PAPER DETAILS

TITLE: HÜSN Ü ASK VE DUHTER-I HINDU ÜZERINE KARSILASTIRMALI BIR OKUMA

AUTHORS: Demet SUSTAM

PAGES: 385-406

ORIGINAL PDF URL: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1142438

HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]
YIL 6, SAYI 13, GÜZ 2020

Arş. Gör. Demet SUSTAM

Akdeniz Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Antalya/TÜRKİYE
demetsustam@akdeniz.edu.tr
ORCID

HÜSN Ü AŞK VE DUHTER-İ HİNDÛ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMA

A COMPARATIVE READING ON HUSN U AŞK AND DUHTER-I HINDU

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Yükleme Tarihi: 09.06.2020
Kabul Tarihi: 07.09.2020
Yayımlanma Tarihi: 31.10.2020

Article Information: Research Article
Received Date: 09.06.2020
Accepted Date: 07.09.2020
Date Published: 31.10.2020

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.

Atıf/Citation

Sustam, Demet, "Hüsn ü Aşk ve Duhter-i Hindû Üzerine Karşılaştırmalı Bir Okuma", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*, Yıl 6, Sayı 13, Güz 2020, s. 385-406.

Sustam, Demet, "A comparative Reading On Husn u Aşk And Duhter-i Hindu", *Hikmet-Journal Of Academic Literature*, Year 6, Volume 13, Fall 2020, p. 1385-406.

10.28981/hikmet.749819

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlamış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi
[Journal of Academic Literature]
Yıl 6, SAYI 13, GÜZ 2020

Arş. Gör. Demet SUSTAM

HÜSN Ü AŞK VE DUHTER-İ HİNDÛ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMA

A COMPARATIVE READING ON HUSN U AŞK AND DUHTER-I HINDU

ÖZ

Fuzulî, Bakî, Nefî, Nedim gibi önemli divan şairlerinin etkisine, yeni Türk edebiyatının hemen her döneminde rastlanır. Şeyh Gâlib de bu geleneğin son büyük halkası olarak hem imaj dünyası hem de Hüsn ü Aşk adlı özgün mesnevisiyle kendinden sonra gelen yazarlara tesir etmiştir.

19. yüzyılda bir yandan yeni yazınsal türler, Türk edebiyatına kazandırılmaya çalışılıyorken bir yandan da şiirin sınırları, geleneğin dışına çekilmeye çalışılıyordu. Abdülhak Hâmid Tarhan, şiirdeki bu yenilik hareketlerine vezin ve kafiyedeki alışılmamış denemeleriyle katkı sağlamıştır. Duhter-i Hindû'daki manzum parçalar, Hâmid'in vezin ve kafiye denemelerinin bilinen ilk örnekleri olması nedeniyle önem taşır. Hâmid, Duhter-i Hindû ile ilgili bir yazısında, piyesteki manzum parçaların bazılarında Şeyh Gâlib tardiyelerinin etkisi olduğunu söylemiştir. Daha sonra Hâmid üzerine yapılan araştırmalarda da bu konuya değinilmiştir. Ancak bu etkinin kapsamı üzerine detaylı bir araştırma henüz yapılmamıştır.

Bu çalışma, Duhter-i Hindû'daki Hüsn ü Aşk etkisine, yalnızca nazım şekli açısından değil vezin, kafiye, cümle yapısı ve muhteva açısından da bakmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda iki eser arasında karşılaştırmalı bir okuma yapılmıştır. Bu okuma neticesinde, eserde Hâmid'in doğrudan Gâlib'i taklit ederek yazdığı manzumelerinin var olduğu görülmüştür. Ancak bir etkilenme söz konusu olmaksızın da iki eser arasında karşılaştırma yapılabilecek kimi bölümler mevcuttur. Bu çalışmada, iki ihtimal de göz önünde tutularak şekil ve muhtevaca ortaklık görülen bütün parçalar değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Duhter-i Hindû, Hüsn ü Aşk, Abdülhak Hâmid Tarhan, Şeyh Gâlib, karşılaştırma.*

ABSTRACT

The influence of important divan poets such as Fuzulî, Bakî, Nefî, Nedim can be found in almost every period of the modern Turkish literature. Şeyh Gâlib, as the last great link of this tradition, has influenced on writers who lived after him with both his image world and his original mesnevi named Hüsn ü Aşk.

In the 19th century, while trying to bring new literary genres into Turkish literature, on the other hand, the limits of poetry were tried to be pulled out of the tradition. Abdülhak Hâmid Tarhan has contributed to these novelty movements in poetry with his unusual tryings in meter and rhyme. The verse pieces in Duhter-i Hindû are important because they are the first trying of Hâmid's meter and rhyme. Hâmid himself has stated in an article about the Duhter-i Hindû that some of the verse pieces in the play had the influence of Seyh Gâlib tardiyes. Later, in the researches on Hâmid, this issue has also mentioned. However, no detailed research has been done on the scope of this effect yet.

This study aims to research the Hüsn ü Aşk effect on Duhter-i Hindû, not only in terms of verse, but also in terms of meter, rhyme, sentence structure and content. In this direction, a comparative reading has made between the two literal works. As a result of that reading, it has been observed that in the literal work there are poems that Hâmid had under the influence of Gâlib and imitated him. However, there are some sections that can be compared between the two works without any influence. In this study, all the parts resembling verse and content were evaluated by taking into account two possibilities.

Keywords*: Duhter-i Hindû, Hüsn ü Aşk, Abdülhak Hâmid Tarhan, Şeyh Gâlib, comparative.*

.

Giriş

19. yüzyılda divan şiiri son hamlesini, Encümen-i Şuara ile yapmış ancak onu temelinden sarsacak öncü isimler de yine bu grubun üyeleri içinden çıkarak Türk edebiyatının eksenini değiştirmiştir. Bu eksen değişimi, bir önceki asırda Şeyh Gâlib'in divan şiirinde "gençlik aşısına" benzeyen (Ayvazoğlu, 2011: 85) bir hamle yapmasına rağmen gerçekleşmiştir. Onun "yeni bir yol icat" edip, "bir başka lügat tekellüm etmekle" övündüğü eseri *Hüsn ü Aşk*'ın etkileri, 19. yüzyıl Türk edebiyatından başlayarak günümüzde de devam etmektedir. Keçecizade İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk*'ı, Yenişehirli Avni'nin yarım kalmış *Âteşgede*'si, Refî-i Âmidî'nin *Cân u Cânan*'ı 19. yüzyılda *Hüsn ü Aşk*'ın yazınsal başarısını yakalamak iddiasıyla yazılmış mesnevilerdir (Ayvazoğlu, 2011: 86).

Tanzimat'a gelindiğinde Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ının erişilmezliği hususunda bir görüş birliği vardır. Ziya Paşa, *Harabat*'ta Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazmak için dünyaya geldiğini söyler:

Gelmişdir o şâir-i yegâne

Gûyâ bu kitâb için cihâne (Mukaddime-i Harâbât, 1311: 78)

Namık Kemal, Ebuzziya'ya *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'nin şiir bölümü ile ilgili tavsiyelerde bulunduğu bir mektup yazmıştır. Antolojinin şiir bölümüne hangi şairlerden alıntılar yapılması gerektiği ile ilgili önerilerde bulunan Namık Kemal, III. Selim devrinde neşet eden şairlerin isimlerini sayarak bunlardan yalnızca Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ından uzunca sözlere yer verilebileceğini diğerlerinin eserlerinde yer alan güzel şeylerin bir veya ikiyi geçmeyeceğini belirtir (Tansel, 2013b: 441). Tanpınar, Namık Kemal'in *Cezmî* romanının kahramanı Adil Giray'ın, Şeyh Gâlib'in "yıldızı altında doğmamışsa da orada büyümüş" olduğunu belirtir. Bu eserde, *Hüsn ü Aşk*'ın birinci tardiyesi olan ninni, Adil Giray'ın dayesi vasıtasıyla taklit edilir (Tanpınar, 2010: 371).

Yeni Türk şiirinin şeklî planda öncü kabul edilen hamlelerini yapmış bir isim olan Abdülhak Hâmid'de ise Şeyh Gâlib etkisi çok daha belirgindir. O, Ebuzziya Tevfik ile birlikte Maliye Kalemi'nde kendisine hocalık eden Hacı Edhem Paşazâde Kadri Bey'den *Hüsn ü Aşk*'ı okumuştur (Tanpınar, 2010:450). Yazılarında Gâlib şiirlerinden sık sık alıntılar da yapan Abdülhak Hâmid, mektup ve hatıralarında zaman zaman onunla ilgili düşüncelerine de yer vermiştir.

Abdülhak Hâmid'in Brüksel'den yazmış olduğu 15 Haziran 1912 tarihli mektubunda Şeyh Gâlib'e dair fikirlerinin büyük çoğunluğunu bulmak mümkündür. Mektup, Süleyman Nazif'in Gâlib'i anmak üzere edebiyatçılar arasında yapılacak bir toplantıda sunması için Hâmid'den bir konuşma istemesi üzerine kaleme alınmıştır. Abdülhak Hâmid, bu mektupta, Şeyh Gâlib'ten "üstâd-ı kadîm"im, *Hüsn ü Aşk*'tan ise "yâr-ı nedîm"im diye bahseder. Ziya Paşa'nın, Gâlib için sarf ettiği yukarıda alıntılan beyitini anarak ona olan hayranlığını dile getirir. Ayrıca Şeyh Gâlib'i övmek için "Galib Dede" demenin yeterli olacağını belirtir (Enginün, 1995: 788).

Abdülhak Hâmid, 1924 senesinde *İkdam* gazetesinde "Üstad Diyor ki" takdimiyle hatıralarını paylaşmıştır. Bu hatıralarda hususi bir üslubu olmayarak

farklı farklı üsluplara yönelmesinin sebebini etkilenmiş olduğu birden fazla şair ve yazara yorar. Bu şairler arasında Şeyh Gâlib de vardır (Enginün, 2013: 55).

Servet-i Fünûn dergisi 26 Nisan 1910'da Tahkîkât-ı Edebiyye Sütunları'nda yayımlanmak üzere Abdülhak Hâmid'e bir mektup göndermiştir. Bu mektubun, muhatabı olan kişiden eslaftan "kimleri okuduğu, kimlerden etkilendiği ve kimleri usta olarak gördüğü" hakkında bilgi talep ettiği, cevabın üzerine konan açıklamadan anlaşılmaktadır. Dergi, dönem yazarları ile böyle bir mülakat gerçekleştirerek ileride yazılacak edebiyat tarihlerine kolaylık sağlamak amacındadır.[1] Hâmid, mektubun cevabını, 26 Mayıs 1910'da dergiye gönderir. İran şairlerinden Sadi, Hafız ve Firdevsi'yi diğerlerine tercih ettiğini, Frenklerden ise Shakespeare, Hugo, Lamartine ve Corneille ile Racine'den başkalarıyla meşguliyetinin az olduğunu, ayrıca Romantizm, Realizm, Sembolizm, Klasisizm ekolleriyle bile bile hiçbir bağlantısı olmadığını, "Hamidizm"den başka yol bilmediğini belirtir. Osmanlı'daki seleflerindense birçok yazar gibi Fuzulî, Bakî, Nabî, Nefî, Nedim, Gâlib gibi şairleri büyük bir saygı ile andığını ve hatta bunlardan bazılarını taklit etmeyi alışkanlık haline getirdiğinin bilindiğini belirtir (Enginün, 1995: 671-672).

Namık Kemal, Hâmid'e yazdığı bir mektubunda taklide değil icada yönelmesi yönünde tavsiyede bulunur ve Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ında geçen "Hâyîde edâya sunma kim el/ Bir kerre daha denilmiş evvel" (Doğan, 2011: 186) dizelerini bu yolda örnek olarak verir (Tansel, 2013a: 432) Bu beyit, yıllar sonra kendi sanatını anlatmak için Hâmid tarafından da kullanılır. Rıza Tevfik'e yazılan mektup, Rıza Tevfik'in *Makber* ve *Ölü* ile ilgili eleştirilerine teşekkür ve cevaben yazılmıştır. Rıza Tevfik, *Makber* ve *Ölü*'yü doldurma sözlere yer vermesi ve birtakım gariplikler içermesi dolayısıyla eleştirmiştir. Mektupta Hâmid, Namık Kemal ve Recaizade Mahmut Ekrem'in de eserleriyle ilgili fikirlerine yer verdikten sonra Şeyh Gâlib'in yukarıdaki beytini alıntılar ve kendisinin Gâlib'in nasihatine uymadığını kaydeder. Tıpkı eskiler gibi kendisinin de, özellikle gençliğinde, maharet göstererek böbürlenme hastalığından mustarip olduğunu söyler (Enginün, 1995:711).

Fevziye Abdullah Tansel, "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri" adlı yazısında *Makber*'in olay örgüsü açısından değilse bile vezin ve yapı itibarıyla *Hüsn ü Aşk* ile benzerlik taşıdığına dikkati çekerek, iki şiir arasında ortaklık tespit ettiği beyitleri sıralar (Tansel, 1938: 541). Tanpınar, *Duhter-i Hindû* tardiyelerinin *Hüsn ü Aşk* tardiyelerinden etkilenilerek yazıldığını belirtir (Tanpınar, 2010: 246). Hâmid'in kendisi de *Eşber*'deki tardiyelerin, zamanında Şeyh Gâlib'e nazire olarak yazıldığının düşünülerek kendisinin de Gâlib "peyrev"lerinden olduğu sonucuna varıldığını yazmıştır (Enginün, 2013: 431). *Duhter-i Hindû* ile ilgili bir yazısında ise piyeste "Şeyh Galib merhumun tardiyelerini andırır nazımlar

[1] Açıklama şu şekildedir: Eslâfdan kimleri okumuşlar? Nasıl yazmışlar? Ve ne türlü yaşamışlardır? Suâllerine ekseriyâ bir cevâb vermeyen tezkiretü'ş-şuarâ mecmûalarının seng-i mezâr kitâbesi yâhûd nüfûs tezkeresi kadar muhtasar ve rûhsuz sahifeleriyle bir edebiyyât târihi yazmak ne kadar güç olduğunu düşündük. İleride böyle bir târih yazacakların eline bir malûmat menbaı tevdî etmek istedik ve üdebâmızın birçoğuna birkaç sene evvel birer tezkere ile mürâcaat ettik. Aldığımız cevâblar" Servet-i Fünun, 1335/1919: 252.

bulunduğu"nu kabul etmiştir (Enginün, 2013: 422). Ancak Hâmid'in kendisinin de kabul ettiği bu etkilenmenin sınırları bugüne kadar araştırılmamıştır.

Yazın hayatına henüz başlamış yazar ve şairlerin, bu alanda "üstad" kabul edilen isimlerden etkilenmesinin son derece doğal olduğu malumdur. Bu doğrultuda Abdülhak Hâmid'in 1876'da, henüz yirmi dört yaşındayken yayımladığı *Duhter-i Hindû*'da sanatının özgün sesini bir anda bulması da beklenemez. Hâmid'in yaşadığı dönemde, Şeyh Gâlib'in şiire getirdiği yeni soluğun etkileri hâlâ devam ediyor ve birçok şair, onun kendine has imajlarla bezeli şiirinin dünyasından etkileniyordu. Yeni edebiyatın muhafızı konumunda olan Namık Kemal dahi yukarıda da belirtildiği üzere Şeyh Gâlib'in hakkını teslim etmiştir.

Hâmid'in şiirin şeklinde yapmak istediği yenilik hamleleri de onu Şeyh Gâlib'e yaklaştırır. Tanpınar'ın, Gâlib'in beyit esaslı nazım türlerinden çok musammatlarında "yeni bir lirizm" peşinde olduğunu düşünmesi (Tanpınar, 2010: 37)[2], gelenek içinde şiirin dıştan çözülmeye başladığının göstergesidir. Hâmid de bu yoldan giderek şiirdeki yenilik arayışlarını nazım şeklinden başlatmış ve beyit esaslı nazım şekillerine çok fazla yönelmemiştir. Onun *Duhter-i Hindû*'daki manzumelerinin de hemen hepsi bentlerden teşekkül etmiştir. Bundan dolayı Hâmid'in kendisi gibi Tanpınar da *Duhter-i Hindû*'daki *Hüsn ü Aşk* etkilerini daha çok tardiyelerle sınırlandırmıştır. Ancak Hâmid'in eserlerinde, Şeyh Gâlib ve *Hüsn ü Aşk* etkisinin –*Duhter-i Hindû* özelinde- tüm boyutlarıyla ortaya konması iki eser arasında yapılacak karşılaştırmalı bir inceleme ile mümkün görünmektedir. Bu karşılıklı okuma ile *Duhter-i Hindû*'daki *Hüsn ü Aşk* etkisinin yalnızca tardiye kullanımı ile sınırlı kalıp kalmadığı ve eğer kalmadıysa Hâmid'in Gâlib'den aldıklarını ne şekilde dönüştürdüğü ya da herhangi bir etkilenme söz konusu olmaksızın iki eser arasında ortak birtakım kullanımların olup olmadığı sorularının cevaplanmasına çalışılacaktır.

1. Şekil

1.1. Kullanımı Sınırlı Bir Nazım Şekli: Tardiye

Tardiye, muhammesin özel bir şekli olup muhammesten ayrılan yanı kafiye düzeni ve yalnızca mef'ûlü/mefâ'ilün/feûlün kalıbıyla yazılıyor oluşudur. Tardiyede muhammesteki gibi ilk bent kendi arasında kafiyeli değildir. (Dilçin, 2009:219). Yani muhammes aaaaa,/bbbba/cccca… şeklinde kafiyeleniyorken tardiye bbbba/ cccca/dddda… şeklinde kafiyelenir.

[2] Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş"inde bu meseleye şöyle açıklık getirir: "…Galib'in bazı musammatları bütün unsurları eski olmasına rağmen hakikaten yeni bir lirizmin peşinde gibi görünürler. Öyle ki *Hüsn ü Aşk*'taki ve *Divan*'daki tardiyeler, bir iki müseddesle beraber yeninin kapısında hissini bırakırlar. Hakikatte ise şiirimiz XVI. asırdan itibaren –şüphesiz öbür Müslüman şiirlerinde de bu vardır- bugünkü mânâsıyla manzumeyi durmadan aramıştır. Fakat etrafında teşekkül ettiği beyit estetiğinden çıkamadığı, diğer taraftan insan değişmediği, kâinat görüşü aynı kaldığı için hamlesi hep aynı duvarlara çarparak durmuştur." (Tanpınar, 2010: 37)

Tard u rekb olarak da adlandırılan tardiye kimi zaman da mesnevilerde arasöz vazifesi gören gazel, murabba gibi değişik şekildeki manzumelere verilen addır (Dilçin, 2009: 219). Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi* kitabında tardiyeyi bir nazım şekli olarak görmeyip onu, muhammesin özel bir kafiye ve vezinle söylenmiş hali olarak yorumlamaktadır (2007: 124). Haluk İpekten de *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz* adlı kitabında aynı şekilde tardiyenin birtakım farklı özellikleri olmakla birlikte aslında bir muhammes olduğu sonucuna varmaktadır (2014: 99). Bu çıkarımlardan da anlaşılacağı üzere tardiyenin sınırları ile ilgili araştırmacılar arasında da bir fikir birliği oluşmamıştır. Bunun sebebi, tardiyenin örneğine çok rastlanan bir nazım şekli olmamasında aranabilir.

İlk tardiye kafiye düzenine Ahmedî (ö.1412)'de rastlanır. Bu kafiye düzenini tardiye vezni ile birlikte ilk kullanan isim ise Kâmî'(ö.1724)'dir. 18.yy.'a kadar tardiye örneklerine pek rastlanmaz. Bu tarihten sonra ise Nedim *Divan*'ında on iki bentlik bir tardiye yer alır. Ancak bu örneklerden hiçbirisi tardiye şeklinde anılmaz. Nedim, on iki bentlik tardiyesini muhammes adı altında *Divan*'ına almıştır. Bu nazım şeklinin tardiye adını alması Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki şiirlerine tardiye, *Divan*'ındaki şiirine de tard u rekb adını vermesinden sonradır (Saraç, 2007: 125). Bundan dolayı da tardiye nazım şekli çoğunlukla Şeyh Gâlib'le birlikte anılır. Buradan bakıldığında Abdülhak Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da "tardiyye-i âtiyye" adı altında bir şiire yer vermesi ve yine bu eserde yer alan üç bentlik bir şiirinde tardiye nazım şeklini kullanması bu makalenin konusu açısından önemlidir.

Tardiyenin üstadı kabul edilen Şeyh Gâlib (Saraç, 2007:125) bu şekille kaleme aldığı şiirlerine daha çok *Hüsn ü Aşk*'ta yer vermiştir. Eserde dört tane tardiye bulunur. Bu şiirler, *Hüsn ü Aşk* içerisinde anlatının kesintiye uğradığı edebî duraklardır. Hâmid ise *Duhter-i Hindû*'da başladığı tardiye denemelerine 1880 yılında basılan *Eşber*'de de devam ederek Türk edebiyatında Şeyh Gâlib ile birlikte bu türe en çok rağbet gösteren şairlerden biri olmuştur. *Duhter-i Hindû*'da Hâmid'in tardiye başlığı altında sunmadığı ancak hem beş dizelik bentlerden oluşması hem her bendin beşinci dizesinin kendi içinde kafiyeli oluşu hem de tardiye vezniyle yazılmış olmasından dolayı bu nazım şeklinin tüm özelliklerini taşıyan üç bentlik bir manzum parça bulunur (Enginün, 1998: 139). İkinci fasılda bulunan bu manzumenin her bendi başka bir kişi tarafından söylenmiş olsa da bentlerin vezin, kafiye ve nazım şekli açısından aynı olmaları bu üç bendin tek bir manzume olduğunun kabul edilmesi için yeterli görünmektedir. *Duhter-i Hindû* içerisinde yer alan tardiyelere bu şiirin ikinci bendi örnek olarak verilebilir:

Bu zâl-i [sefîd-ser ü siyeh-bâl]

Binlerce [gazâl]e verdi dünbâl

Ey şâhsüvâr-ı izz ü ikbâl

Üftâdelerini kılma pâmâl

Bir gün gele hâk-sâr olursun (Enginün, 1998, 139)[3]

[3] Metnin okunuşunda yapılan bazı küçük değişiklikler için bk. Duhter-i Hindû, 1292: 100. Metin üzerinde yapılan değişiklikler köşeli parantez ile gösterilmiştir. Bu tasarruf makalede

Hâmid'in "tardiyye-i atiyye" ibaresiyle verdiği manzume ise aaaaa/bbbba/cccca… şeklinde kafiyelenir. Aslında bu kafiye şekli, gelenek içerisinde değerlendirildiğinde bu manzumenin tardiye değil, muhammes olduğunu göstermektedir. Çünkü tardiyede yukarıda da bahsedildiği üzere ilk bendin ilk dört dizesi kendi içinde kafiyeli, beşinci dizesinin ise bağımsız olması gerekir ve bu bağımsız dizenin kafiyesi, diğer tüm bentlerin beşinci dizesinde tekrar edilir. Ancak Tanzimat'a gelindiğinde nazım şekillerinin kafiyelenişinde birtakım esnekliklerin yaşandığı da bilinmektedir. Haluk İpekten, bu durumu muhammes örneği üzerinden açıklar ve tardiye kafiyesiyle yazılmış muhammes örneklerine bu dönemde rastlandığını belirtir (2014: 96-97). Bu halde muhammes kafiyesiyle yazılmış tardiyelerin varlığı da şaşırtıcı değildir. Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'daki tardiyesini, muhammes şeklinde kafiyelemesi de böyle bir tutum olarak görülebilir. Ayrıca bu manzume, vezin itibariyle de tardiye olarak adlandırılmaya uygundur.

Öte yandan Hâmid'in tardiye olarak adlandırdığı bu manzume, işlev olarak da Cem Dilçin'in verdiği ikinci tardiye tanımına uymaktadır. Yukarıda bahsedildiği üzere *Hüsn ü Aşk*'tan hareketle uzun mesnevilerin arasına anlatımı çeşitlendirmek adına serpiştirilen gazel, murabba gibi değişik türlere de tardiye denilmektedir. Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'taki tardiyelerini tam da bu işlevde kullanmıştır. Hâmid de diyalogların uzunluğu dolayısıyla tiyatro tekniğinden oldukça uzak olup ilk dönem uzun hikâyelerine daha yakın görünen[4] *Duhter-i Hindû*'da kullandığı manzum parçalara buna benzer bir işlev yüklemiş ve bu parçalar, anlatım tekniğine çeşitlilik katmıştır. Ayrıca uzun diyalogların arasına serpiştirilen manzumeler, kişilerin ruh hallerinin yansıtılması bakımından olay örgüsünü de beslemiştir.

Hüsn ü Aşk ve *Duhter-i Hindû*'da yer alan bu tardiyeler, yalnızca nazım şekli açısından değil muhteva açısından da benzerlik göstermektedir. Yazının ilgili bölümlerinde bu benzerlikler üzerinde durulacaktır.

1.2. *Duhter-i Hindû*'da Mesnevi Kafiyesiyle Yazılmış Bentler

Tanzimat Dönemi'nde nesirde yeni tür ve temaların edebiyata girmesinin yanında nazımda da şekiller ve şekillerin gerektirdiği kafiye örgülerinde birtakım bilinçli tasarruflar görülür (Andı, 1997: 17). Özellikle musammatlar -dönem yazarlarının Batı edebiyatında örneklerini gördükleri bir kafiye etrafında dönme sınırlılığı tanımayan şiirlerin de etkisiyle- bu bilinçli tasarrufların uygulandığı, şairlere "geniş nefesli şiirler" yazma imkânı sağlayan türler olarak yerini alır (Andı, 1997: 17).

Abdülhak Hâmid de gerek vezin gerek de kafiye konusundaki yenilikçi tutumları nedeniyle, nazım şekillerinde yaşanan bu değişim söz konusu olduğunda

---

Duhter-i Hindû'dan yapılan tüm alıntılarda uygulanacaktır. Bu tasarrufun uygulandığı bölümlerde 1292 tarihli *Duhter-i Hindû* baskısında, ilgili alıntının yer aldığı bölümün sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.

[4] Namık Kemal, Midilli'den Menemenlizade Rifat Bey'e yazdığı mektubunda *Duhter-i Hindû*'nun " Esâsen tiyatro değil-Avrupa'daki pek çok büyük şâirlerin birçok âsârı gibi tiyatro şeklinde yazılmış bir hikâye" olduğunu belirtmiştir (Tansel, 2013b: 190).

adı hemen her kaynakta anılan şairlerden biridir. O, kafiye denemelerinin ilkini dördüncü piyesi olan ve daha sonra yazacağı manzum piyeslerinin hazırlığını yaptığı (Karaburgu, 2012: 384,385) *Duhter-i Hindû*'da yapmıştır. Özellikle bu eserde yer alan "Tagannum" manzumesi bu açıdan önemlidir ve Hâmid'de *Sahra*'ya giden yolu o açar. Tardiyelerin ve Batılı tarzda yazıldığı bilinen manzumelerin[5] dışında *Duhter-i Hindû*'da yer alan nazım parçalarının şeklini saptamak oldukça güçtür. Kimi yerde diyalog şeklinde verilen manzumelerin nazım birimlerinin tespiti zorlaşır kimi yerde de Hâmid'in kafiye konusundaki yenilik arayışları nedeniyle geleneğe uygun bir kafiye şemasına rastlanmaz.

Divan edebiyatının en temel türlerinin nazım birimi olan beyte, *Duhter-i Hindû*'da çok az rastlanır. Bunlar da daha çok bir bütün halinde düşünülebilecek bir manzumenin piyes kişilerine taksim edilip diyalog şeklini almasından dolayı kullanılmıştır. Piyesteki manzum parçalar daha çok dört, altı ve sekiz mısralık bentlerden oluşur. Ancak kafiyelenişleri nedeniyle ne dörtlük parçalara murabba, ne altılık parçalara müsedddes ne de sekizlik parçalara müsemmen denilebilir.

Fatih Andı, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değiştirmeleri* isimli kitabında Tanzimat Dönemi'nde musammatların kafiyelenişiyle ilgili olan farklı tutumları değerlendirmiş ve bu dönemde gelenektekinin dışında murabbanın sekiz, müseddesin altı, müsemmenin ise iki farklı kafiyelenişini tespit etmiştir (Andı, 1997: 214-215: 253: 267). Ancak Andı'nın tespit ettiği bu farklılıklar genellikle bentlerdeki tekrar eden kafiyelerde görülen değişiklikleri içerir. Yani bunlar, klasik musammat kafiyelenişinden çok da uzak değillerdir. Zaten Fatih Andı da kitabının "Müseddes" bölümünde "kafiye sistemi müseddesle hiç alakalı olmayan" bir manzum parçayı, müseddes başlığı taşıyor olmasına rağmen değerlendirmeye almadığını kaydeder (Andı, 1997: 254). Bu noktadan bakıldığında *Duhter-i Hindû*'daki manzum parçaların da klasik nazım şekilleriyle tanımlanması pek mümkün görünmüyor.

Şu durumda ortaya şöyle bir sorun çıkıyor: Ne klasik Türk şiirinin ne de Batı şiirinin nazım şekilleriyle yazılan bu manzum parçalar nasıl sınıflandırılacak ya da incelenecek? Burada manzumelerin kafiye düzenlerinde dikkati çeken bir husus önem kazanıyor: Eserde yer alan manzum parçaların birinin gazel, beşinin de mesnevi kafiyesiyle oluşturulmuş olması. Bu halde Hâmid'in bu manzumelerde, klasik şiirin farklı tür ve kafiyelerini birleştirerek mesnevi kafiyesiyle yazılmış murabbalar, müseddesler ve müsemmenler oluşturduğu ve böylece nazım türleri arasındaki aşılamaz duvarları gelenekten yola çıkarak sarstığı söylenebilir.

Bu çalışmanın konusu gereği, *Duhter-i Hindû*'daki mesnevi kafiyesiyle oluşturulan manzumeler önem taşımaktadır. Çünkü bilindiği üzere *Hüsn ü Aşk*'ın da nazım şekli mesnevidir ve haliyle eser, mesnevi kafiye düzeniyle yazılmıştır.

---

[5] Kaynaklarda daha çok "Tagannum"un adı geçse de piyeste "Tagannum" dan hemen önce yer alan şu dörtlük de tıpkı Tagannum gibi rime embrassée şekliyle yazılmıştır:

Şu ahterân-ı ziyâdâr-ı âsumân-ı refi!
Şehâdet etmek için işte hâzır u nâzır
Semâ ki âyine-i kâinât u eşyâdır
İrâet eylemez sen gibi vücûd-ı bedî' (Enginün, 1998: 43)

Mesneviler, uzun anlatılar oldukları için her beyit kendi içinde kafiyelidir ve bütün eser boyunca tek bir kafiyeye bağlı kalma zorunluluğu yoktur. Bu da uzun soluklu bir anlatı kaleme alan şair için söyleyiş rahatlığı sağlamaktadır. Hâmid'in mesnevi kafiyesine yönelmesinde muhtemelen bu durum da etkili olmuştur. *Duhter-i Hindû*'da mesnevi kafiyesiyle yazılan manzumelere aşağıdaki dörtlük örnek verilebilir:

Likâ-yı hande-künân-ı zemîn yani çimen
Hezâr-gûne gül ü gonceden lebâleb iken
Senin leb ü ruh-ı âlindeki [fer] ü revnak
[Miyâne]sinde bedîd olmuyor neden mutlak (Enginün, 1998: 38)[6]

Görüldüğü üzere şiirin kafiye düzeni aabb'dir ve ccaa ddcc şeklinde devam eder. Bu haliyle dörtlükler iki mesnevi beytinin bir araya getirilmesinden oluşmuş izlenimi uyandırmaktadır. Hem kafiye şeması hem de nazım birimi göz önünde tutulduğunda, bu manzumenin nazım şeklinin, Türk edebiyatına Fransız edebiyatından giren bir nazım şekli olan rime-plat olduğu da düşünülebilir. Rime-plat da tıpkı *Duhter-i Hindû*'nun yukarıda alıntılanan manzumesinde olduğu gibi dörtlüklerden oluşur ve aabb ccdd şeklinde kafiyelenir. Ancak burada, ister istemez şu düşünce akla geliyor. Eğer, Hâmid daha önce hiç kullanılmamış Batılı bir nazım şeklini ilk kez kullanmış olsaydı, bununla *Duhter-i Hindû*'nun "Hatime" bölümünde veya muhtelif yazı ve mektuplarında övünmez miydi? Nitekim *Duhter-i Hindû* ile ilgili birkaç yazısında diğer manzumelerindeki Şeyh Gâlib etkisine rağmen "Tagannum" başlıklı manzumenin "tarz-ı garbî" üzere kafiyelendiğini belirtmiştir (Enginün, 2013: 422). Ancak "Tagannum" dışındaki manzumelerde yaptığı herhangi bir Batılı tarzda yenilikle ilgili bilgi vermemiştir. Zaten dörtlüklerle kurulmuş bu manzumeyi rime-plat olarak kabul etsek dahi *Duhter-i Hindû*'daki altılık ve sekizlik bentlerden oluşan ve mesnevi kafiyesiyle kafiyelenmiş başka manzumelerin varlığı inkâr edilemez. Piyesteki iki "Sâz ve Âvâze-i Mâtem" başlıklı şiir de –"Tagannum"dan sonra eserdeki en hacimli manzumelerdir- mesnevi kafiyesiyle kafiyelenmiştir. *Duhter-i Hindû*'da örnek verilenlerin dışında iki manzume daha aabb ccdd… şeklinde kafiyelenmiştir ki bunlarla birlikte mesnevi kafiyesine sahip olan şiir sayısı eserdeki manzume yekûnunun neredeyse yarısına denk gelmektedir.

Bu bilgiler ışığında Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'daki manzumelerin hemen hepsinde bir yenilik arayışında olduğu, bunu kimi zaman Tagannum'da olduğu gibi daha radikal bir şekilde doğrudan Batılı bir nazım şeklini kullanarak yaparken kimi zaman da divan şiirinin imkânlarını kullanıp iki nazım şeklinin farklı unsurlarını birleştirerek melez türler meydana getirdiği söylenebilir. Bu melez türlerin ise çoğunlukla murabba, müseddes ve müsemmenlerin nazım birimlerini, *Hüsn ü Aşk*'ın

[6] s. 6.

da kafiye düzeni olan aa bb cc dd… kafiyesiyle birleştirmek suretiyle oluşturduğu görülür.

1.3. Vezin

Duhter-i Hindû'da on iki adet manzum parça tespit edilmiştir.[7] Bunlardan altı tanesi *Hüsn ü Aşk*'ın da vezni olan mef'ûlü/mefâ'ilün/feûlün (- - . / . - . -/ . - -) vezni ile yazılmıştır. Bu kalıpla yazılmış manzumelere aşağıdaki bent örnek verilebilir:

Yâr olmasa [tâli']in sana ger
Sen [tâli']e yâr ol ey mükedder
Zannetme ki gördüğün şu hey'et
Bir asra kadar ede [ikâmet]
Her kim varsa bugün [cihân]da
Nâ-bûd olacak yakın zamânda (Enginün, 1998: 141)[8]

Örnekte, fark edileceği üzere beşinci dizede "sekt-i melîh" vardır. Bundan dolayı bu dize mef'ûlün/ fâilün/feûlün (- - - / - . -/ . - -) kalıbındadır. Aruzda güzel ahenk duraklaması olarak bilinen sekt-i melîh, özellikle mesnevî nazım şekliyle yazılan uzun ve hacimli manzumelerde, ses kırılması yoluyla dikkati toplayıcı unsur olarak da kabul edilir. Aşağıdaki örnek de *Hüsn ü Aşk*'tan alınan bir "sekt-i melîh" örneğidir:

Allah Allah zihî hamâkat
Bu rütbe olur olursa gaflet (Doğan, 2011:278)

---

[7] Eser, manzum-mensur karışık olarak yazılmış olduğu için manzum parçaların sayılarının tespit edilmesi oldukça zordur. Manzum parçaların bazıları replik yerine piyes kişileri tarafından söylenmiştir. Bu da hangi repliklerin bir arada düşünülüp tek bir manzume şeklinde ele alınması gerektiği güçlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada, manzum parçaların bütünlüğü tespit edilirken hem kafiye, vezin ve nazım şekli gibi şeklî özellikler dikkate alınmış hem de kimi durumlarda içerik özellikleri göz önünde tutulmuştur. Çünkü bazı durumlarda manzum parçaların arasına mensur bölümler girmiş, bundan dolayı şiirlerin şekilsel özelliklerine bakmak yeterli olmamıştır. Böyle durumlarda şeklî özellikleri aynı olan manzum parçalar arasında konu bütünlüğü de varsa, bunlar tek bir manzume olarak kabul edilmiştir. Buna doğrultuda bu çalışmada, *Duhter-i Hindû*'nun on iki tane olarak kabul edilen manzum parçaları Enginün (1998) neşrindeki sayfa numaralarına göre şu şekilde gösterilebilir:
Birinci manzume (s.38-39), ikinci manzume (s.43), üçüncü manzume (s. 59-62,63), dördüncü manzume (s.63), beşinci manzume (s.77), altıncı manzume (s. 81), yedinci manzume (s.136), sekizinci manzume (s.137), dokuzuncu manzume (s.138-139), onuncu manzume (s. 139), on birinci manzume (s.141), on ikinci manzume (s. 141-142).

[8] s.101.

1.4. Cümle Yapısı ve İfade Üslubu

Duhter-i Hindû, nazım nesir karışık bir şekilde kaleme alınmıştır. Bundan dolayı eserin nesir bölümlerinde Şeyh Gâlib'in cümle yapısı ve ifade üslubunun izini sürmek mümkün görünmemektedir. Ancak bazı manzum bölümlerinde *Hüsn ü Aşk*'ın kimi mısralarının izlerini taşıyan kısımlar vardır. Piyeste, "tardiye-i atiyye" ibaresiyle sunulan manzume hem muhteva hem de yapı itibariyle *Hüsn ü Aşk*'taki üçüncü tardiye ile büyük benzerlik gösterir. *Hüsn ü Aşk*'taki tardiye, Gam Harabeleri'nde cadının gazabına uğrayan Aşk'ın, yardımına Sühan'ın yetişmesi üzerine kaleme alınmıştır ve Aşk'ın sitemlerini dile getirir:

Yâ Rabbi ne intizârdır bu

Geçmez niçe rûzgârdır bu

Hep gussa vü hârhârdır bu

Duysam ki ne şîve-kârdır bu

Vuslat gibi bir merâmı yok mı (Doğan, 2011: 312)

Duhter-i Hindû'da ise bahsi geçen manzume, eşi Torromtor'un ölümü üzerine Hint törelerince canlı canlı yakılmaya götürülecek olan Surucuyi'nin odunluğa götürülmesinden hemen önce Surucuyi tarafından söylenmiştir. Burada da yine kader karşısında isyan eden, çektiği çilelerin sona ermesini dileyen bir kişinin varlığı söz konusudur:

Ey ahter-i bî-[vefâ] nedir bu

Tâ key sitem ü cefâ nedir bu

Yetmez mi gam u belâ nedir bu

Bîdâd değil de [yâ] nedir bu

Bilsem ne yaman zamânedir bu (Enginün, 1998: 141)[9]

Görüldüğü üzere her iki örnekte de redif "-dır/-dir bu" ile sağlanmıştır. Her iki bentte de yaşadığı sıkıntıları dile getiren kahraman, soru sorma yoluna gider. Şeyh Gâlib'in, her dizede soru edatını "ne? niçe? ne? mı?" şeklinde değiştirerek anlatımı tekdüzelikten kurtarmış olmasına karşın Abdülhak Hâmid, bütün dizelerde "nedir bu?" sorusunu tekrarlamış ve bu şekilde ses tekrarı yaparak ahenk sağlama yoluna gitmiştir.

Örnek olarak verilen bentler, yalnızca cümle yapısıyla değil, kullanılan kelimeler dolayısıyla da benzerlik gösterir. Her iki şiirin de kader karşısında çaresiz kalan kahramanın sitemlerini dile getirdiğine yukarıda değinilmişti. Bu paralelde kelime

[9] s. 102.

seçimlerinde benzerliklerin olması da kaçınılmazdır. Gâlib'in "gussa vü hârhâr" sözcükleri ile ifade ettiği sıkıntı durumunu Hâmid, "gam u belâ" sözcükleri ile karşılamıştır. Ayrıca Gâlib'in tevriye sanatına başvurarak hem bir doğa olayı hem de zaman anlamıyla kullandığı "rûzgar" sözcüğünü, Hâmid doğrudan "zamane" sözcüğüyle -"rüzgâr"ın yalnızca ilk anlamını çağırıştıracak şekilde- karşılamıştır.

Duhter-i Hindû'da *Hüsn ü Aşk* tardiyelerinin etkisinin belirgin bir şekilde gözlemlendiği manzumelerden biri de yine Surucuyi'nin kendisini yakmak isteyen halka karşı sitem ettiği bölümde yer alır. Burada teyzesi Nana Bibi, eniştesi Bedryapum ve Surucuyi'nin peşpeşe söyledikleri tardiye, *Hüsn ü Aşk*'ın ilk tardiyesi olan, Aşk'ın dadısının Aşk'a ninni olarak söylediği şiirin cümle yapısıyla benzerlik gösterir. Benzerliği anlayabilmek için her iki manzumenin de ilk bendine bakmak yeterli olacaktır:

Ey mâh uyu uyu ki bu şeb

Gûşunda yer ede bang-i yâ Rab

Ma'lûm değil egerçi matlab

Öyle görünür ki hükm-i kevkeb

Sîh-i siteme kebâb olursun (Doğan, 2011: 84)

Yukarıda *Hüsn ü Aşk*'tan ilk bendi alıntılanan tardiyenin her bendinin son mısraında "olursun" redifi tekrarlanır. *Duhter-i Hindû*'da da bahsi geçen manzum parçalarda aynı şekilde "olursun" redifinin her bentte tekrarlandığı görülür. Şeyh Gâlib gibi Abdülhak Hâmid de bende "ey" nidasıyla başlamıştır:

Ey âhû-yı nâzenîn-i hoş-bû

Gel olma remîde hoş değil bu

Sayyâd felek sen ise âhû

Lâbüd hedef ola hâl-i Hindû

Sehm-i gam ile şikâr olursun (Enginün, 1998: 139)

Âsyâb kelimesi ile eski metinlerde çoğu zaman suyla hareket eden değirmenler kastedilir. Bundan dolayı âsyâb sözcüğüne yer verilen beyitlerde bir şekilde akarsudan bahsedilir (Şentürk, 2016: 74). *Hüsn ü Aşk*'ın birinci tardiyesinin beşinci bendinde de âsyâb kelimesi bu çağrışımla kullanılmıştır. Aşk'ın dadısı tarafından ninni niyetine söylenen ve Aşk'ı gelecekte bekleyen tehlikelerden haber veren şiirde talihin dönekliğine vurgu yapıldıktan sonra "Seyl-i gama âsyâb olursun" (Doğan, 2011: 86) dizesi yer alır. Burada, "gam seline değirmen olacak" (Doğan, 2011: 87) kişi Aşk'tır. Divan şiirinde âşıklar "divane ve meczup kimselerin tavır ve hareketlerini yahut 'pervane'nin mum etrafında dönüşünü kastederek olmalı" değirmene benzetilirdi (Şentürk, 2016:76). Gâlib de "âsyâb"ı tam olarak bu anlamda kullanarak hem Aşk'ın düşeceği amansız sevdaya hem de feleğin onun başına öreceği çoraplara imada bulunur.

Duhter-i Hindû'da ise Surucuyi'nin, yakılmak için odunluğa götürüldüğünde söylediği tardiyenin ikinci bendi şu şekilde başlar ki burada Surucuyi, kendi talihinden şikâyet etmektedir:

Bir dâneyim âsyâba düştüm

Seylâbe-i inkılâba düştüm (Enginün, 1998: 142)

Şeyh Gâlib'in bahsi geçen mısraında yalnızca değirmen-akarsu ilişkisine yer vermesine karşın Hâmid, bu ikiliye "dâne"yi de eklemiştir. Feleğin değirmene, insanın da bu değirmene düşen bir buğday tanesine benzetildiği beyitlerde çoğunlukla tevriyeli kullanımı dolayısıyla gendüm/kendüm sözcüğü tercih edilir (Şentürk, 2016: 75). Hâmid ise bu mazmunu "dâne" sözcüğü ile karşılamış ve bu dizelerde Surucuyi, kendisini akarsu değirmenine düşmüş bir "dâne"ye benzeterek kader karşısındaki çaresizliğini dile getirmiştir. Ancak ister ikili ister üçlü bir yapı arz etsin her iki metinde de kullanılan mazmunların çağrışımı aynıdır. Bu mazmunlar, kahramanların âşık oldukları için karşılaşmış ya da karşılaşacak oldukları zorlukların sembolik bir anlatımıdır.

2. Muhteva

2.1. Ateş İmajı

İmaj, sanatçının duyu organlarıyla algıladığı dış dünyayı zihinsel bir süreç sonunda yeniden yorumlamasıdır. Bir şairi özgün, evrensel ve zamansız kılan en temel özelliği, kullandığı imajların orijinalliğinde aranmalıdır. Sadece yaşadığı yüzyılın değil, Türk şiirinin de aşılması güç kalemlerinden biri olan Şeyh Gâlib, işitilmemiş manalar, taze mazmunlar peşinde koşan bir söz ustasıdır. Şeyh Gâlib bunu poetik bir tavır olarak benimsediğini *Hüsn ü Aşk*'ın "Fahriyye-i Şâirâne" bölümünde yer alan aşağıdaki meşhur beyitinde açıkça ifade etmiştir:

Tarz-ı selefe tekaddüm etdim

Bir başka lügat tekellüm ettim (Doğan, 2011: 426)

Bu ustalığın en güzel örneklerini, onun ölümsüz eseri *Hüsn ü Aşk*'ta bulmak mümkündür. Sebk-i Hindî akımının Türk edebiyatındaki en güçlü temsilcilerinden kabul edilen Gâlib'in divan şiirine kazandırdığı "başka lügat"lerden biri de "ateş"tir. Esasen divan şiirinde "ateş"in çoğu zaman metaforik bir unsur olarak kullanıldığı malumdur. "Âteş-i seyyâle" şarabı, "âteş-i ter" ise hem şarabı hem de sevgilinin dudağını imler. Ayrıca sevgilinin içinde bulunduğu aşkın ıstırabı da ateşte yanmak ile eş değer görülür. Divan şiirinde, bu en bilinen kullanımlar dışında ateşin daha özel kullanımlarına da rastlanır.

Şeyh Gâlib'in ise hem kullanım sıklığı hem de kullanım şekli açısından ateş imajına ayrı bir önem verdiği birçok araştırmacı tarafından saptanmıştır. Beşir

Ayvazoğlu, Gâlib'in "ateş"e dair bu çağrışımsal kullanımlarını 1782'deki büyük İstanbul yangınlarına bağlar. 1782'de Balat, Samatya ve Cibali'de üç büyük yangın çıkmıştır ve kuvvetle muhtemel bu tarihler Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ın "Sebeb-i Telif" bölümünde izah ettiği üzere arkadaşlarıyla iddiaya girdiği tarihten hemen önce veya hemen sonradır. *Hüsn ü Aşk*'ın altı ay gibi kısa bir sürede tamamlandığı ise zaten bilinmektedir. Bu bilgi doğrultusunda Ayvazoğlu, *Hüsn ü Aşk*'taki "ateşli, kıvılcımlı, ışıklı, şemli" imajları, 1782 yangınlarına bağlar (Ayvazoğlu, 2011:28). Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'taki Benî Mahabbet Kabilesi'nin modelinin de İstanbul halkı olduğunu kaydeder. "'Erzâkları belâ-yı nâgâh' olan ve üstlerine her gâh ateş yağanlar başka kimler olabilir? Onlar ki sık sık kıvılcım taneleri ekip parça parça kalpler biçmişlerdir" (Ayvazoğlu, 2011: 32).

Beşir Ayvazoğlu'nun *Hüsn ü Aşk*'taki ateşe dair kullanımları, İstanbul yangınlarıyla ilişkilendirdiği saptaması, doğru kabul edildiğinde, eserdeki ateş imajlarının çoğunun olumsuz çağrışımlar içerdiğinin fark edilmesi de uzun sürmez. Bilindiği üzere 18. yüzyılda ahşap evlerle bezeli İstanbul, çıkan yangınlarda büyük hasarlar alıyor ve yangının söndürülmesi çoğu zaman günler sürüyordu. Haliyle bu felaketlerden şehir halkının etkilenmemesi mümkün değildi. Bundan dolayı *Hüsn ü Aşk*'ta ateş bazen kara bahtlı oluşa delalet eder bazen de hedefe ulaşmak için girilen zorlu ve tehlikelerle dolu bir yolun temsilcisidir.

Abdülhak Hâmid'in de *Duhter-i Hindû*'nun manzum parçalarında ateşe dair metaforları sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bunların çoğu "âşıkın muhrikane güfteleri, nâr-ı gâm, âteşgede-i azab" örneklerinde olduğu gibi klasik kullanım sınırlarını aşamamaktadır. Özellikle Hâmid'in Batılı tarzda yazmış olmakla övündüğü "Tagannum" manzumesinde bu imajın kullanımı fazladır. Bahsi geçen şiirdeki bir örnek ise bu çalışmanın konusu gereği ayrı bir öneme sahiptir:

Şu sehâb-ı sefîd-i penbe-nümûn
Görünür ferş-i izdivâca nazîr
Âteşîn câmesiyle bedr-i münîr
Şeklini arzeder senin Tomson (Enginün, 1998: 60)

Tagannum'u Surucuyi, sevgilisi Tomson için yazmıştır. Bilindiği üzere divan şiirinde sevgilinin, güzelliği nedeniyle aya benzetilmesine sıklıkla rastlanır. Bedr ise ayın on dördüncü günü yani dolunaydır. Hem parlaklığı hem de yuvarlaklığı nedeniyle sevgilinin yüzü bedre benzetilir. Buraya kadar Hâmid'in divan edebiyatı mirasından faydalandığı açıktır. Ancak "bedr-i münir"in âteşîn câme giymesiyle Benî Mahabbet Kabilesi fertlerinin "âfitâb-ı temmûz" giymeleri arasında bağlantı kurmamak mümkün görünmüyor:

Giydikleri âfitâb-ı temmuz
İçdikleri şu'le-i cihân-sûz (Doğan, 2011: 70)

Şeyh Gâlib, Benî Mahabbet Kabilesi'nin "dert kıblesi" ve "kara bahtlı" oluşlarına vurgu yapmak için giydiklerinin "temmuz güneşi", içtiklerinin "dünyayı yakan ateş" olduğunu söylemiştir. "Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Mahâbbet" bölümünde Gâlib, bu kabile üyelerinin güzel huyları kendinde toplamış olmalarına rağmen başlarının beladan kurtulmadığını yazar. Onların vadileri gam şişesindeki kum kadar sayısız gam ve hüzünle kaplıdır (Doğan, 2011: 71, 73). Bu bölümde Benî Mahabbet Kabilesi'nin talihsizliğine vurgu yapmak için yazılan beyitlerin en orijinallerinden biri yukarıda alıntılanan beyittir. Burada "âfitâb-ı temmuz" tamlamasında güneş parlaklığından ziyade yakıcılığı ile ön plana çıkarılmıştır. Âteşten ibaret olan güneş "germ olmak, yanmak ve yakılmak" anlamlarını da içinde taşır (Pala, 2011: 176). Bu doğrultuda, beyitte Benî Mahabbet Kabilesi'nin ateşten bir gömlek giyerek türlü zorluklara katlandıkları, âteş içtikleri bir metafor dünyası yaratılmıştır.

Duhter-i Hindû'dan alıntılanan manzumeye dönülecek olursa orada da Surucuyi sevgilisini ateşten elbise giyinmiş aya benzetmektedir. Bedrin, âteşîn, ateş gibi kırmızı, parlak, yakıcı câme giyinmesi dolunayın kimi zaman kırmızı renkte görünmesinden dolayı olmalıdır. Yani dolunay hem rengi hem de parlaklığı nedeniyle ateşe benzetilmiştir. Yakıcılığın olumsuz, parlaklığın ise olumlu bir çağırışıma sahip olduğu düşünülebilir. Bu durumda Surucuyi'nin de başka bir kadına âşık olan sevgilisini hem yakıcı hem de parlak bir elbise giyinmiş dolunaya benzeterek bu durumun kendisine acı veriyor olmasına rağmen sevgilisinin güzelliğinden hiçbir şey kaybetmemiş olduğuna vurgu yapmış olduğu söylenebilir.

2.1.1. "Makbul" Olanın Karşısında İki Kadın Başkişi: Hüsn ve Surucuyi

Klasik aşk mesnevilerinde olay örgüsü kahramanların birbirlerine âşık olması, kavuşmalarının önüne bir engel koyulması, engelin aşılarak vuslatın gerçekleşmesi şeklinde ilerler. *Hüsn ü Aşk*'ta ise bunlara ek olarak âşık ile maşuk arasında rol değişiminin yaşandığı bir bölüm bulunur ki Necmettin Turinay, *Hüsn ü Aşk*'ın şifresini burada arar. Bu bağlamda *Hüsn ü Aşk*'ın olay örgüsüne göre bölümlendirilmesinde klasik mesnevi yapısının dışına çıktığını da kaydetmiştir. Klasik aşk mesnevilerinde ayrılığın, sevgiliye kavuşmak için çekilen zorlukların anlatıldığı bölümler daha erken başlar ve daha uzun tutulurdu. *Hüsn ü Aşk*'ta ise Aşk'ı aksiyona geçirecek irade, mesnevi metninin yarısından sonra ortaya çıkar. Gecikmenin sebebi, normal şartlarda, eserin başında âşık rolünde olan kadın başkişi Hüsn'ün harekete geçmesinin beklenmesidir (Türinay, 1995: 92). Ancak eserdeki diğer yardımcı karakterler araya girerek âşık rolünün erkeğe, maşuk rolünün ise alışıldığı üzere kadına yakışacağını kahramanlara hatırlatır ve bu noktadan sonra âşık ile maşuk arasındaki rol değişiminin yaşandığı bölüm başlar. Turinay, Şeyh Gâlib'in gelenek içerisindeki bu cesur hamlelerini, onun esas amacının –sebeb-i telif bölümünde Nâbî'nin Hayriyye'sini geçmek olduğunu söylese de- klasik tahkiye kalıplarının dışına çıkmak olmasıyla açıklar.

Şeyh Gâlib'in âşık ve maşuk rolleri üzerindeki bu tasarrufu, bilinçli bir şekilde yaptığını *Hüsn ü Aşk*'ın bazı beyitlerinde açıkça görmek mümkündür. "Âsude Şüden-i Hüsn Der Mehd" başlıklı Hüsn'ün beşikte dinlenişinin anlatıldığı bölümde "feleğin onu ters bir oynayışa alıştırdığı ve onun hüzünlü iken mutluluk zevki

aldığını, sevinçli iken ise hüzünlendiğini" yazar (Doğan, 2011: 91). Bu yolla Gâlib, mesnevinin ilerleyen bölümlerinde bir şeylerin ters gideceğinin de sinyallerini vermiş olur. Sühan'ın Hüsn ile Aşk arasındaki ilişkide aracı olduğu bölümde ise Gâlib, onların "bir başka yol icat ettiklerini" söyleyerek aslında kendisinin yaptığı icada dikkat çeker:

Gördü ki Sühan bu iki bî-dâd

Bir başka yol eylemişler îcâd (Doğan, 2011: 190)

Bu rol değişimi, haliyle kahramanların davranış şekillerini de belirler. Klasik aşk mesnevilerinde edilgen/bekleyen konumda bulunan kadın başkişi *Hüsn ü Aşk*'ta sevgilisini gece uykusunda izlemek için yanına gider, feryat figan ederek bu aşktan herkesin haberdar olmasına sebep olur, duygularını belli etmekten çekinmez. Bu yönleri ile Hüsn, klasik aşk mesnevilerindeki kadın başkişilerden ayrılır. *Duhter-i Hindû*'da da aşkı daha tutkulu yaşayan, kadın başkişi Surucuyi'dir. Surucuyi de bunu cesaretle açıklamaktan hiçbir zaman çekinmez. Piyes, Surucuyi'nin onun için yazdığı şiiri, Tomson'a okumasıyla açılır:

Tulû'-ı mihr ile berg-i gül üzre vakt-i seher

Nasıl olursa yübûset-[pezîr] jâle-i ter

Görünce tal'atını sevdiğim benim de hemân

Olur yüzümde duran eşk dâneler sûzân (Enginün, 1998: 38)[10]

Berna Moran, "Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız" başlıklı yazısında ilk romancılarımızın eserlerindeki kadın tiplerini "kurban tipi" ve "ölümcül kadın tipi" olarak iki zıt kategoriye ayırır. Bu yazının konusu gereği "kurban tipi"nin özelliklerine biraz eğilmekte fayda var. Moran, bu tipin özelliklerini şu cümlelerle açıklıyor: "Bu genç kızlar ana baba sözünden çıkmayan, erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı bakirelerdir. Otoriteye başkaldırmaktansa, sevgililerine sadakatlerini kanıtlamak için ölümü tercih ederler." (Moran, 1990: 33)

Bu ayrımda Surucuyi, "kurban tipi"ne yakın gibi görünüyor olsa da kimi özellikleriyle ondan ayrılır. Tanzimat romanlarındaki bu tip kadınlar, kendilerinden beklenildiği üzere ağır başlı olmayı bir meziyet sayarak gönül işlerinde asla harekete geçen taraf olmazlar. Aşklarını göstermek konusunda çekingendirler. Eserlere çoğu zaman, bir karakter olarak girmezler. Sosyal hayatta belirgin bir rolleri yoktur. Kapalı mekânlar dışında yalnız başlarına görünmezler. Tüm bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da çizdiği kadın tipinin dönemin diğer anlatıları içinde farklı bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Surucuyi ne "ölümcül kadın tipi"nde olduğu gibi kötü kalplidir ne de "kurban tipi"nde olduğu kadar içe dönüktür. Tomson ile gönlünün istediği gibi, tek başına kırlarda buluşacak kadar özgürdür. Otoriteye başkaldırmaktan çekinmez. Başka bir

[10] s.6.

kadın için kendisini terk ettiğinde Tomson'a sitem eder. Eşi Torromtor'un ölümü nedeniyle kendisini yakmak isteyen halka isyan eder. İnci Enginün de Surucuyi'nin dönem anlatılarının diğer kadın başkişileri içindeki önemine "Tagannum" manzumesi özelinde dikkat çekmiştir. "Tagannum" manzumesinin Türk şiirinde yaptığı yeniliğin yalnızca şekille sınırlı olmadığını şiirde muhteva açısından da birtakım yeniliklerin olduğunu yazmıştır (Enginün, 2012: 507). Surucuyi, Tomson için yazdığı bu şiirde hem aşkını hem de yaşadığı ıstırabı dile getirir ve şiir, bu yönüyle Türk edebiyatında bir kadının aşk ıstırabını bildiren ilk şiirdir. Bilindiği üzere divan edebiyatında "kadın yalnız ıstırap veren, aşka konu olan, fettan, cevr eden kişiydi ve daima sevgiliydi. Kadının bir anne, zavallı, hasta olarak görülmesine rastlanmazdı. Istırap ise sadece erkeğe hastı" (Enginün, 2014: 507-508)

Duhter-i Hindû'da vakaların Hindistan'da geçmesinden dolayı Hâmid'in Surucuyi'yi sınırları daha geniş bir şekilde çizebildiği düşünülebilir Ancak Hâmid, eserin yayımlanmasından yıllar sonra 1928'de *Duhter-i Hindû* ile ilgili yazdığı yazısında buradaki kişilerin "iyisi de kötüsü de, zâlimi de âdili de İngiliz ve Hint kılığında çıkmış, tebdil-i kıyafet etmiş bizim devlet ve milletimize mensup insanlardır" diyerek eserin mekânının dönemin sansür uygulamalarından dolayı farklı bir coğrafya olarak seçildiğine vurgu yapar (Enginün, 2013: 422) Ayrıca *Duhter-i Hindû*, Hâmid'in henüz Bombay'a gitmeden önce yazdığı gençlik dönemi eserlerindendir. Bundan dolayı Hâmid, piyesi yazarken 19. yüzyıl Hindistan'ında kadınların nasıl yaşadığı ile ilgili bilgi sahibi değildir. Üstelik de *Duhter-i Hindû*'daki diğer kadın tipleriyle karşılaştırıldığında Surucuyi'nin Hindistan sınırlarında dahi kabul edilse alışılmışın dışında bir tip olarak çizildiği dikkati çekmektedir. Birinci fasıl birinci temaşa ikinci mecliste köyün diğer kızları ile karşılaşan Surucuyi, henüz evlenmediği ve kırlarda tek başına dolaştığı için akranları tarafından dışlanır. Yani olaylar, hangi coğrafyada geçiyorsa geçsin Surucuyi yerleşik olanın karşısında, alışılmışın dışındadır ve bu yönü ile Hüsn ile büyük benzerlik gösterir. Bu bilgiler ışığında, "kurban tipi"ndeki diğer kadın kahramanları, klasik hikâye kurgusundaki âşık olunan ve edilgen konumda bulunan kadın tipinin devamı olarak kabul edersek Surucuyi'yi de *Hüsn ü Aşk*'ın Hüsn'üne denk görmek mümkündür. Bu iki kadın kahraman da mütevazı bir biçimde de olsa yerleşik düzen içerisinde ufak bir fark yaratmayı başarmıştır.

2.1.2. "Makbul" Olana Davet: İsmet ve Gotolva Kızları

Her iki anlatıda da yukarıda bahsedildiği üzere toplumsal yaşam ve törelerin belirlediği normların dışına çıkan iki kadın başkişi mevcuttur. Her iki kadını da bu normlara uygun şekilde davranmaya davet eden ve onlar üzerinde toplumsal bir baskı oluşturmaya çalışanlar, eserdeki başka kadınlardır.

Necmettin Turinay'ın ilgili yazısında, *Hüsn ü Aşk*'ı âşık ile maşuk arasındaki rol değişiminden dolayı diğer klasik hikâyelerimizden ayrı bir yere koyduğuna yukarıda değinilmişti. Âşık ile maşuk arasındaki bu rol değişimi, kaçınılmaz olarak kadın ve erkek kahramanların davranış şekillerini de etkiler. Hüsn'ü alışılmışın dışında gösteren de İsmet'in kendisini uyarmasına sebep olan da bu rol ve davranış değişikliğidir.

Hüsn ü Aşk'ta Hüsn'ün aşk acısı çekmesi, hislerini belli etmekten çekinmeyerek feryat etmesi ve onun bu durumundan hemen herkesin haberinin olması Hüsn'ün dadısı İsmet'i harekete geçiren sebeptir. İsmet, onu "makbul" olana yönlendirmek için "aklınca" masallar anlatıp öğütler vermeye başlar. Feryadını artırmaması, namus ve hayâyı yele vermemesi, sırrını başkalarına söylememesi, eğer böyle yaparsa değerini kaybedeceği konusunda onu uyarır (Doğan, 2011: 224-229). Onu kendinden beklenen davranışları sergilemeye yönlendiren İsmet, "Behâne-i Dîger Engîhten-i İsmet" bölümünde ise Hüsn'ün bu davranışlarının Aşk'ın kendisinden uzaklaşmasına sebep olacağını söyleyerek Hüsn'ü yolundan edecek yöntemi bulmuş gibidir:

Gelmez ana da bu kâr mahbûb
Sen tâlib olup ol ola matlûb

Bir kerre bu söz olursa meşhûr
Rüsvaylığı dutar mı ma'zûr

Hâhiş-ger isen de bî-zebân ol
Kızsın kerem eyle sen girân ol (Doğan, 2011: 230)

Duhter-i Hindû'da ise Surucuyi'nin toplumsal beklentiye cevap vermeyişine vurgu yapan ve onu toplumun "normal" kabul ettiğine davet eden Surucuyi'nin de yaşadığı Gotolva köyünün kızlarıdır. Hâmid, piyesin birinci fasıl, birinci temaşa, ikinci meclisini bu meseleye ayırmıştır. Tomson'la buluştuğu kırlarda Sitelina, İlamya, Sumru ve Tilija isimli kızlarla karşılaşan Surucuyi, akranlarının bir genç kızın yalnız başına kırlarda dolaşmaması ve İngilizlerden korkması gerektiği gibi uyarılarına muhatap olur. Bunları, on yedisine geldiği halde hâlâ evlenmemiş olması yönündeki eleştiriler izler ve kızlar Veda kuralları gereği artık ailesinin onayına bile ihtiyaç duymadan istediği kişiyle evlenebileceği konusunda ona nasihat ederler. Aynı şekilde yine Veda kuralları gereği aynı din ve kavimden olmadığı biriyle evlenemeyeceğini de hatırlatarak üstü kapalı bir yolla onu sevdiği İngilizden uzaklaştırmak isterler. Onun mendiliyle yüzünü silmiş olmasının bile dinleri gereği affedilemez olduğunun altını çizerler. Kızların uyarıda bulunduğu meseleler, haliyle Surucuyi'yi "genelgeçer"in dışına iten meselelerdir.

Hüsn ü Aşk ve *Duhter-i Hindû*'da karşılaşılan, aykırı görüneni "makbul" olana davet eden bu tiplerin kadınlardan seçilmiş olması elbette ki tesadüftür. Bu tipleri önemli kılan Hüsn ve Surucuyi'nin genelin dışında olan özelliklerine hem varlıklarıyla hem de sözleriyle vurgu yapmalarıdır. Hem Gâlib'in hem de Hâmid'in bu tipleri eserlerine dâhil etmeleri onların kadın başkişileri yaratırkenki tutumlarını bilinçli olarak tercih ettiklerini gösterir. *Hüsn ü Aşk*'ta İsmet geleneğin muhafızı ve sözcüsüdür. Nasihatleriyle Hüsn'ü geleneksel olana davet eder. *Duhter-i Hindû*'da

ise Gotolva kızları baskın çoğunluğun sesidir ve Surucuyi'yi kendileri gibi olmaya zorlarlar.

2.1.3. *Hüsn ü Aşk* Tardiyeleri ve *Duhter-i Hindû* Manzumelerinin Metin İçi İşlevleri

Hüsn ü Aşk'ta üçü Aşk'ın ağzından olmak üzere dört tane tardiye bulunur. Bunlardan birincisi doğumundan itibaren feryat ve figan içinde kıvranan Aşk'ın dadısının, Aşk uykuya dalsın diye söylediği bir ninnidir. Bu şiir, mesnevide gelecekten haber verme, okuyucu olacaklara hazırlama, kahramanı akıbeti ile ilgili uyarma ve ona nasihat etme fonksiyonuna sahiptir. Hemen tüm bentler, Aşk'ın rahat geçireceği günlerin sayısının az olduğunun ve bu günlerini iyi değerlendirmesi gerektiğinin altını çizer. Gelecekte "sitem şişine kebap", "feleğin elinde oyuncak" olacağının sinyallerini verir. *Duhter-i Hindû*'da ise Surucuyi yakılmaya götürülmeden önce kendisine reva görülenlerden dolayı sitem eder. Bundan sonra enişte Bedryapum, teyze Nana Bibi ve Surucuyi'ye taksim edilmiş üç bentlik bir tardiye bulunur. Özellikle Bedryapum'a ait olan bent, doğrudan kahramana yönelik nasihatler içerir. *Hüsn ü Aşk*'ın birinci tardiyesinde olduğu gibi kaderden kaçmanın imkânsızlığı, feleğin karşısında insanın avcısından kaçan bir ceylandan farksız olduğu gibi öğütler Surucuyi'ye verilerek bu durumda korkmasının herhangi bir fayda sağlamayacağı belirtilir. *Hüsn ü Aşk*'ın ikinci ve üçüncü tardiyesi, belaların arttığı, tahammülün azaldığı aksiyonun yükseldiği bölümlerde yer alır ve kahramanın hem kaderi hem de sevgilisine yönelik sitemlerini dile getirir. Bu bilgi ışığında her iki tardiyenin de "baht dönüşü" ne isyan işlevi taşıdığı söylenebilir. Bilindiği gibi baht dönüşü bir anlatıda "kahramanın talihinin birdenbire ve beklenmedik bir şekilde tersine dönmesidir" (Huyugüzel, 2018: 70). *Hüsn ü Aşk*'ta da sevgilisinin ilgisine mazhar olan, onunla Mana Mesiresi'nde gezintiler yapan Aşk, bir anda ayrılık ateşine düşer ve sevgilisine kavuşmak için birtakım engelleri aşmalıdır. Eserde baht dönüşü Benî Mahabbet Kabilesi ileri gelenlerinin Hüsn ile evlenebilmesi için Aşk'a Diyâr-ı Kalb'den kimyayı getirmesi şartını koşması ile başlar. İkinci tardiye, Hüsn'ün dadısı İsmet'in nasihatlerine uyarak aşkını belli etmekten vazgeçmesi üzerine Aşk'ın çaresiz isyanını konu alır. Burada aslında "baht dönüşü" henüz gerçekleşmemiştir. Ancak Hüsn'ün ilgisine mazhar olan Aşk, bir anda bundan mahrum kaldığı için yine alıştığının tersi bir durum yaşamakta ve buna isyan etmektedir. Üçüncü tardiye ise Aşk'ın Gam Harabeler'inde cadının esiri olduğu bölümdedir. Kendisine âşık olan, aşkına karşılık bulamayınca da onu darağacına asan cadıdan kurtarılmayı bekleyen ve Sühan'ın yetişmesiyle feraha kavuşan Aşk, feryat ederek bu tardiyeyi söyler.

Duhter-i Hindû'nun Surucuyi ağzından "tardiyye-i âtiyye" notuyla aktarılan ikinci tardiyesi de "baht dönüşüne isyan" işlevi taşır. Tomson ile evlilik hayalleri kuran Surucuyi'nin baht dönüşü, Tomson'un Elizabeth'e âşık olmasıyla başlar. Bu olaydan sonra Surucuyi, dedesi yaşındaki Torromtor ile evlenir ve onun ölümden sonra Vişnu töreleri gereği yakılmak istenir. Buradaki tardiyenin de *Hüsn ü Aşk*'taki gibi aksiyonun yükseldiği bölümde yer aldığı görülür. Beş bentlik şiirde Surucuyi'nin sevgilisine ve kaderine yönelttiği sitemleri ile karşılaşılmaktadır.

Hüsn ü Aşk'ın dördüncü tardiyesi, Aşk'ın Çin Sahili'ni Mana Mesiresi'ne benzetmesi üzerine yazılmıştır. Hayatın normal akışındaki seyrinin, sevgili ile geçirilen güzel günlerin yâd edildiği bu şiir, "kayıp cennet"i hatırlama işleviyle eserde bulunur. Aşk bu şiirde, eskiden "Feleğe zerre kadar nazının olmadığına, yiyip içtiğinin, eğlendiğinin hep önünde olduğuna, servinazının yanında gezdiğine, sırlarının âleme faş olmayıp kıskanılacak bir bahar olduğuna" şimdi ise o günlerin geride kaldığına vurgu yapar (Doğan, 2011: 349). *Duhter-i Hindû*'nun "Tagannum" manzumesinin bazı dörtlüklerinde de "kayıp cennet"i hatırlama işlevi yer alır. Surucuyi de Tomson'un kendisine olan ilgisinin bittiğini düşündüğü zaman, eski mutlu günlerini hatırlayarak "Tagannum"u söyler. Bülbül şakımasından etkilenerek kendisinin de bir zamanlar zarif bir dalda şarkılar söyleyen bir bülbül olduğunu belirtir. Surucuyi, sevgilisinin kendisini terk etmesini devranın büyüsüne bağlar. Her iki manzumede de "kayıp cennet" sevgili ile bir arada olunan günlerdir ve bahsi geçen şiirlerde bu günler hatırlanarak mevcut durumun yarattığı bıkkınlık dile getirilir.

Sonuç

İki eserin karşılıklı okunması neticesinde *Hüsn ü Aşk* ile *Duhter-i Hindû* arasındaki ortaklıkların büyük oranda şeklî olmakla birlikte muhtevayı da kapsadığı görülmektedir. Kadın başkişiler ve bazı yardımcı kişiler arasında görülen ortaklıklar, Hâmid'in Şeyh Gâlib'den etkilendiği bölümler olarak kabul edilmeyip iki eserin yazıldıkları dönemlere göre ihtiva ettikleri özellikler göz önünde tutularak yapılmıştır.

Duhter-i Hindû'daki iki tardiye, bu nazım şeklinin Şeyh Gâlib ile birlikte anılıyor olması ve *Hüsn ü Aşk*'ta da dört tane tardiyeye yer verilmesi nedeniyle önemlidir. Hâmid, bu tardiyelerde yalnızca nazım şekli açısından değil cümle yapısı ve seçtiği kelimelerle de *Hüsn ü Aşk* tardiyelerinin etkisinde kalmıştır. Tardiyeler dışında *Duhter-i Hindû*'daki dörtlük, altılık ve sekizlik bentlerle kurulan manzumeler de makalenin konusu açısından önemlidir. Çünkü Şeyh Gâlib, divan edebiyatında musammatları en sık kullanan şairlerden biridir, bu yolla geleneğin beyit esaslı nazım şekillerine verdiği ayrıcalığı kısmen de olsa kırmıştır. Ayrıca Hâmid'in piyeste yer alan beş manzumeyi, *Hüsn ü Aşk*'ın da kafiye şekli olan mesnevi kafiyesiyle yazmış olması dikkat çekicidir. Kısacası *Duhter-i Hindû*'daki tardiyeler dışındaki on manzumenin sekizi bentlerle kurulmuş, bunların da beşi *Hüsn ü Aşk*'ta da olduğu gibi mesnevi kafiyesiyle yazılmıştır.

Duhter-i Hindû'daki on iki manzumenin altısı *Hüsn ü Aşk* vezniyle kaleme alınmıştır. Piyesteki iki tardiyenin cümle yapısı ile *Hüsn ü Aşk* tardiyeleri arasında doğrudan benzerlik tespit edilmiştir. Ayrıca *Duhter-i Hindû*'nun "tardiyye-i âtiyye" ibaresiyle sunulan şiirinde kullanılan "âsyâb" mazmunu, *Hüsn ü Aşk*'ın birinci tardiyesinde de kullanılması nedeniyle dikkat çekmiştir. Bunun üzerinde hem "âsyâb"ın çok kullanılan bir mazmun olmaması hem de Hâmid'in *Duhter-i Hindû* manzumelerinde mazmun kullanımına sık başvurmamış olması nedeniyle durulmuştur. Böyle bir durumda her iki yazarın da "âsyâb"ı kahramanların benzer hallerini anlatmak için seçmiş olmaları dikkati çekmiştir.

Ateş, Şeyh Gâlib'in şiir dünyasında, zengin çağrışımları olan bir imajdır. *Hüsn ü Aşk*'ta da ateşe dair kullanımların sıklığı ve özgünlüğü dikkat çeker. Bundan dolayı eserlerinde *âteş*'li *şem*'li kullanımlara ağırlık veren şairlerde Şeyh Gâlib etkisi olabileceği üzerinde genellikle durulur. *Duhter-i Hindû*'daki şiirlerde de bunların kullanımı fazladır. Eserdeki "Tagannum" şiiri bu örneklerle en çok karşılaşılan manzumedir. Şiirdeki "âteşîn câme giyen bedr" imajı ile Gâlib'in Benî Mahabbet Kabilesi'ni tarif ederken kullandığı "giydikleri âfitâb-ı temmûz" dizesi arasında çağrışımsal olarak bir etkilenme olduğu düşünülmüştür.

Muhteva açısından bakıldığında her iki eserin de kadın başkişileri dikkat çekmektedir. Her iki eser de edebiyat tarihlerinde yer aldıkları dönemler göz önüne alındığında alışılmışın dışında iki kadın başkişiye sahiptir. Hüsn, geleneğin öngördüğü gibi edilgen konumda olmadığı için Surucuyi de "kurban kadın tipi"ne birtakım yeni vasıflar eklemiş olması nedeniyle yazıldıkları dönem eserleri içinde dikkat çekici bir konumdadır. Onları geleneğin belirlediği davranış kalıpları içerisinde davranmaya davet eden yardımcı kadın kahramanların her iki eserde de mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Duhter-i Hindû'daki manzum parçaların metin içi işlevleri göz önünde tutulduğunda da *Hüsn ü Aşk* tardiyelerinden etkilenildiği görülür. *Hüsn ü Aşk* tardiyeleri, metin içinde soluk alınan edebî duraklar olmalarının yanında anlatıda bulundukları yerler dolayısıyla metin akışında da farklı işlevlere sahiptir. Bu işlevlerin, kahramanı akıbeti ile ilgili uyarma, "baht dönüşü"ne isyan etme ve "kayıp cenneti" hatırlama şeklinde üç farklı şekilde olduğu fark edilmiştir. *Duhter-i Hindû*'daki iki tardiyenin bir ve ikinci işlevi, "Tagannum" manzumesinin bazı bentlerinin de üçüncü işlevi taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Özetle, Abdülhak Hâmid'in yazın hayatının henüz başında kaleme aldığı *Duhter-i Hindû*'nun manzum parçalarında büyük oranda Şeyh Gâlib'in divan şiirine getirdiği bazı yeniliklerden etkilenerek hareket ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktada özellikle *Hüsn ü Aşk*'ın hem şekil hem de kelime ve anlam dünyası açısından *Duhter-i Hindû* manzumelerine tesir ettiğini belirtmek gerekir. Gâlib'in mesnevisinde yer alan unsurlar kimi zaman doğrudan kimi zaman da dönüştürülerek Hâmid tarafından kullanılmıştır. Ayrıca her iki eserdeki kadın başkişiler, yazıldıkları dönem itibariyle müstesna bir konumdadır. Son olarak iki eser arasında kurulan benzerliklerin, çoğu yerde taklit boyutunda kalmamış olduğu ifade edilmelidir. Bundan dolayı ulaşılan sonuçların, Hâmid'in edebî kaynaklarına bir yenisini eklemek açısından önemli olduğunu belirtmekte fayda görülmektedir.

Kaynakça

Andı, Fatih. (1997), *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir. (2011), *Kuğunun Son Şarkısı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Dağlar, Abdülkadir. (2017), "Dağlarca'nın Hüsn ü Aşk Yorumu: Şeyh Galib'e Çiçekler", *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi,* Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, s.112-134.

Dilçin, Cem. (2009), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Doğan, Muhammet Nur (haz.). (2011), *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, Yelkenli Yayınları, İstanbul.

Duhter-i Hindû. (1292), Tasvîr-i Efkâr Matbaası, İstanbul.

Enginün, İnci (haz.). (1995), *Abdülhak Hâmid'in Mektupları-2*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci (haz.). (1998), *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3 Duhter-i Hindû/Finten*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci. (2012), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci (haz.). (2013), *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Huyugüzel, Ömer Faruk. (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

İpekten, Haluk. (2014), *Klasik Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karaburgu, Oğuzhan. (2012), *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, Kesit Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna. (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pala, İskender. (2011), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Saraç, Yekta. (2007), *Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü- Kafiye*, 3F Yayınları, İstanbul.

Servet-i Fünun, C 56, S 1420, 31 Temmuz 1335/1919, s.252.

Şentürk, Ahmet Atilla. (2016), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*, OSEDAM, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2010), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah. (1938), "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri". *Ülkü Halkevleri Dergisi*, S 60, s.142.

Tansel, Fevziye Abdullah (haz.). (2013a), *Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Tansel, Fevziye Abdullah(haz.). (2013b), *Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Türinay, Necmettin. (1995), "Klasik Mesnevinin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı*, (Editör: Beşir Ayvazoğlu), İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s.87-122.

Mukaddime-i Harâbât. (1311), Matbaa-i Ebuzziyâ, Konstantiniyye.