



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

Fehîm-i Kadîm'in "Mi Oldun" Redifli Gazelinde İmgesel Söylem

Imagic Discourse in Fehîm-ı Kadim's Gazel "Mi Oldun" Redif

Zeliha AÇAR^{a*}

^a Dr., Gaziantep Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Gaziantep/TÜRKİYE
ORCID: 0000-0002-0249-6527

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 28 Mart 2022

Kabul tarihi: 6 Ekim 2022

Anahtar Kelimeler:

Fehîm,

İmgesel söylem,

Sembol

ARTICLE INFO

Article History:

Received: March 28, 2022

Accepted: October 06, 2022

Keywords:

Fehîm,

Imaginary discourse,

Symbol

ÖZ

İmge, en genel tanımıyla dış dünyaya ait nesnel gerçekliğin zihinde bıraktığı intibadır. Başka bir deyişle şairin, dış dünyadan aldığı zihinsel uyarımları yeni bir teşbih yahut da metafor olarak ifade ediş şeklidir. Bir söz ya da söz grubunun akla ilk gelen mânâsı dışında bir veya birden fazla mânâyı çağrıştırmaya olan imge, şiirin değer kazanmasında önemli bir role sahiptir. İmgenin gücünden istifade etmek de şiir dilinin zenginliğinin doğal bir sonucudur. İmgesel söylem, gündelik dilden farklı olarak yaratılmış olan dilin imkânlarını zorlayarak inşa edilmiş olan yeni dille mânâyı katmanlı hâle getirmektedir. Klasik şiirin kuruluş dönemlerinde basit mazmunlar kullanılırken sonraki dönemlerde şiirdeki incelemelerle hayaller genişlemiştir. Bilhassa giriş hayallerle zincirleme tamlama ve orijinal terkipleri kullanan Sebki Hindî şairlerinde çarpıcı yeni imajlar yaratma girişimleri neticesinde imgesel anlatım daha da yaygınlaşmıştır. Bu çalışmanın konusu Fehîm-i Kadîm'in "mi oldun" redifli gazelinin sembol dünyasıdır. Çalışmaya konu olan şiirin şairi Sebki Hindî'nin ustalarından olduğundan öncelikle bu edebî akım ve şairin biyografisi hakkında bilgi verilecek, daha sonra da şiir incelenerek sonuca bağlanacaktır.

ABSTRACT

In its most general definition, the image is the impression left in the mind by the objective reality of the outside world. In other words, it is the poet's way of expressing the mental stimulation he receives from the outside world as a new simile or metaphor. An image that evokes one or more meanings other than the first meaning that comes to mind of a word or group of words is called an image. It has an important role in the appreciation of poetry. Making use of the power of the image is a natural result of the richness of the poetic language. Imaginary discourse is to layer the meaning with the new language that was built by forcing the possibilities of the language that was created different from the everyday language. While simple mazmuns were used in the founding periods of classical poetry, dreams expanded with the refinements in poetry in the following periods. As a result of attempts to create striking new images, especially in Sebki Hindi poets who use chain phrases and original compositions with intricate dreams, imaginary expression has become more widespread. The subject of this study is the symbolic world of Fehîm-i Kadim's ghazal with "did you become" redif. Since the poet of the poem that is the subject of the study is one of the masters of Sebki Hindi, firstly, information will be given about this literary movement and the poet's biography, and then the poem will be examined and concluded.

EXTENDED ABSTRACT

On the basis of all literary creations lies the desire to open the doors of a new world of imagination to the reader. These dreams have a wider place, especially in the form of poetry, where it is desirable to awaken more emotions with less words. While the poet undertakes the task of establishing a new language by exceeding the possibilities of everyday language, he carefully selects the concepts he uses in his poetry and calculates the layers of meaning that they gain or can gain within the integrity of the verse or poem. Because the most important thing that separates the language of poetry from everyday language is that the words used in poetry are handled in terms of their connotative values. Classical literature has a relatively narrow narrative space due to the traditional mazmun system. This field narrows even more in Sebk-i Hindi poets. In the intricate structure of the poem in which the meaning is hidden in the meaning, the poet tries to create a new language with his skill in the valley of words. The addressee can also open the doors of the literary text to the extent that he knows the background of the symbols used in this symbolic expression. In the simplest terms, an image is a word or group of words that creates an area of connotation to one or more meanings other than its own meaning. Mazmun or relatively more original images are the most concrete indicators of the creative side of the poet's imagination. At the same time, it is one of the factors that gives the poet the quality of being original. The classical poet had to find new mazmuns (bikr-i mazmun) in order to gain a place in the tradition, to use the arts of speech and meaning with a fine taste and to make what he said more effective. In the early periods of classical poetry, while simple mazmuns were mostly similes, these similes left their place to open metaphor as a result of the refinement in poetry and the expansion of imagination over time. Sebk-i Hindi poets also tried to establish new images with more original expressions instead of traditional mazmuns. Since the poets of Sebk-i Hindi put the meaning above the word, the word in their hands became almost invisible. The poet's ability to do this required a rich imagination and imagination. Sebk-i Hindi, which means Indian style, dates back to the 16th century. Starting in the last half of the century 18th. It is a literary movement that has been effective in India, Iran and Anatolia until the end of the century. It is also called Sebk-i Isfahani, Sebk-i Safavi or Sebk-i Figani by Iranian sources. Although Sebk-i Hindi is called by this name because it contains images based on Indian philosophy, it is actually a literary movement that emerged as a joint product of Turkish, Iranian, Indian, Afghan, Urdu and Tajik literature. It was mostly popular in Iran and aroused wide repercussions in the literary circles, especially with the poems of Iranian poets who lived during the Safavid dynasty.

Phrase or symbols, which add value and depth to the poem, are the product of the poet's imagination and enable the reader to reach this dream by giving some clues, are among the situations that the classical poet heavily applies. In the early periods of classical poetry, these symbols stood out at first glance, but in the later period, the word was refined and original images whose meaning was hidden in layers were also placed in the poem. As the classical poet began to reflect the impressions of the outside world into his poems by shaping them according to his inner world and to express this with original symbols, human psychology was relatively settled in classical poetry. As a result of this, vivid paintings drawn with distinct themes and colors have begun to be encountered in the poems of recent poets.

After the classical boundaries in poetry were destroyed, poets who wanted to strengthen the meaning rather than saying words were very adept at knitting meaning in their works, in which they blended philosophy and thought. The subject of this study is the symbolic world of Fehîm-i Kadim's gazel with "mi oldun" redif. Since the poet of the poem that is the subject of the study is one of the masters of Sebk-i Hindi, first of all, information will be given about this literary movement and the biography of the poet. Fehim XVII. He is one of the leading poets of the century. His real name is Mustafa. There is not much information about his education, but it is reported by the sources that he was a poet talented enough to compose a divan at the age of 17. Undoubtedly, what made him so famous is that he has captured originality in his poems. Although Fehîm died at an early age, he managed to influence many poets after him with the meticulousness of his style. Undoubtedly, what made him so famous is that he has captured originality in his poems. As it can be seen in his gazel, Fehîm made extensive use of original discourses and images with a high connotation field. The aforementioned gazel was first annotated according to the classical annotation method, so that the mazmuns used were tried to be clarified and traditional images were indicated. Then, the original images of the poet were evaluated.

Giriş

Bütün edebî yaratmaların temelinde okuyucuya yeni bir hayal âleminin kapılarını aralama isteği yatmaktadır. Özellikle az sözle çok duygunun uyandırılmasının arzu edildiği şiir formunda, bu hayaller daha geniş yer tutmaktadır. Şair, gündelik dilin imkânlarını aşarak yeni bir dil kurmaya gayret etmektedir. Bu sebeple de şiirinde kullanacağı kavramları seçerken onların şiirde kazandığı ya da kazanabileceği anlam katmanlarını titizlikle hesaplamaktadır. “Zira şiir dilini gündelik dilden ayıran en önemli hususiyet, şiirde kullanılan kelimelerin, çağrışım değerleri yönüyle ele alınmalarıdır” (Kuzu, 2015, s. 134). Nitekim semboller, yerlerine geçtikleri şeylere tam olarak benzemez, onları örtük bir sezdirmeyle ya rastlantısal yahut da gelenekselleşmiş bir bağlamda temsil ederler (Korkmaz, 2014, s. 287). Sanatçının çeşitli duyularıyla algılamış olduğu özgün bir tasarımı sanat eserine yansıtması olan imge de geniş çağrışım alanıyla şiiri şiir yapan unsurların başında gelmektedir (Aksan, 2021, s. 38). Klasik edebiyat, gelenekselleşmiş mazmun sistemi sebebiyle nispeten dar bir anlatım alanına sahiptir. Bu alan, Sebki-Hindî şairlerinde daha da daralmaktadır. Mânânın mânâ içerisine gizlendiği girift yapıdaki şiirde şair, söz vadisindeki hüneriyle yeni bir dil yaratmaya gayret etmektedir. Muhatabı da bu sembolik anlatımda kullanılan sembollerin arka planını bildiği ölçüde, edebî metnin kapılarını aralayabilmektedir.

İmge, en basit tabiriyle bir söz yahut da söz grubunun kendi mânâsı dışında başka mânâlar için çağrışım alanı yaratmasıdır. Mazmun ya da nispeten daha özgün olan imgeler, şairin muhayyilesinin yaratıcı yönünün en somut göstergelerindedir. Aynı zamanda şaire orijinal olma niteliğini kazandıran faktörlerin de başında gelmektedir. Klasik şairin gelenek içerisinde var olabilmesi için üslubunda özgünlüğü yakalaması gerekmektedir. Bunun yolu da yeni mazmunlar (bikr-i mazmun) bularak söz sanatlarını ince bir beğeniyle kullanması ve böylece söylediklerini daha da tesirli kılmasından geçmekteydi (Demirel, 2007, s. 4). Bu sebeple klasik şiir geleneğinin oluşmaya başladığı ilk dönemlerde, mazmunlar daha çok teşbih niteliği taşıırken zaman içerisinde şiirdeki inceleme ve hayaldeki genişlemenin neticesinde bu teşbihler yerini açık istiareye bırakmıştır. Sebki-Hindî şairleri de gelenekselleşmiş mazmunlar yerine daha özgün ifadelerle yeni imgeler kurmaya gayret etmişlerdir. Şairin bunu yapabilmesi de zengin bir muhayyile ve imgelem gerektiriyordu (Demirel, 2006, s. 14). Bu sebeple bu ekol şairinin şiirleri dışı değil, içe dönüktür.

Hint üslubu mânâsına gelen Sebki-Hindî, XVI. yüzyılın son yarısında başlayarak XVIII. yüzyılın sonlarına kadar Hindistan, İran ve Anadolu coğrafyasında etkili olmuş edebî bir akımdır. İran menşeli kaynaklarca, ortaya çıktığından *Sebki-İsfahani*, *Sebki-Safevi* ya da *Sebki-Figani* olarak da adlandırılmıştır (Babacan, 2009, s. 30). Sebki-Hindî, bünyesinde Hint felsefesine dayandırılan imajları barındırması sebebiyle bu isimle anılsa da esasında Türk, İran, Hint, Afgan, Urdu ve Tacik literatürünün ortak ürünü olarak ortaya çıkmış edebî bir akımdır. Daha çok İran’da yaygınlaşmış, umumiyetle de Safevî hanedanı döneminde yaşayan İranlı şairlerin şiirleriyle edebî muhitlerde geniş yankı uyandırmıştır. Sebki-Hindî’nin en belirgin özelliği, sözden çok mânâyı ehemmiyet vermesidir. Mânânın söze hâkim olduğu, muhayyilenin ön plana çıktığı ve şiirin girift çağrışımlara açıldığı bu ekolün şairleri, kendilerinden önceki şairlerin kullanmış olduğu kelime ve tabirleri kullanmanın yanı sıra bu sözlere farklı ve özgün mânâlar yüklemişlerdir. Şiirdeki klâsik sınırların yıkılmasının ardından, söz söylemekten öte mânâyı güçlendirmek isteyen şairler, felsefe ve düşünceyi harmanladıkları eserlerinde anlamı kat kat örmekte oldukça mahir davranmışlardır. Şiirin içerisine gizlenmiş olan mazmunlar, bu akımda artık iyice gözden kaybolmuş ve bunu yapmak maharet göstergesi olmuştur. Dörtlülük beşli tamlamalarla kurulan zincirleme kelime gruplarının arka planında şairin zihninden geçen “hayal”lerin türlü çağrışımları vardır (Yılmaz, 2006, s. 23). Her şair, tabiatındaki nesnelere bu sınırsız hayallerin etkisiyle kendi zihninde şekillendirip ona göre yorumlamıştır.

Fehîm'in Hayatı:

Sebk-i Hindî ekolunun önde gelen şairlerinden olan Fehîm XVII. yüzyılın da önemli şairlerindedir. Asıl adı Mustafa'dır. Babası İstanbul Tahtakale'de unculuk yapmış olduğundan Unci-zâde olarak da bilinmektedir. Öğrenimi hakkında pek fazla bilgiye rastlanmasa da henüz 17 yaşında divan tertip edecek kadar yetenekli bir şair olduğu kaynaklar tarafından nakledilmektedir (Üzğör, 1991, s. 3). Fehîm daha küçük yaşta iken İran şiirine merak sarmış, özellikle de Şirazlı Urfî'yi beğenmiş ve ondan etkilenmiştir. Bu sebeple şiirlerinde kendinden "Urfî-i Rum" olarak bahsetmiştir (Mengi, 2010, s. 211). Kasidelerini hiçbir şahsa yazmamış olmakla yenilik göstermeye çalışan şair, asıl başarısını gazellerinde göstermiştir. Gazel tarzına yeni bir zevk ve hava getirerek bu vadiye çığır açmıştır. Onun şiirlerinde dış dünyaya ait izler çok az görülmektedir, bu sebeple içtimaî hayat tenkitleri hemen hemen yoktur. Erken yaşta ölmesine karşı üslubundaki titizlikle kendinden sonraki birçok şairi etkilemiştir. Fehîm, yaşamın zorlukları sebebiyle Mısır valisi Eyüb Paşa ile Mısır'a gitmiş onun kâtipliğinde bulunmuştur. Gözden düşünce parasız ve hamisiz kalmış bu sebeple İstanbul'a dönmeye karar vermiştir. İstanbul'a dönerken Konya civarında Ilgın'da 1648 yılında vefat etmiştir (Timurtaş, 2005, s. 317). Fehîm-i Kadîm'in bir Divan'ı; 273 beyitlik bir Şehrengiz'i; Arap, Arnavut, Acem, Ermeni, Türk ağızlarını taklit ettiği bir manzumesi ile bir Tercüme-i Letâif-i Kibâr'ı ve Durûb-ı Emsâl-i Türkî adlı eserleri bulunmaktadır (1991, s. 26).

Fehîm'in "mi oldun" Redifli Gazeli:

Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün

1.Ey dil yine bu girye ne dîvâne mi oldun

Keyf-i nîgeh-i yâr ile mestâne mi oldun

2.Hurşîdi tavâf itmede sad reşk ile mâhun

Ol mihr-i kamer-çihreye hem-hâne mi oldun

3.Ey şûh nedür âşıkuna böyle tecâhül

Kurbânun olam gayrıya cânâne mi oldun

4.Ne gamze vü ne işve vü ne lutf-ı tebessüm

Tekrâr meger bendene bigâne mi oldun

5.Hâkistere düşmüşsin eyâ çarh-ı kebûdî

Bir mâh-ruhun şem'ine pervâne mi oldun

6.Ey zâhid-i bî-zevk yeter ehl-i dile ta'n

Mestâne mi dîvâne mi ferzâne mi oldun

7.Bin çeşm-i kevâkible felek saydına nâzır

Bir dâmda ey tâ'ir-i dil dâne mi oldun

8.Mecnûn gibi efsûn-ı nigâhıyla 'ademsin

Dîvâne Fehîm âh ki efsâne mi oldun (Üzgor, 1991, s. 538)

Gazelin İmgesel Tahlili:

Ey dil yine bu girye ne dîvâne mi oldun

Keyf-i nigh-i yâr ile mestâne mi oldun

Ey gönül! Yine ne bu gözyaşı, divâne mi oldun? Sevgilinin bakışının hazzıyla sarhoş mu oldun?

Gazel, şairin gönlüne seslenişiyile başlamaktadır. Bu durum şairin aşk karşısındaki bölünmüşlüğü'nün sembolüdür. Zira sevgili, âşığa kayıtsızdır. Âşık, yine de ondan vazgeçememekte ve akı ile gönlü arasında kalmaktadır. Şiirin redifi daha ilk bakışta şairin ruh hâli hakkında bilgi vermektedir. Farkında olmayışla kendisine “mi oldun” diye seslenen şair, düşülen durumların gayr-ı iradi olduğunun da sinyallerini vermektedir.

Akıl ↔ gönül

Hakikatleri bilmek yolunda âşığın rehberi olan gönül ile akıl aynı şehirde yaşayamaz, biri diğerine galebe çalarak yönetimi ele alır. Akıllı terk etmek âşıklığın birinci vasfıdır. Zira hakikatleri görmekte akıl sınırlayıcıdır. Sufilere göre manevî yol akılla yürünmez zira *bu yol; insanı yokluğa götüren, ızaftı ve geçici varlığı terk ettiren, iradesini Allah'ın iradesine bıraktıran bir yoldur* ve bu yolun duraklarının akılla bilinebilmesi kabil değildir. Akıl, ancak yaşanılan âlemi düzenleyebilir, mânâ âleminde bî-haberdir (Cebecioğlu, 2014, s. 40). Buna karşılık gönül ise Allah'ın en kâmil tecelligâhıdır. Akıl yetmediği hakikatlere ancak keşif/sezgi yoluyla yani gönül ile ulaşılabildiğinden gönül, akıldan üstün görülmüştür. Burada da gönle karşı koyamayan akıl “divâne”lik ile itham edilmiştir. Akıl-gönül arasında sıkışıp kalan âşık, gönlüne mestâne mi oldun diyerek hem “böyle oldun da bu sebeple mi ta'n ediyorsun” hem de “hiç mestâne, dîvâne oldun mu ki bilesin” diye serzenişte bulunmaktadır. Aşkın yükü altında ezilen âşık, ağlayıp sızlamaktan aklını yitirmiştir.

Aşkın insan bedeni ve ruhu üzerindeki olumlu etkisi mestlik (mest olma) olarak tasvir edilmiştir. Bu keyif verici madde/aşkla ile kendinden geçen âşık, bilincini kaybedip aklını yitirmiştir. Aklını yitiren âşık, ne yapacağını bilemez bir hâlde ağlayıp sızlamaktadır. Bu divâneliğe delil olarak gönlün ağlaması, sebep olarak da yârin yan bakışının vermiş olduğu keyif gösterilmektedir.

“Keyf-i nigh-i yar” Sebki Hindî'nin etkisiyle oluşturulan zincirleme tamlamalardandır. Bu tamlama görme ve hissetme duyularını harekete geçirmektedir. Bu yönüyle yayılgan imgelerdendir. Mestlik hâli, genellikle şarap gibi keyif verici maddelerin kullanımı neticesinde peyda olmaktadır. Ancak burada farklı bir kullanımla sevgilinin bakışının vermiş olduğu haz neticesinde olmuş, böylece içme/yeme/koklama yerine görme ve hissetme duyuları harekete geçirilmiş olmaktadır.

Hurşîdi tavâf itmede sad reşk ile mâhun

Ol mihr-i kamer-çihreye hem-hâne mi oldun

Senin ay gibi güzel (çehren), yüzlerce kıskançlıkla güneşi tavaf eder. Sen (yoksa) o ay yüzlü güneşe komşu mu oldun?

Ayın ışığını güneşten alıyor olması doğal hadisesi hüsn ü talil ile ayın, güneşin etrafında kıskançlıkla dönmesi şeklinde hayal edilmiştir. Nasıl ki kıskanç ve tedirgin insan bir yerde karar kılamaz sürekli döner durursa ay da durmadan güneşin etrafında dönmektedir. Güneş, renginden dolayı kıskançlık ile sıklıkla anılmaktadır. Ancak burada farklı bir söylemle güneş için kullanılan kıskançlık duygusu mübalağalı bir şekilde güneşin etrafında dönen ay için kullanılmaktadır. Fehîm, mazmunları farklı yerlere yerleştirerek yeni tablolar çizmektedir. Aynı şekilde sevgili için kullanılan ay simgesi güneşin etrafında durmadan dönmektedir. Eğer “mâhun” ibaresi kullanılmamış olsaydı farklı şekilde yorumlanabilirdi ancak muhatabın (ister beşeri, ister ilahî, ister sadece sembolik olsun) sevgili olduğu bilindiğinden buradaki ikinci teklik şahıs iyelik ekiyle kastedilenin sevgili olduğu da unutulmamalıdır. Sevgili, âşıklara kayıtsızdır o kimsenin etrafında dönmez aksine herkes onun etrafında döner. O kimseyi kıskanmaz normalde ama burada farklı bir imajla kıskançlıktan divâne olan sevgili durmadan güneşin ya da rakibin mahallesini tavaf etmektedir. Güneşi tavaf edip oradan ayrılmayan ay, acaba ona komşu mu olmuştur? Güneş ve ayın aynı anda aynı yerde olamayacağı bilinir zira biri doğarken diğeri batır. Ancak sevgiliyi sembolize eden güneş ile ayın birlikte kullanılıyor olması bir zıtlıklar tablosundan ileri gelmektedir. Zira şiirin muhatabı ya güneşe yahut da aya teşbih edilir. Aşk üçgeninin üçüncü şahsı olan rakip ise her zaman aşağılanır, bu sebeple kozmik âlemin en gözde yıldız/gezegenlerine teşbih edilmez. Şair, ikinci mısradaki da farklı bir ters köşe yaparak güneşi, ay yüzlü olarak tasvir etmektedir. Sevgili için kullanılan “ay yüzlü” mazmunu şiirin muhatabının dışında biri olan güneş için kullanılmaktadır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise hem güneş hem de ay için kullanılan eş anlamlı kelimelerin aynı beyit içerisinde verilmiş olmasıdır. Güneş için hem “hurşîd” hem de “mîhr”, ay için ise hem “mâh” hem de “kamer” sözcükleri kullanılmıştır. Böylece mânâ daha da kuvvetlendirilmiştir. İlk mısradaki “hurşîd” olarak verilmiş olan güneşin alt mısradaki tamlamada “mîhr” olarak verilmesindeki gaye yalnızca mânâyı kuvvetlendirmek değildir. Kinayeli kullanılmış olan “mîhr” sözcüğünün diğer mânâsı sevgi ve şefkattir. Burada şairin, “mîhr-i kamer-çehre” tamlamasıyla yukarıda ilk mânâsının verilmiş olduğu hâliyle “ay yüzlü güneş”i kastettiği düşünülürse anlam tam olarak oturmayacaktır. Ancak kelimenin ikinci mânâsı göz önünde bulundurulup tamlama yeniden gözden geçirilirse şiirde kast edilenin “ay yüzlü (şefkatli) sevgili” olduğu görülecektir. Güneşin Allah’ın “celâl” ismini, ayın ise “cemâl” ismini sembolize ediyor olmasıyla tecelligahları hatırlatarak “evrene dolmuş” güzel ve kudretli bir sevgili çağrışımı yapılmaktadır. Gece ile gündüzün (karanlık/ aydınlık) simgesi olan bu yıldızların sevgiliyi tabir için kullanılmış olmasının bir diğer sebebinin de zıtlıklar üzerine kurulmuş kâinattaki “zıtların çakışması”na gönderme olduğu söylenebilir.

Güneş ↔ ay /yıldız ↔ felek/çarh

↓

↓

↓

Kırmızı/sarı ↔ beyaz/parlak ↔ mavi/beyaz/siyah

Ay, nuranî güneş ise ateşendir. Kırmızı/sarı olan “hurşîd”i, beyaz olan “mâh” tavaf etmektedir. Işığın tonlarından olan bu renklerin birlikte kullanılmasıyla parlak bir tablo çizilmektedir. Güneşin yoğun kızılığını kırmak için ay yüzlü (beyaz) olduğu söylenmektedir. Ayrıca sarı renkle sembolize edilen kıskançlık duygusu da güneş için değil, ay için kullanılmıştır. Böylece beyit, ne kırmızı ne sarı ne de beyaz olan nuranî bir renkle boyanarak aydınlanma ve berraklaşma aşamaları sembolize edilmektedir. Gökyüzü maviliği yönünden özgürlüğün ve sonsuzluğun simgesidir. Ayın, güneşi tavaf etmesi ise gece gündüz döngüsüne işaret etmektedir. Ay, geceye yani karanlığa ait iken; güneş, gündüze aydınlığa aittir. Şair, sevgilisinin ay yüzlü güneşe komşu olduğunu söylemekle aydınlık-karanlık arasındaki sıkışmışlığına işaret etmektedir. Beyaz/aydın ve parlak olan insan psikolojisinde huzuru, feraha erişti; siyah ise tam tersi kaosu simgelemektedir. Beyazı çevreleyen kırmızı ve sarıyla renk

geçişi sağlanmıştı. Sarı aynı zamanda âşığın sevgiliye kavuşamamak, aşkın varlığı karşısındaki yokluğunu imleyerek kıskançlık, yakın olma arzusu, kaybetme korkusu gibi duyguları da sembolize etmektedir. Güneşin ateş yönü olan kırmızı ise ateşin hazları imlemektedir.

Hurşid, mihr, mâh gibi gök cisimlerine ait isimler klasik şairler tarafından sıklıkla teşbih unsuru olarak kullanılmışlardır. Bu yönleriyle mazmunlaşan bu sözcükleri geleneksel sembol olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda hem halk hem de klasik şairler sevgiliyi tasvir ederken yüzünü çoğunlukla aya teşbih etmektedir. Bu bağlamıyla “kamer çehre” tamlaması da aşına olunmuş gelenekselleşmiş bir semboldür. Ancak burada farklı bir kullanımla “mihr-i kamer çihre” zincirleme tamlaması yapılmıştır. Bu Fehîm’in bağlı bulunduğu edebî ekolün etkisiyle açıklanabilmektedir.

Ey şüh nedür âşıkuna böyle tecâhül

Kurbânun olam gayrıya cânâne mi oldun

Ey şuh! Aşığı böyle bilmezlikten gelme de nedir? Kurbanın olayım, yoksa başkalarına mı yar oldun?

Klasik şiirin bilinen bir tablosunun çizildiği beyitte sevgili, başkalarına yâr olarak aşığa kayıtsız kalmıştır. “krb” kökünden gelen kurban sözcüğünün tevriyeli kullanıldığı beyitte şair, hem sevgiliye yakın olmayı dilemiş hem de “birisi uğruna ölecek kadar çok sevmek”ten kinaye olan söyleme işaret etmiştir. Sevgili ile birlikte olunmuş olan o yerden çok uzağa düşen âşık, kendisinin unutulmuş olmasından ve onun başkalarıyla olmasından korkmaktadır. Sevgiliyle birlikte olunan yerden ayrı düşmekle elest bezmine telmih yapılmaktadır.

Kan ve tutkuyu çağrıştıran kurban sözcüğü ile ve yine yakıcılığından dolayı ateşle sembolize edilen aşka/sevgiliye ait olan şuhluk, can-ruh/canan sözcükleriyle kızıl bir tablo çizilmiştir.

Ne gamze vü ne işve vü ne lutf-ı tebessüm

Tekrâr meger bendene bigâne mi oldun

Ne yan bakış, ne işve, ne de tebessüm lütfun var. Acaba sen kölene yine yabancı mı oldun?

Yukarıda çizilen tabloya devam edilen beyitte âşık, sevgilinin lütfundan mahrum olmaktan yakınmaktadır. Ancak burada da Fehîm, bilindik olan “aşığına kayıtsız kalma” durumuna farklı bir imaj eklemektedir. Fehîm’in çizdiği yeni tabloda da sevgili, kölesi olan aşığına kayıtsızdır ama bilinen hâliyle hiç yüz vermemiş değildir. “Tekrar bigâne mi oldun” cümlesiyle şair, sevgilinin daha önce kendisiyle birlikte olduğunu ancak yeniden ayrıldığını söylemektedir. Belli ki bu âşıklar (vuslat hâlinde ikilik ortadan kalktığından âşık da ma’şuk da birdir- âşıktır) kavuşup kavuşup ayrılmaktadır.

Tasavvufî hâlette ise bu ayrılık, mutlak sevgiliye kavuşulan yer olan “elest bezmi”nden sonra âşığın “yeniden kavuşmak” istemesini sembolize etmektedir. Mutlak sevgilinin âşığın oklarına ilk muhatap olduğu yer olan ruhlar meclisinde sevgili, âşığı muhatap almış olmasıyla lütfetmişti ancak şimdi o günler çok geride kalmış, âşık sevgiliden yeniden ayrı düşmüştür.

Hem-hâne/kurban ↔ tecâhül/ bigâne

Yaklaşma uzaklaşma

İlgi ilgisizlik

Dost/yakın olma yabancılaşma

Gazel boyunca; âşığın görünür olma arzusu, sevgiliyi kaybetme korkusu, tedirginlik, akıl ve gönül arasında sıkışmışlığın vermiş olduğu çaresizlik, sevgilinin gayrisına yakın olmasından duyulan kıskançlık, sevgiliye sitem, akli yok sayan gönle serzenişte bulunmak gibi duygular baskın olarak verilmiştir. Bu yönüyle şiirde bir yaklaşıp bir uzaklaşan âşığın psikolojik durumu sembolize edilmektedir.

Hâkistere düşmüşsin eyâ çarh-ı kebûdî

Bir mâh-ruhun şem'ine pervâne mi oldun

Ey mavi (gök) felek! Küle düşmüşsün, yoksa bir ay yanaklının mumuna pervane mi oldun?

Hâkister, kül anlamında bir kelimedir. Kor, yanıp tükenmekle kül olur bu sebeple kor ve kül ateşten ayrı düşünülemez. Gönül, aşkın merkezi kabul edildiğinden şairler, aşkı tasvir için “gönle kor ateş düşmek” terkiibini kullanmaktadır. Klasik şairler bununla ilgili çokça teşbih unsuru geliştirmişlerdir. Ancak buradaki “çarh-ı kebûdî” terkiibi, “kül renkli bulutlar aralarında kor gibi görünen güneş” ile sembolize edilen “yanıp kül olmuş beden içinde kor ateş hâlindeki gönül”ü akla getirmektedir (Şentürk, 2016, s. 180). Alışılmış olan söylemde feleği yakan yıldızın güneş olması beklenirdi ancak Fehîm, aynı sembollerle farklı tablolar çizmeye devam etmektedir. Şiirin başından beri sevgilinin teşbih edildiği ay, göğü yakmaktadır. Ancak ay, burada ışığını güneşten alıyor olmakla dolaylı bir yakıcıdır. Tıpkı “Mutlak” varlık ile var olmak için ona bağımlı olan “İzafî” varlıkta olduğu gibi (İzutsu, 2005, s. 92) göğü yakan ateşin kaynağı yine de güneştir. Ayrıca “gece ve gündüz”ün sembolü olan bu yıldızlar İzutsu’nun; “ ‘gündüz’ teşbih’i ‘gece’ de tenzîh’i remzetmektedir; zira gündüz ışığı ferdi eşyanın farklı özelliklerini ortaya çıkarmakta, buna karşılık gecenin karanlığı ise bu farkları ortadan silmektedir” (2005, s. 96) görüşlerini de hatırlatmaktadır.

Bulutlu bir göğün yanmaktan küle dönmüş olduğu imajı üzerinden şairin psikolojik durumu gözlemlenebilmektedir. Sonsuz huzur ve ferahı sembolize eden gökyüzünün kararmaya başlaması ve bunun şairin, ulaşamayacağı/engelleyemeyeceği bir güç tarafından yapılıyor olması şiirdeki çaresizlik ve mutlak teslimiyet duygularını sembolize etmektedir. Ve yine bu külü yakanın nuruyla gece/karanlığı aydınlatan ay/beyaz olduğu düşünülecek olursa şairin, gidişatın düzeleceğine dair umut-vâr olduğu da görülecektir. Nitekim görsel imge olarak kullanılan renkler, insanın bilinçaltı ve psikolojisiyle doğrudan ilişkilidir. Burada da kırmızı, mavi, beyaz ve siyah gibi çağrışım değerleri zıt olan renkler (Korkmaz, 2014, s. 3304) “çarh” sözcüğüne bağlanmıştır. Sevgiliye teşbih edilen ayın -mum gibi- yaktığı pervane de şairin kendisidir. Fehîm, külden maviye dönen felekte parlayan ayı mum; etrafındaki yıldızları ise birer pervane olarak tasavvur etmiştir. Ayın küle çevirmiş olduğu yıldızlar, göğü “küllü mavi”ye boyamıştır. Bu yönüyle puslu bir havayı imleyen kül renkli bulutlar, şairin içinde bulunduğu kaos ortamıyla ilişkilendirilebilir. Pervanenin şem’ ile münasebeti ve bu ateş yolundaki yolculuğu, sâlikin içsel yolculuğudur. Tasavvufî inanışa göre kâinattaki her şeyin özü Allah’ın zatlarının tecellisinin ateşidir. Yaratılanların farkı ancak tecelligâhlarına göre şekillenmektedir. Yine bu sebeple ruh da aslına ulaşma yolunda ateşe yürüyen pervaneye teşbih edilmektedir.

Hem halk hem de klasik şairlerce sıklıkla kullanılan “küle dönmek”, “yanıp kül olmak” deyimlerinde görüldüğü gibi aşk, yakıcı olarak tasavvur edilmiştir. Yine aşk ateşi terkiibi de bu hayalden teşekkül etmiştir. Burada feleğin mavi rengi, küle düşmüş olmasına bağlanarak orijinal bir söylem oluşturulmuştur. Özü ateşten değil de nurdan olan ay, pervaneyi kül eden mum olarak hayal edilmiştir. Klasik şiirde sevgili, güzelliği sebebiyle parlayan, aşkının yakıcılığı sebebiyle yanan bir nesneye teşbih edilir. Parlamasıyla etrafına âşıkları toplayıp sonra da yakan sevgili imajı, “şem”le, etrafına toplanan âşıklar ise “pervâne”yle sembolize

edilmektedir. Canı/ruhu, aydınlığı ve muradı imleyen şem'in karşısına; ölümü, karanlığı ve muratsızlığı imleyen pervâne konularak zıtlıklar tablosu burada da devam ettirilmiştir.

Benzeşme yönleri arasında somut ilişki olan mah-ruh tamlaması bayat imgedir. Çarh-ı kebudî tamlaması ise Fehîm'in sebk-i Hindî'nin etkisiyle oluşturmuş olduğu kişisel sembollerdendir. Buradaki şem' ve pervane mazmunları sıklıkla kullanılan geleneksel sembollerdendir. Öte yandan “şem” lafzıyla çağrıştırılan ateş de farklı çağrışım alanları yaratmaktadır. Güneş, ay, felek, çarh, yıldızlarla çizilmiş olan renk tablosu burada daha da belirginleştirilmiştir. Küle düşen çarh-ı kebudî şem'e teşbih edilerek sülük hâlindeki âşık remzedilmektedir. Mavi, sarı, kırmızı, kara, yeşil, ak ve renksizlik yedi nurun rengidir. Nakşibendilere göre; sülük üzere olan sâlikin kalbinde sırasıyla kırmızı, sarı, beyaz, yeşil ve mavi renkte nurlar zuhûr eder (Ateş, 1990, s. 434). Şem'in alevini de bu yedi renk çevrelemektedir. Şiirin başından sonuna kadar renklerle oluşturulan semboller de bu yedi renk üzerinden yapılmıştır.

Ey zâhid-i bî-zevk yeter ehl-i dile ta'n

Mestâne mi dîvâne mi ferzâne mi oldun

Ey zevksiz zahit! Gönül ehlini ayıpladığın yeter. Sen sarhoş mu, divâne mi yoksa âlim mi oldun?

Dîvâne / Mestâne ↔ Akıl / Ferzâne

Tasavvufa göre, dîvânelik âşığın aşkına yenilip kendinden geçmesi (Cebecioğlu, 2014, s. 133) mestlik aşkın şarabıyla sarhoş olmak durumudur. Bu şaraptan kasıt umumiyetle elest bezmindeki akitleşmektir. Akıl, insandaki idrak kabiliyeti, kalpte Hakkı bâtıldan ayırt eden nur; ferzâne ise hikmet sahibi hakîm, filozoftur (2014, s. 188). Gerçek aşkı göremeyecek kadar kara kaplı kitaba bağlı olan zahid, aşkın da hayatın da acemisidir. O hâlde ne mestâne ne dîvâne ne de ferzânedir. Bu hâlet ile gönül ehli olanları anlayamaz sürekli ayıplar. Aşkın zevkine varamadığı için “zevksiz” addedilen zahidin gönül ehlini ayıplamaya hakkı yoktur. O, ne âşık gibi ilahî aşkın şarabıyla sarhoş olabilmıştır ne gerçekleri görmenin tesiriyle dîvâne ne de bâtımî ilme muvaffak olmuş bir âlimdir. O hâlde bu ayıplama nedendir? Şair, karşı tip olarak yerleştirmiş olduğu zâhid tipine başıma bunlar “mi oldun” diyerek kendi durumunu meşrulaştırmaktadır.

Bin çeşm-i kevâkible felek saydına nâzır

Bir dâmda ey tâ'ir-i dil dâne mi oldun

Ey gönül kuşu, felek binlerce yıldız gözüyle seni avlamaya hazır, yoksa sen bu tuzakta dane mi oldun?

Klasik şiirde sevgilinin gözleri, umumiyetle âşığı yahut da gönül kuşunu avlayan “seyyad”a teşbih edilmiştir. Ancak burada farklı bir kullanımla bu sefer âşığı avlayan “feleğin gözleri”dir. Şekli itibarıyla sıklıkla göze ve gözyaşına teşbih edilen yıldızlar burada feleğin, dünyanın yahut buradaki küçük bir zerrecik olan âşığın üzerine diktiği gözleridir. Bütün kötülüklerin müsebbibi olan felek hile peşindedir. Gönül kuşunu avlamak için taneler (yıldızlar) serpmiş, onu avlamayı dilemektedir. Şiirin başından beri şair, gönlüyle konuşmakta, durum tespiti yapmaktadır. Gönlü avlamak için seçilen avcının yıldızlar olmasının bir diğer sebebi de kuşların yüksekte uçuyor olmasıdır. Avcıların yere dane serpip gökten indirdikleri kuş, “gönül kuşu” olunca felek, göğe dane serpiştirerek yanına çekmek isteyecektir. Ay olarak tasavvur edilen sevgiliye ulaşabilmek için etrafında bulunan milyonlarca yıldız aşmak gerekmektedir. Gece, ayı kuşatmış olan yıldızların her biri feleğin gözü olarak hayal edilmiştir. Burada farklı bir kullanımla tuzak için konulan tanelerden biri de gönül kuşu olmuştur. Sevgili, âşığın gönül

kuşunu avlarken şimdi bir de “talih”i düşman olmuş, felek “dönek”lik etmiştir. Yıldızların âşığının gönlünü dolaylı yoldan avladığı düşünülürse de gezegenlerin konumu neticesinde mizacı değişmiş olan sevgilinin gaddarlığına yine felek delil gösterilecektir.

Hâkister, kül ve gönül kuşu lafızları anka kuşunu imlemektedir. Küllerinden doğduğuna inanılan anka kuşu burada feleğin tuzak diye serpiştirmiş olduğu daneler olarak hayal edilmiştir. Gönül kuşunun anka olarak hayal edilmesiyle de umut imlenmektedir. Nasıl ki hayatının sonuna gelen anka kuşu bir kıvılcımla yeniden doğuyorsa şair de kötü gidişatın bitmesini, küllerinden yeniden daha da tazelenmiş –ruhsal- doğmayı umut etmektedir.

Çeşm-i kevakib yine kişisel bir semboldür, bin lafzıyla daha da kuvvetlendirilen mübalağalı bir söylemdir. Dikkat çekici bir diğer sembol “gönül kuşu”dur. Soyut olan gönül, somut olan kuşa teşbih edilerek somutlaştırılmıştır.

Mecnûn gibi efsûn-ı nigâhıyla ‘ademsin

Dîvâne Fehîm âh ki efsâne mi oldun

Ey divâne Fehîm, onun bakışının büyüsiyle Mecnûn gibi yok oldun. Eyvah ki yoksa sen efsane mi oldun?

Gazelin başından beri tekrarlanan “divâne” lafzı burada Mecnûn ile kullanılarak daha da kuvvetlendirilmiştir. Arap kabilesinden bir beyin oğlu olan Kays, halkının üst statülü beylerinden iken Leylâ’nın aşkıdan çöllerde düşmüş, gözden kaybolmuştur. Buradaki kaybolma gerçek mânâda kullanılmıştır. Ancak bir de Kays’ın mecaz mânâdaki yok oluşu ya da yeniden dirilişi vardır. Çöle düştüğü için delirdiği düşünülen Kays, toplumsal statüde de yok olmuştur. Manevî aydınlanmayla Kays’ın benliği de yok olmuş, fenâ mertebesine ulaşmıştır. Yani her hâliyle aşk için yok olmuş bir insanın sembolü olan Mecnûn, efsanevî bir âşıktır. Burada da şair, efsaneleştiğini söylerken kendisini Mecnûn’a teşbih etmekte ve bununla da efsaneleşmesine âşıklık istidadının büyüklüğünü delil göstermektedir. Şair “ah” ederek anlatımı kuvvetlendirmektedir. Beyitte dikkat çeken bir diğer husus gazel boyunca tekrarlanan yan bakış ile çizilen tablodur. Cadı yahut doğaüstü güçlere sahip olan sevgili, bakışıyla âşığı büyülemektedir. Her beyitte farklı bir imaj etrafında çizilmiş olan bu bakış, son beyitte daha da abartılmış Mecnûn’u yok edecek kadar etkili bir sihre sahip olduğu söylenmiştir. Mecnûn, aşkı yolunda aklını yitirenleri simgeler. Bu bağlamıyla şair, daha ilk beyitte divâne olduğunu söylediği gönlünün, divâneliğinin sebebini de açıklamış olmaktadır. Bir önceki beyitte bir anda gönül kuşuna tebdil olan yıldızlar ile burada âşığı bir bakışıyla yok eden sihirle, kılık değiştirme motifi kullanılmıştır.

Vahdet-i vücûd inancına göre zâtı gereğince var olup varlığı zorunlu olan tek varlık Allah’tır. Kâinattaki her şey O’nun varlığından bir yansımadır. Gölge gibi geçici olan bu varlıklar aslında yoktur. Ezelde yaratıldığı kabul edilen ruhlara karşılık, daha önce bulunmadığı hâlde geçici olarak bu dünya hayatı için tahsis edilen beden, bir süre sonra yine yok olup gidecektir. Dolayısıyla bu dünya hayatı ve sahip olunan beden gerçekte yoktur. Gerçek âşık olmanın şartlarından biri varlık ile yokluğu bir saymaktır (Şentürk, 2016, s. 90). Yani kendini yok etmek âşıklık iddiasının ispatı niteliğindedir. Burada da şair, gerçek âşık olduğuna delil olarak hem “Mecnûn”luğunu hem de “yok”luğunu göstermektedir.

Ünlü âşıkane mesnevi Leyla ü Mecnûn’un kahramanı olan Mecnûn’un ünü yalnızca klasik edebiyat muhitiyle sınırlı kalmamış, birçok halk şiirinde yer almıştır. Bu bağlamıyla geleneksel semboldür.

Hint düşüncesine göre, insanlığın durumu zıtlıkların varlığıyla kurtuluşu ise zıtları aşan yahut zıtların bulunduğu hâle eşdeğerdir (Eliade, 2018, s. 97). Bu düşünce *kâinattaki her şey*

zıddıyla kâimdir (Zâriyat: 51/49) ayetini anımsatmaktadır. Kişi hem kendisini hem de kâinatta halk edinmiş olan şeyleri ancak zıtları mukabilinde idrak edebilmektedir. Burada da şair her beyitte kendisi için bir karşıt/muhatap seçerek kendi durumunu arz etmeye, kaostan kozmosa ulaşmaya çalışmaktadır. Bu sebeple şiir, baştan sona zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Bu zıtlıklar bir yaklaşıp bir uzaklaşan, bir ayrılıp bir kavuşan âşığın psikolojik aşamalarını remzetmektedir. Bu aşamaları sembolize eden hususlar aşağıdaki şekilde belirtilebilir:

Giryê ↔ güneş ↔ hem-hane ↔ divâne ↔ şem' ↔ zâhid
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 Keyf ↔ ay ↔ bigâne ↔ ferzâne ↔ pervâne ↔ gönül ehli/rind

Sonuç

Şiire değer ve derinlik katan, şairin muhayyilesinin ürünü olup okuyucuya birtakım ipuçları vererek onun da bu hayale ulaşmasını sağlayan mazmun ya da semboller, klasik şairin yoğun olarak müracaat ettiği durumlardandır. Klasik şiirin ilk dönemlerinde bu semboller, hemen ilk bakışta göze çarparken daha sonraki dönemde söz iyice incelmış, şiire manası kat kat gizlenmiş orijinal imgeler de yerleşmiştir. Klasik şairin dış dünyadan edindiği izlenimleri kendi iç dünyasına göre şekillendirerek şiirlerine yansıtmaları ve bunu özgün sembollerle ifade etmeye başlamalarıyla klasik şiire nispeten insan psikolojisi de yerleşmiştir. Bunun neticesi olarak da son dönem şairlerinin şiirlerinde belirgin tema ve renklerle çizilen canlı tablolara rastlanmaya başlanmıştır.

Sebk-i Hindî'nin önde gelen şairlerinden olan Fehîm-i Kadîm de sınırları nispeten çizilmiş olan klasik şiir geleneği içerisinde kendine has söyleyişiyle öne çıkmayı başarmış şairlerdendir. Fehîm, şiirlerinde herhangi bir zorlamaya gitmeden, yer yer klasik sembollerle de yeni imajlar çizmiş böylece okuyucunun gözünde canlı tablolar oluşturmuştur.

Ele alınmış olan gazelinde de görüldüğü gibi Fehîm orijinal söylemler, çağrışım alanı yüksek imgelere fazlaca başvurmuştur. Çalışma konusu olan gazel, öncelikle klasik şerh metoduna göre şerh edilmiş, böylece kullanılan mazmunlar aydınlatılmaya çalışılıp geleneksel imgeler belirtilmiştir. Daha sonra da şairin orijinal imgeleri değerlendirilmiştir. Zincirleme tamlamalarla hem görme hem hissetme duyularını harekete geçiren şair, belirgin olarak çizdiği renk tablolarıyla somutlama yapmıştır.

Kaynakça

- Aksan, D. (2021). *Şiir dili ve Türk şiir dili –dilbilim açısından bakış-*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ateş, S. (1990). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Babacan, İ. (2009). *Sebk-i Hindî şiirinde yeni-orijinal yapı ve terkipler*. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. S.3 s. 29-46.
- Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Ankara: Otto Yayın.
- Demirel, Ş. (2006). *17. yüzyıl Sebk-i Hindî şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in şiirlerinde somutlaştırma veya alışılmamış bağdaştırmalar*. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Demirel, Ş. (2007). "Mazmundan imgeye bir yolculuk", Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, C.2, S.2, s. 138-151
- Eliade, M. (2018). *İmgeler ve simgeler*, (M. A. Kılıçbay, çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Izutsu, T. (2005). *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar* (A. Y. Özemre, çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un yeni yüzü -Cahit Sıtkı Tarancı-*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kuzu, F. (2015). "Şeyh Gâlib'in Sakinâme'sinde imgesel söylem", 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi C. 4, S. 12, s.133-144.
- Mengi, M. (2010). *Eski Türk edebiyatı tarihi (edebiyat tarihi – metinler)*. Ankara: Akçağ

Yayınları.

Onay, A. T. (2016). *Açıklamalı Divan şiiri sözlüğü (C. Kurnaz, haz.)*. Ankara: Kurgan-Edebîyat Yayınları.

Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı şiiri kılavuzu I*. İstanbul: OSEDAM.

Timurtaş, F. K. (2005). *Tarih içinde Türk edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm, hayatı, sanatı, Dîvân'ı ve metnin bugünkü Türkçesi*. Ankara: TDK Yay.

Yılmaz, O. (2006). "*Sebk-i Hindi mi, Sebk-i Türki mi*". İstanbul: Türk Edebîyatı Dergisi, XXXIV/397, s. 22-25.