitler bulunmaktadır. Nedîm, böyle dizelerinde dilden, edebî sanatlardan, deyişlerden, günlük yaşantıda yer alan olaylardan faydalanmış ve sehil görünen ancak içerisinde mümtenîliği gizleyen manaların oluşmasına imkan vermiştir. Onun “nezaketi haddeden geçirmesi, cihanın baharını nim neşe sayması, gülün dikenin gölgesinin sevgiliyi inciteceğinden korkması ve sin harfinin sevgilinin dudağını yaralayacağı fikri” hiçbir hayalde zuhur etmemiştir.

Yukarıda sıraladığımız hiçbir beyitte böylesine bir işçilik ve anlam katmanı bulunmadığından, sehli mümtenî üslûbunun daha iyi kavranabilmesi için bu gibi klasik örneklere de yer vermeyi uygun gördük.



SONUÇ

Nedîm Divanı'nın taranması sonucu ortaya konan bu çalışma, "sehli mümtenî üslûbuyla söylendiğini düşündüğümüz beyitlerde ortak bir söylem, unsur veya kriter tespit etme" gayesiyle oluşturulmuştur. Çalışmamızda, sehli mümtenî üslûbuyla söylendiğini tespit ettiğimiz toplam "16" beyit yer almaktadır. İncelemeye tabi tutulan beyitlerden "14" tanesi gazel; "2" tanesi ise kasidelerden elde edilmiştir.

Tespit edilen beyitlerin 7'si "Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün", 4'ü "Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün", 3'ü "Mef'ülü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün", 1'i "Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilün" ve 1'i de "Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün" aruz vezinleriyle yazılmıştır. Divan şiirinde sıklıkla başvuru alan uzun aruz kalıplarından ilk ikisi, Nedîm divanında da aynı seyretmektedir. Bu sebeple, sehli mümtenî üslûbunun belli bir kalıpla yazıldığını söylemek ve bunu kurala bağlamak mümkün değildir. Buna karşın, şairin vezne olan hakimiyeti ve vezni sekteye uğratmayacak kelime ve terkip seçimleri yapmasıyla, veznin şairin üslûbunu oluştururken önemli bir yerde olduğu aşîkârdır.

Belli şahsiyet ve beyitlerden hareketle daha önce de "sehli mümtenî" kavramı üzerine yorumlar yapılmıştır. Fakat bu çalışma münasebetiyle yapılan incelemelerde, diğer çalışmaların "sehli mümtenîyi oluşturan dilin unsurlarından ne şekilde faydalandığı"yla ilgili hiçbir açıklama içermediği görülmüştür.

Biz, bu çalışma münasebetiyle bu unsurların neler olabileceğine baktığımızda da daha derin ve uzun araştırmalar, daha hacimli ve mukayeseli örneklerle ihtiyacımız olduğunu tespit ettik. Fakat konumuzun çerçevesini oluşturması açısından bu araştırmayı Nedîmle kısıtlamayı uygun gördük.

Nedîm'in sehli mümtenî algısı yaratan beyitleriyle, yaratmayan beyitleri arasında karşılaştırmalar yaptığımızda, şairin sehli mümtenî oluşturacak bir üslûp yaratmak için dilin hangi imkanlarından faydalandığı konusunda aşağıdaki kriterleri tespit etmemiz mümkün olmuştur.

Beyitin kolay anlaşılabilir olma etkisini yaratabilmesi için şiirin, okuyucusu ile anlaşmayı zorlaştıracak dil unsurlarından uzak olması gerektiği anlaşılmıştır. Şiir diline muhatap olanların anlamasına mani olacak hiçbir sözcüğün, deyimnin veya sözün kullanılmamasının sehli mümtenînin oluşumunda kıymetli olduğu görülmüştür.

Atasözleri, herkesçe bilinen ortak deyimlerin kullanılması ve bilinmeyen sözcüklerden uzak durulması sehli mümtenîye giden yolda önemli emareler olmuştur. Fakat bu unsurlar, bir metnin sehli mümtenî üslûbuna sahip olması için tek başına gerekçe oluşturmamaktadır. Bu emarelerin, aslında söylenmesi zor bir fikri, edebî söyleyiş tarzını veya yeni bir mazmunu ifade edecek şekilde kullanılmasıyla sehli mümtenî ortaya çıkmaktadır.

Nedîm'in "gözüm hâb aldı", "seng üzre gösterür zer-i kâmil-ayârını", "gelür desti yine kande", "olur mefhûm her şîrînün olmak telh encâmı", "cânlar vir-", "dünyâları yak-", "câna minnet", "sözi az ama ağır söyle-", "cân ko-" gibi beyitlerin anlaşılmasında zorluk yaratmayacak herkesçe bilinen ve kolayca idrak edilen bu ortak dili kullanması, üslûbunu yücelten hamleler olmuştur.

Şaire mahsus olan kavramlar arasındaki yeni ilişkilendirme biçimi de sehli mümtenî üslûbuna yardımcı olmuştur. Nedîm'in "nezâket" i "hadde" den, "gülün kokusu" nu "imbik" ten geçirmesi; "tahammül" ile "mülk" kelimesini bir arada kullanıp "tahammül mülki" gibi taze bir tamlama oluşturmaları; "nîm" ve "neşe" kelimeleri arasında münasebet kurmasıyla bıkır manalar ortaya çıkmıştır.

Söyleme kolaylığı hissini uyandıran ancak söylemeyi zorlaştıran bu orijinal mazmunlar, ilişkilendirmeler, yeni manalar kastedecek şekilde yapılan çağrışımlar şair tarafından ilk defa yapılmıştır. Beyitleri aleladelikten kurtaran, Nedîm'in mazmun ve ifade biçimidir. Nedîm, bu dizelerinde tespit ettiğimiz kadarıyla gelenekteki edebî sanatlardan da faydalanmıştır. Yeni benzetmeler kuran Nedîm, mübalağa ve hüsn-i ta'lîl sanatından çokça faydalanmıştır. "nezâketin haddeden geçerek yâl ü bâl olması", meyin şişeden süzülüp al yanak olması", "nâzın ucunun işlenip destmâl, gülün kokusunun damıtılıp sevgiliye ter olması" fikirleri Nedîm'e özgü, benzersiz güzellemelerdir. "Gülün dikeninin gölgesinin sevgiliyi inciteceği, busedeki sin harfinin dişlerinin sevgilinin dudağını yaralayacağı" fikirleri de Nedîm'in hayallerinde ortaya çıkmış yepyeni mübalağalı tahayyüllerdir.

Nedîm, beyitlerinde yer yer morfosentaktik, morfofonolojik düzenlemeler ve bilhassa sık sık başvurduğu ödünçlemelerle Türkçenin ekleşme bilgisi düzeninden faydalanma yoluna da giderek sehli mümtenî elde etme yolunda dilin imkanlarını kullanmıştır. Nedîm, her beyitinde yaptığı bu morfolojik ödünçlemelerle vurgulamak istediği öğeyi söz dizisinde öne çekmiştir. Kimi beyitlerinde ilk olarak yargıyı telaffuz etmiş kimi beyitlerinde de

yardımcı unsur ve asıl unsur sırasını değiştirerek vezne, vurguya, ahenge göre ödünçlemeler yapmıştır. Yani, beyitlerin aktarma şartlarına bağlı olarak beliren mesela; sitem, yakınma, içinde bulunulan durumu abartma yoluna giderek aktarma veya olabilecek benzer algıları bildirme şekli olan yer ödünçlemelerini; anlam çerçevesi isme göre daha dinamik olan hareketi yani asıl unsuru öne çekerek cümleyi daha akılda kalıcı ve herkes tarafından daha anlaşılır hale getirmekte ya da isim tamlamalarında tamlananı vurgulu yaparak yine görevi önceleyerek anlamlar arası ilişkiyi yorumlama biçimine katkı sunmaktadır (gelür ol şûh-ı nâzende iki desti yine kande, olur mefhûm her şîrînün telh encâmı; te'sîri sâbûnuñ, yolında pâsıbânıdum mâh-ı 'âlemârânun).

Morfolojik olarak bakıldığında “gözüm hâb aldı”, “la'lün öpdürmek” örneklerinde görüldüğü üzere Türkçede telaffuza yansıyan ve burada nesne hâli eki görevinde yer alan “+i” şeklinin verilen örneklerde telaffuz edilmediği görülmüştür. Şairin bilinçli bir tercihi olan bu durum, vezni ve olası bir ulama hadisesini bozma ihtimaliyle gerçekleşmiştir. Nitekim, ikinci örnek olan “la'lün öpdürmek” tamlamasında, eğer şu anki damga şekli yerine yerdaşı olan “+i” şekli kullanılsaydı iki kelime arasında ulama yaşanamayacak ve bu sebeple telaffuz zorlaşacak, vezin kusurlu gözükecekti.

“kişi öz nefsinı hoşça bilmek” örneğinde de Nedîm, “nasıllık hâli eki” ne başvurmuş ve bunun için “+ça” şeklini kullanmıştır. Şair “hoş bilmek” karşıtlığı arasından bu şekli seçerek bir amaç gütmüştür. Bilinçli yapılan bu tercih, vezni kurtarmanın yanında ekin yüklendiği görevle ilgilidir. Nedîm, zaten işlev olarak var olan nasıllık hâlini daha dikkat çekici kılmak, gözle görülür hale getirmek istercesine dilin alt şekil üst şekil karşıtlığı düzenini fonksiyonel bir şekilde kullanarak göstermiştir. Her ikisi de hâl ekinin alt şekilleri olan damga (Ø) ve “+ça” şekilleri, bu ekleşmede aynı görevi icra etseler de fonemik değer açısından telaffuz edilen “+ça” şeklinin üstünlüğü vardır.

“uğruna cânlar virürdüm ammâ kim amân o gamze-i hunhâr bende cânımı kodı” dizesinde şair, “cân” kelimesini çokluk kategorisinde işaretlemiştir. Ancak bilindiği gibi can, birden fazla olan, tekrar ve tekrar verilebilen bir şey değildir. Nedîm, ifade ve etki gücünü arttırmak için mübalağa sanatına başvurmuş ve böyle bir tasarrufta bulunmuştur. “+lar” eki burada nicelik olarak çokluğu bildirmemektedir. Buradaki mana “evler” şeklindeki gibi bir mana vermemektedir. Fakat şair kelimeyi teklik yerine çokluk kategorisinde işaretleyerek “+lar” şeklini kelimeye karşı görevlendirmiştir. Nedîm’in günümüzde de

yer edinmiş “cân ver-” şekli yerine “cânlar vir-” şeklini seçmesi, onun üslûbunu oluştururken dilin unsurlarından faydalandığının bir göstergesi olmuştur.

“gamze-i hunhâr bende cânımı kodı” örneğinde “+mı” soru ekinin ekleşme dizisindeki yeri, şairin vermek istediği mesaja bağlı olarak işaretlenmiştir. Burada artık amaç, sorunun muhatabı olan karşı taraftan bir cevap almak değildir. Nedîm, şekli ve görevini de göz önüne alarak manayı pekiştirmek ve eklediği kelimenin vurgusunu arttırmak için böyle bir tasarrufta bulunmuştur.



KAYNAKÇA

- Altınay, A. R. (1980). *Âlimler ve Sanatkârlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altınay, A. R. (2011). *Lâle Devri (1718-1730)*. Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bayraktutan, L. (1998). *Açıklamalar Ve Örneklerle Edebi Sanatlar*. Akademi Yayınları.
- Çotuksöken, Y. (2012). *Türkçe Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Papatya Yayınları.
- Demirel, Ş. (2009). XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Değişimleri: Klasik Üslup-Sebk-ı Hindi-Hikemi Tarz-Mahallileşme. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, s. 247-273.
- Enûşe, H. (1999). *Dânişnâme-i Edebi Farsi*. Vezâret-i Ferheng ve İrşâd-ı İslamî.
- Ertuğrul, A. (2005). *Edebi Kavramlar Sözlüğü*. Zambak Yayınları.
- Gözler, F. (1968). *Türkçe Deyimler ve Türkçe Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Gültekin, H. (2017). Nedim'in Hayatı, Şeceresi ve Şairliğine Dair. *Kesit Akademi Dergisi*, 80-126.
- Gültekin, H. (2020). Metin Şerhi. *Söylem Filoloji Dergisi*, s. 137-148.
- Güneş, B. (2023). Belagatte Söz ve Sözün Uzatılmasına Dair Olan Terimlerin Türkçe Ve Batı Kökenli Denklikleri Üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, s. 1-16.
- Karaalioğlu, S. K. (1978). *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi.
- Kocakaplan, İ. (2011). *Açıklamalı Edebi Sanatlar*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Macit, M. (1994). Nedim Divanı (İnceleme-Tenkidli Metin). *Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi*. Ankara, Türkiye.
- Macit, M. (2006). *Nedim*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nedim--divan-sairi>. E.T. 12/10/2024. adresinden alındı
- Macit, M. (2012). *Nedim Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Macit, M. (2020). *Nedim Hayatı, Eserleri Ve Sanatı*. Akçağ Yayınevi.
- Mazıoğlu, H. (1988). *Nedim*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mengi, M. (2009). *Divan Şiiri Yazıları*. Akçağ Yayınları.

- Mengi, M. (2009). *Sehl-i mümtenî*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sehl-i-mumteni>. E.T. 03/09/2024. adresinden alındı
- Mermer A, K. K. (2005). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Naci, M. (1888). *İstilahat-ı Edebiyye, Edebiyat Terimleri*. Akabe Yayınları.
- Pekolcay, N. (2004). *Mevlîd*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlid--suleyman-celebi>. E.T. 22/10/2024. adresinden alındı
- Püsküllüoğlu, A. (2009). *Edebiyat Sözlüğü*. Arkadaş Yayınları.
- Şahiner, N. (1975). *Edebi Sanatlar*. Asya Yayınları.
- TDK. (2024). *Haşiv*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/>. E.T. 10/09/2024 adresinden alındı
- Turan, Z. (2011). Türk Dilinin Söz Diziminde Yer Ödünçlemesi. *III. Uluslar Arası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu* (s. 908-914). İzmir: Kaanyılmaz Matbaası.
- Türk Dil Kurumu. (1948). *Edebiyat ve Söz Sanatları Terimleri Sözlüğü*.
- Uslu, M. (2007). *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Sözlüğü*. Yağmur Yayınları.
- Uysal, S. (2010). *Belagat ve Edebi Sanatlar Lugatı*. Doğu Kitabevi.
- Yazıcı, R. (1976). *Örneklerle Edebi Sanatlar*. İstiklal Matbaası.
- Yuvalı, A. (1998). *Hülâgû*. TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hulagu>. E.T. 15/04/2025 adresinden alındı

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Ebru ÖVEÇ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Fen Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Türk Dili ve Edebiyatı
Makale ve Bildiriler	
1. Aydın A, Öveç E. (2023). Rabgûzî'nin Kısâsü'l-Enbiyâsında Standart Kelime Tabakaları, <i>Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi</i>, sayı 33, s. 151-193. 2. Aydın A, Öveç E. (2023). Mu'înü'l-Mürîd'de Sıfatlama Fonksiyonlu İsim Tamlaması Kuran Ekler ve Fonksiyonlarının Adlandırılması, <i>Turkish Studies, Language and Literature</i>, sayı 18, s. 2321-2346.	