

## MAZMUNUN YOLCULUĞU

M. Esat HARMANCI\*

### ÖZET

Kurumsal ve mektepli klasik edebiyat araştırmacılığınan bugüne kadar adından en çok bahsettığımız terim ya da kavramların başında “mazmun” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle divanlar ve tezkirelerde örnek beyitler ve tanım sayılacak ifadelerden mazmunun terimleşme süreci izlenmeye çalışıldı. Konu üzerinde çalışan Cumhuriyet dönemi araştırmacılarının yaptığı tanımların ve verdiği örneklerin değerlendirilmesi sonucunda mazmunun bugün için hak ettiği adlandırmaya henüz kavuşmamış olduğu görülmüştür. Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda, üzerinde uzlaşmış manifestolar çevresinde şekillenmeyen, nazirelerle uyum sağlayarak yeniyi ürettirirken eskiye bağlı kalmaya çalışan klasik şair, mana ve mazmun ilişkisinde tutarlı davranmamıştır. Birinin diğerinin yerini karşıladığı durumlara sıklıkla rastlanmakta ise de mana, şiirde estetiği ve lirizmi hazırlayan bütün içyapıları kapsayan temel bir amaç olarak algılanmıştır. Tüm zamanlarda yolculuk, hep daha güzele yöneldiği için şiir söz konusu olduğunda da lafızla oluşan biçimsel estetiklerin evrimi sonucu, simge ya da semboller diline ve daha sonra da daha kesif bir estetik öge olan imgelerden oluşan soyut bir iç disipline ulaşılmıştır. Klasik edebiyat da söz odağında, daha çok içe dönük, manaya, zihinsel olana, çağırışına ve imaya yönelik imgesel anlatısını oluşturmuştur. Çağdaş edebiyat bilimi estetik araçlarının da yardımı ile klasik dönem şairlerinin ve araştırmacılarının verdikleri örnekler üzerinden mazmunun imge karşılığı işlev gören ve kimi şairler elinde üç boyutlu bir manzaraya dönüşen tablolar olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

### Anahtar Kelimeler

Klasik Türk edebiyatı, sanat, terim, mazmun, imge.

Şiir, kendisini oluşturan sözel anlatıya dair çağırışlarını karşılamak üzere, kendi döneminde geçerli olan çeşitli estetik araçlarına başvurmuştur. Bu araçlardan biri de dönemsel olarak işlev ve anlam değişimlerine uğrayan mazmun terimi olmuştur. İslami edebiyatlarda ve özel olarak şiirde, sözün kıymetlendirilmesi bağlamında belirleyici temel disiplin,

---

\* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. [esatharmanci@yahoo.com](mailto:esatharmanci@yahoo.com)

belagat ekseninde şekillenmiştir. Kuran'ın mucizevî yönünü takdir etmek üzere özel bir disiplin haline gelen, "bir düşünce ve duygunun yerinde ve zamanında, manası en açık şekilde ve akıcı bir dille ifade edilmesi" biçiminde ifade edilen belagat<sup>1</sup>, şubelerindeki etimolojik ya da fonksiyonel bağlar sebebiyle mazmun için de bir alt yapı oluşturmuştur.

Sanatta teksif olarak özetlenebilecek bu dikkat, mimari, güzel sanatlar ve yoğun olarak da şiir türünde, bir sanat felsefesi vazifesi görerek karışımıza eşsiz İslam eserlerini çıkarmıştır. Bu hakikatin arkasında elbette türlü nedenler bulunmaktadır, fakat, temel belirleyici; bütün zamanlarda sanatın, ebedi hakikatin kaynağını aramaya yönelik bir incelik olarak görülmesi sebebiyle, bir metafizik alan olarak algılanmasıdır. İkinci olarak da, İslami Doğu kültürünün, çok dinli ve çok kültürlü medeniyetlerin beşiği olan coğrafyalarda şekillenmiş olması, evrensel ve mitik mirasla donanmışlığını ve zaman içerisinde kendi kesafetini oluşturacak bir tecrübeyi ortaya çıkarmasıdır. Bu sebeptir ki Emevi, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı devlet düzenlerinin saray çevresinde geliştirdiği ayrıntı odaklı estetik üslubun her alanda kendini gösterdiği klasik zamanlar, saray istiaresi olarak nitelenecek, büsbütün ince, naif, kesif, saf, sağlam, mükemmel ve muhteşem bir edebiyata odaklanmıştır.

Bu bağlamda şiir, edebi ürünler içinde sözün en tasarruflu kullanıldığı, en kesafetli anlatı formu olarak tanımlanabilir. Klasik şair, sözü; ritim, şekil, tür ve anlam dikkati ile geleneğe bağlamak üzere söz söyler. Bu dikkat, öncekilerin tekrarından öteye geçerek şair için, çağında kalıcı ve yeni bir söz söylemiş olmayı zorunlu kılar.

Bu disiplinli yapılar, ritmik esaslar ve klişe ifadelerin alışıl gelmiş tekdüzeliğinde, şairin varlık göstereceği tek bir alan bulunmaktadır: *Lafız* ve *mana*. Lafız için, dilin gramer yapılarındaki estetik ve işlev esneklikleri göz önünde bulundurulurken belagatın bütün incelikleri de göz ardı edilmemiş olur. Mana lafzın hizmet alanında, lafız da ona tabi olmaktadır.

Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda, üzerinde uzlaşmış manifestolar çevresinde şekillenmeyen, nazirelerle uyum sağlayarak yeniyi üretirken eskiye bağlı kalmaya çalışan klasik şair, mana ve mazmun ilişkisi-

<sup>1</sup> M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Belağat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul 2006, s. 35.

sinde de farklı davranmamıştır. Birinin diğerinin yerini karşıladığı durumlara sıklıkla rastlanmakta ise de mana, şiirde estetiği ve lirizmi hazırlayan bütün içyapıları kapsayan temel bir amaç olarak algılanmıştır. Tüm zamanlarda yolculuk, hep daha güzele yöneldiği için şiir söz konusu olduğunda da lafızla oluşan biçimsel estetiklerin evrimi sonucu, simge ya da semboller dili ve daha sonra da daha kesif bir estetik öge olan imgelerden oluşan soyut bir iç disipline ulaşılmıştır. Klasik edebiyat da söz odağında, daha çok içe dönük, manaya, zihinsel olana, çağrışıma ve imaya yönelik imgesel anlatısını oluşturmuştur.

Mine Mengi, konu üzerindeki araştırmalarında mananın; lafız, eda, nükte, mazmun ve sezgi ile ilişkisi üzerinde yoğunlaşarak onun egemen bir asıl unsur olarak şiirsel estetiğin ve lirizmin bütün içyapı sorumluluklarını üstlendiğini göstermek istemiştir<sup>2</sup>. Mana ve mazmun bağlamında klasik eserler sorgulandığında da söz için olumlu ve güzel olan bütün terim ve kavramların, her ikisi için de niteleyici olduğunu görürüz.

Tezkirelerde şairlerin eserleri ve özellikle şiirleri tanıtılırken, klasik biyografi yazma geleneğinden gelen ve bir tür *tezkire dili* diyebileceğimiz bazı ortak kavram, terim ve tabirlerden istifade edildiği görülür<sup>3</sup>. Konu üzerinde bugüne kadar yapılan çalışmalarda, şiir değerlendirmelerinde kullanılan kelimeler dışına çıkılmamış, klasik şiir estetiği tezkireler bağlamında ciddi olarak ele alınmamıştır. Bu sorgulamalarda *mazmun* da önemli bir boşluğu doldurmakta ise de adını bildiğimiz bu hayalet, tezkireler arasında da isimsiz dolaşmaktadır.

Yaptığımız tezkire taramalarında, yazarların kelimeyi bir edebiyat terimi olarak tanımlamadıklarını çünkü kavramın henüz o dönemde terimleşmemiş olduğunu görürüz. Bu eserlerde kelimeye; *sanat, mana, ruh, öz, kasıt, fehva, hüküm, sanat değeri olan ürün, emek verilmiş iş, hüner, yetenek, gönül alıcı bir icat, eşsiz bir numune* gibi anlamlar yüklenmiştir. Fakat temel amacı, sözün ve söz söyleyenin değerlendirilmesi ve değerlendirme ölçütleri olan tezkirecinin kafasında bugün terimsel karşılık beklediğimiz

<sup>2</sup> Mine Mengi, "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 35-43.

<sup>3</sup> Pervin Çapan, "Tezkireler Işığında Şiire Has Bir Yapı Unsuru Olarak Mana Üzerine Değerlendirmeler", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 39, Erzurum 2009, s. 447.

*mazmun* bir anlam sorunu oluşturmamıştır. Tezkire yazarı, mazmun için farklı kavramlar kullansa da ne kastettiğini bilmektedir. Bu tavır, her zaman karşı karşıya bulunduğumuz ve çok iyi tanıdığımız bir şeyi tanımlamaya ihtiyaç duymayışımıza benzer. Çünkü adlandırmak, anlamı dondurmamak demektir. Mitik anlatı imgesel ve süregendir.

Divanlar, mazmunların uygulama ve sergi alanları olmaları bakımından tanımlamayı ya da adlandırmayı hedeflemese de bizim için tezkirelerden daha verimli oldu. Divan şairleri, çoğunlukla tezkireciler gibi davranarak mazmuna; *gizli anlam, maksat, icat (buluş), sanat değeri* gibi anlamlar yüklemişlerdir. Tezkire ve divanlarda, oldukça sık rastlanan bir uygulama da ayet, hadis, veciz söz ya da beyitten sonra o ibarede bulunan anlam ya da hükmü, devam eden ifadeye dayanak kılmak üzere bir bağlantı fonksiyonu ile kullanılmasıdır.

Fakat mazmun konusunda gerek tanımlama gerekse uygulama bağlamında Şeyh Gâlib ve Nevres'in özel bir emeği olduğunu söylemeliyiz. Kendi dönemlerinde artık terim anlamı karşılayan mazmun üzerinde kafa yormuş olan bu şairler, kelime üzerindeki sis perdesini aralamak için çaba sarf etmişlerdir. Ne var ki hem büyük bir deha hem de sanatın geldiği o kesif hal, mazmunun yüzüne yeni bir perde hazırlamaya çalışmıştır. Fakat dikkatle ve sabırla bakan bir emekçi, bu peçeyi de aralayıp mazmun güzeline güzel yüzünü görebilecek durumdadır.

Aşağıdaki beyitte mazmun, çekici bahçe düzenlemesinde yetiştirilmiş ve herkesin elde etmek istediği bir gonca olarak düşünülerek, *örtülü ve taze hayal* karşılığı kullanılmıştır:

Sen Es'ad devşirirsin gonçe-i mazmûnu hep ammâ

Bu tarh-ı dil-keşe teşrîf eden yârâna kalmaz hîç

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 31/5

Gâlib, bugün bizim arayışımızdaki çaresizliği de hatırlatarak mazmunu, *mümkün olmayan bir şey, elde edilmesi çok zor olan bir değer* olarak tarif eder:

Her sühan kim denilir derd-i sühandan Gâlib

Neş'eniñ nâmını yâd eyleme mazmûn gibidir

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 72/7

Gâlib'te, irfan deryasının ritmik ve müteradif dalgaları, inciler gibi mazmunlar doğurmuştur. Beyitte bu kusursuz doğumun tabiatı gereği bir irfan iklimi söz konusu edilmektedir. Tabii ve mesleki birikim sonucunda oluşan bu irfan denizinde kusursuz ölçülerle ritmik mana ve lafız dalgaları şairin dinamik olarak tasarrufunda bulunmaktadır. Bu kararlı ve ısrarlı mana hamleleri sonucunda dalganın kıyıya attığı inci misali, sanki güçlü dalgaların sahile çıkardıkları bir bebek gibi taze ve gösterişli bir mana ürünü olan mazmun, şiirin kıyısında parlayıverir. Şairin doğal bir sonuç gibi sıradanlaştırmaya çalışması aslında bu doğumu hazırlayan birikimin derinliği ve büyüklüğünü ortaya çıkarmak istemesindedir. Çünkü şair için böyle bir meleke hasıl olmadıkça bedeli ödenmemiş beklenmedik bir hediye ortaya çıkmayacaktır:

Kılıp deryâ-yı irfân mevc-i mevzûn  
Doğar mânend-i gevher tıfl-ı mazmûn

Şeyh Gâlib Dîvânı k. 37/1

Nitekim aşağıdaki beyitte mazmun, düşünce üreterek, zihinsel emek sarf ederek suretlendirilen, resmedilen bir güzellik tarifi olarak değerlendirilir. Gâlib, bu başarılı zorluğun, beytin (bir evin) köşesinde gizlenmiş, yerini sadece koyanın bildiği bir şey olmadığını söyler. Beyit mazmunu tarif ederken bile mazmun oluşturmuştur. Artık üç boyutlu resim diyebileceğimiz bu yapı, mazmunun çok katmanlılığı anlamına gelmektedir:

O rütbe verdi sûret şâhid-i mazmûna kim fikrim  
Nihân-ı küçe-i beyt olduğu mahsûsdan kalmaz

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 125/8

Klasik şiirin söyleyecek sözü kalmadığı iddiasının yeteneksizlerin avuntusu olarak gören Şeyh Gâlib, devrinde artık mazmunlar üretilmeyeceğini söyleyenlere kendisinin deste deste mazmun toplayacak heveste olduğunu belirterek meydan okur. Çünkü gelinen noktada mazmun, gerek tanımlama gerekse işlev bakımından geçen yüzyılların birikimini de gözardı etmeden yeni ve yaratıcı olanı dayatmaktadır. Gâlib, çağında bu donanımda olmayan şairlerin bahane üretmesine aldırış etmeden mazmun üretmeye olan heves ve istidadı ile haklı olarak övünür. Dolayısıyla da

mazmunu, *zarif söz söyleyenlerin, emek vererek oluşturacağı görsel çağrışımı olan bir güzellik* olarak tarif eder:

Gül-i mazmûnu bitirmiş bu zemînde zurefâ

Sardı Es'ad hevesin rabtına bir destesinin

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 177/6

Ona göre şairlerin hep ukdesinde kalan, bu estetik değeri gün yüzüne çıkarmak için, son yüzyıl da hala bu mazmun gülünü üretecek tohuma sahiptir. Beyitte mazmun, şairlerin elde etmek için çabaladıkları ama çoğuna da pek nasip olmayan, bütün üretim esasları bilinse de herkesin artık göze alamadığı ince bir sanat olarak değerlendirilir:

Gâlib nitekim ukde-i dildir şu'arâya

Var köhne zemînde yine tohm-ı gül-i mazmûn

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 267/6

Gâlib, kendisini mazmun icat etmede üstad kabul ederek ehil ellerden çıkan mazmunların anlaşılmasındaki güçlüğü işaret eder. Hüviyeti gizli olan bu inciyi çıkarmak için sadece akıl dalgıcı da yeterli değildir. Ona göre mazmun, beyitte gizlenmiş bir bilmecenin cevabı ya da saklı bir nesnenin adı değil, anlamak için bile buluş ve icat yeteneği gerektiren bir meziyettir.

Nevres, Şeyh Gâlib düzeyinde olmasa da mazmunun terimleşme sürecine tanıklık etmiş bir şairdir. Kendince tanımlamak üzere verdiği örnekler, mazmunu çoğunlukla *şîrde yeni bir buluş anlamına gelen imge veya hayal* olarak kullandığını gösterir. Nevres döneminde, kelimenin belki de belağattan beslenen *mesnet, dayanak gösterme ve ruhuna bağlama* anlamlarında da kullanılmaya devam edildiğini görmekteyiz. Fakat aşağıdaki kasideden alınan beyitlerde, şairin tegazzüle geçip hünerini göstermeye başlayacağı bölümü karşılıken söylediği beyitte ve fahriyeden duaya geçerken hünerin sonlandırıldığını söylediği örnek beyitte mazmun terimi, *şairin icat ve hüner kabilinden tasarrufları ile ortaya çıkan imge karşılığı* kullanılmıştır:

Hâtıra bu mısra'-ı bercesteden geldi yine

Bir gazel ma'nâsı âteş ser-te-ser mazmûnı âb

Nevres-i Kadîm Dîvânı k. 8/50

Zemîn ü kâfiye teng oldu mânend-i dil-i ‘âşık  
Misâl-i şem‘a-i ümmîd mazmûn buldı pâyânı

Nevres-i Kadîm Dîvânı k. 14/61

Hint üslubunun imgeyi yapısal formundan soyut kurguya dönüştürdüğü kendi döneminde mazmun oluşturmanın güçlüğüne değinen Nevres, tıpkı Şeyh Gâlib gibi onun ele geçmesi zor bir taş kadar kıymetli olduğunu söyler. Elde edilmesi neredeyse imkansız olan bu ender nesne öyle kıymet kazanmıştır ki sahibinin de arayıcısının da dikkatli olması gerekmektedir. Bu nispeten ironik olan değer izafesi, manadaki gizemin ve mazmunun kıymetinin abartılı vurgusu anlamına gelmektedir:

Kapar dîvân yolında bulsa ihvân tâc-ı mazmûnı  
Anıçün ma‘nî-i bigâne oldu muhtecib şimdi

Nevres-i Kadîm Dîvânı g. 142/4

Bir edebiyat terimi yahut bir şiir estetiği kavramı olarak mazmuna değinenler arasında özellikle Ali Nihat Tarlan, Ömer Faruk Akün, Beşir Ayvazoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülbaki Gölpinarlı, Mehmet Kaplan, Cemal Kurnaz, Cem Dilçin, Cevdet Kudret, Haluk İpekten öne çıkan isimler olurken; Mehmet Çavuşoğlu, Mine Mengi, İskender Pala, Şahin Uçar, Cihan Okuyucu, Kenan Erdoğan, Sebahat Deniz ve Şener Demirel müstakil başlıklarla mazmunun yolculuğunda menzil oluşturmuşlardır.

Konu üzerinde emek sarf edenlerin hemen hepsi, klasik Türk edebiyatının bir mazmunlar edebiyatı olduğunu ve farklı isimlerle de olsa mazmun olgusunun vazgeçilmez bir estetik kriter olduğunu ifade ederek söze başlarlar ama bu terimle ne kastedildiğinin açık olmadığını ve bu konuda meslektaşların bir ağız birliğinin de söz edilemeyeceğini ifade etme ihtiyacı hissederler.

Mine Mengi, bu muğlâklığa katılarak *söylenişteki söz ustalığı, görünürde olmayan anlam ve dolaylı anlatım* odağında şekillenen mazmun için verilen örnekler üzerinde yoğunlaşır, mazmunun edebi sanatlarla olan ilişkisine dikkat çeker. Fakat bu sistematik de artık terimleşmiş olan estetik ögeyi tanımlamak için yeterli bulunmaz. Çünkü mazmun “şiirin beyitleri arasına ustaca gizlenmiş ince anlam, zarif söz hatta belli belirsiz bir sezdirme” olmalıdır. Nitekim şairler mazmunla övünüp durduklarına göre mazmun, çok rastlanan bir şey de olmamalı ve özgün olmalıdır. Mengi, bir

şairin çıkıp binlerce beyit arasında “işte bu mazmundur” dediği bir beyte rastlamanın hiç de kolay olmadığını söyleyerek çoğunluğu Haluk İpekten’in tespit ettiği mazmun örneklerinden ikna olmamış gibi, konu üzerinde kafa yormak isteyenlere açık davette bulunur<sup>4</sup>.

Pala’ya göre kavram daha çok galat manaları ile kullanılır ve verilen örneklerin çoğu istiareye karşılık gelir. *Bir mana veya mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatı* olarak tanımladığı mazmunu, “lugaz veya muammanın beyte teksif edilmiş bir benzeri” olarak görür. “Her beyitte görülemeyen, bir çeşit şaire özel sanat oyunu” olarak nitelediği mazmun için, “Osmanlı semai kahvelerinde halkın muamma çözmesine karşı; aydınların çeşitli edebî mahfillerde mazmun çözdüklerini söylemek bile mümkündür.” der. Pala’nın bu bakış açısı için güçlü dayanağı Fuzûlî’nin;

Benüm teg hiç kim zâr ü perîşân olmasun yâ Rab

Esîr-i derd-i ışk u dâğ-ı hicrân olmasun yâ Rab

Fuzûlî Dîvânı g. 30/1

beyitinde şakayık (gelincik, dağ lâlesi) mazmunun kendini gösterdiğini belirtir ve şöyle gerekçelendirir: “Şakayık çiçeğinin yaprakları incecikdir (zar gibi). Ömrü çok kısa olup yaprakları birkaç günde dağılıverir (perişan). Ortasında dağlama yarasını andırır bir siyahlık mevcuttur. Keza dağ, gelincik kızıl rengini sembolize eden ateş vesilesiyle vardır. Yaprakların dağılması, ayrılmasıdır (hicran), her bitki gibi gelincik de bir köke bağlıdır (esir)<sup>5</sup>.”

Akûn, çözümü öncelikli olarak divan şiirinin imaj sisteminin tanınmasına bağlı olan mazmunu sorgulama sürecinde, “iş bir nevi bulmacaya dönüştürmüş” olmayı, “mazmun için “aşırı durumlar” olarak niteleyerek çağdaş mazmunculara yol işareti koymayı ihmal etmez<sup>6</sup>. Fakat mazmun

<sup>4</sup> Mine Mengi, “Mazmun Üzerine Düşünceler”, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 54-58. Bir deniz feneri gibi camianın önünde duran kıymetli hoca-  
mın taşıdığı meşale, mazmunun yolculuğuna eş, emaneten taşıyacak neferlerine her zaman yol gösterici olacaktır.

<sup>5</sup> İskender Pala, “Mazmunun Mazmunu”, *ODŞÜM*, Haz. Mehmet Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 400-401.

<sup>6</sup> Ömer Faruk Akûn, “Dîvân Edebiyatı”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.9, İstanbul 1994, s. 424.



yolculuğunda biraz daha dikkatli durulması gereken menzil, muhteşem Tanpınar konağıdır: “Mazmun Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller-arabeskler gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme her kelime kendi hususi manaları ve çağrışımlarıyla gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi”<sup>7</sup>. Bu kapalılık Sebhat Deniz tarafından da sorgulanmış, “şairin asıl söylemek istediği duygu ve düşüncelerinin odak noktasında bulunan gizli bir unsur” olan mazmun, beytin *asıl teması* olarak değerlendirilmiştir<sup>8</sup>.

Orhan Şaik Gökyay, Gölpınarlı'nın herkesçe malum mensuh manifestosuna cevap verirken bu edebiyatın toplumla olan ilişkisinden bahseder. Gölpınarlı'nın güreşte kendi ayağını tuttuğunu göstermek üzere Bâkî'nin realist şiirlerinden dem vurup, hocanın Bâkî hakkındaki “Bu beyitlere göre bir ressamın yapacağı aptal tablosu aslına tamamen mutabık olacaktır.” ifadesini teşhir eder<sup>9</sup>.

Çavuşoğlu, “çok defa edebiyat alimlerince yanlış bilinen, hatta ne olduğu hakkında kesin bilgileri olmayan nesnenin bir örneğini” verir:

Murg-i zerrîn-per zümür-rüd-âşiyân lü'lü'-gıdâ  
Bâl açup uçmak diler her subh kûyundan yana

Hocaya göre beyitte bir unsurun, *bir varlığın bütün vasıfları sayılıp adının zikredilmediği şey* olan mazmun, “güneş”tir<sup>10</sup>. Altın kanatlı, zümrüt yuvalı ve inci ile beslenen bu nesne, her sabah kanat açıp sevgiliye doğru giden bir kuştur. Bu mükemmel istiare, modern zamanlar için yeni bir icat ya da zor bir buluş olarak görülerek takdir edilip mazmun payesi ile ödüllendirilmek istenir.

<sup>7</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s. 11-12.

<sup>8</sup> Sebhat Deniz, “Şairlerin Gizli Dili: Mazmun”, *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, Erdal Şahin, Picus Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 217.

<sup>9</sup> Orhan Şaik Gökyay, *Destursuz Bağa Girenler*, Dergah Yayınları, İstanbul 1982, s. 39.

<sup>10</sup> Mehmet Çavuşoğlu, *Dîvânlar Arasında*, Akçağ Yayınları, Ankara 1988, s. 38-39.

Uçup uçup geldi tâ murg-ı se-perler cismüme  
Kuşça cânım almağa ağız bir itdi yareler

Çavuşoğlu, Ali Nihat Tarlan'ın Zatî Dîvanı'nı hazırlamakta olduğu süreçte yanında bulunduğu bir gün karşılaştıkları güçlüğü anlattıktan sonra yukarıdaki beyitte geçen "mürg-i se-per" ifadesi ile istiare yapıldığına karar verdiklerini aktarır ve böylece de beytin mazmununun *ok* olması gerektiğini belirtir<sup>11</sup>. Açtığı yaralarla canını almaya kastederek aşığın bedenine uçuşan bu üç kanatlı kuşlar şüphesiz şair için de yaratıcı bir tablo için estetik bir imge oluşturmuştur. Modern zamanlarda artık uzaklaşmış bulunduğumuz savaş kültürünün antropolojik çağrışımlarını özgün ve yaratıcı bulan çağdaş akademisyen için bu tablo oldukça renkli bir mazmun anlamına gelebilir. Fakat bu beyti bu anlamda değerli kılan öğelerden birincisi *kuş* ve *ok* istiaresi olabilir. Nitekim bu bir istiaredir ama beyitte önemli olan bu istiaresinin de çok değerli katkısı ile oluşan bir imge (imaj, tablo, manzara) söz konusudur. Zaten beyit; *cism*, *uçmak*, *can almak* ve *yara* kadrosu ile bu nesnenin kuştan öte bir şey olduğunu eğreti olarak işaret etmektedir. Araştırmacılara "ok"u söyleten bu kurgu, bir yönü ile kavram buldurmaca olarak algılanan bir mazmun anlamına gelse de bu yaratılan sürpriz duygusu da şiir için bir estetik araç olarak tabloya ya da mazmuna ayrıca katkı sağlamaktadır. Yine Çavuşoğlu Hocanın Mesîhî'den seçtiği;

Pîrehen-i visâlûne göz dikdigüm bu kim  
Hecrûn bir ince iplige döndürdi kâmetüm

Mesîhî Dîvânı g. 154/6

beytindeki "iplik, göz dikmek" kelimelerinin "iğne" sözcüğünü çağrıştırmaması sebebiyle beytin mazmunun "iğne" olduğunu söylemesi benzer bir estetik uygulaması olarak anlaşılmalıdır<sup>12</sup>.

Nitekim mazmun üretmenin ya da klasik şair olmanın zorluğu "ilhamı zincire vuran ve daha önceki şairler tarafından da defalarca kullanılarak eskitilen mecazlarla şiir söyleyerek orijinal olmak(tır)"<sup>13</sup>. Ayvazoğlu, bu güçlüğü tanımlamaya çalıştığı aynı satırların arasında, şairin kendisine

<sup>11</sup> M. Çavuşoğlu, age., s. 39-40.

<sup>12</sup> M. Çavuşolu, age., s. 40-41.

<sup>13</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002, s. 179.

verilmiş mecazlar, hatta hayal (imaj) kurma biçimlerinden bahsederken saptığı bu hayal sokağını tarif etmeye başlar: “Kelimelerin diğer çağrışımları da işin içine belli belirsiz girebilir... Ancak divan şairi kendini çağrışımların seline bırakmaz; onları düzene sokarak simetriler elde etmeye, hendesi bir bütünlük kurmaya, daha doğrusu bir çeşit arabeske ulaşmaya çalışır. İşte Şeyh Gâlib’in rubaisinde sözü edilen mazmun, çağrışımların, nüansların vb. beyitte girdiği düzenin adıdır”<sup>14</sup>.

Demirel, konuya dair çalışmaların toplamından elde ettiği veriler ışığında mazmunu “sanatçının dile getirmek istediği duygu, düşünce ve hayâllerin çeşitli edebî sanatlar aracılığıyla, birtakım ipuçları verilerek imâ yoluyla anlatılması” olarak tanımlar<sup>15</sup>. Mazmun üzerine değerli iki makale kaleme alan yazar, bir ara konu üzerinde önemli bir açılım önermiş olan Şahin Uçar’ın makalesinden hareketle sembol ve imaj sorgulaması yapmışsa da hem mazmunun, *her beyitte şairin his ve hayâl dünyasında yeniden şekillenerek meydana geldiği ve onun ancak bir takım ipuçları vasıtasıyla ortaya çıkarılabilecek kavram* olduğu düşüncesinden hareket etmesi hem de mazmun için seçilen örneklerin bu dikkatten uzak olması bakımından konuyu yeni bir makaleye mazmun (gebe) bırakmıştır.

Demirel, *Mazmundan İmgeye Yolculuk* başlıklı makalesinde, imge ile mazmun arasında teorik bir bağ olduğunu fark eder ve imgenin işlevini değerlendirir. Fakat seçilen örnekler yine önceki makalesinde olduğu gibi *mazmun bulmacaya* yöneliktir. Ayrıca son tahlilde mazmundan imgeye doğru bir geçiş olarak tanımladığı ilişkiyi, *modern* bağlamında değerlendirdiği için anakronizme düşme tehlikesi olarak algılar ve *çok da köklü* olmadığını düşündüğü için adlandırmaktan imtina eder. Yazar bu tarihsellik çizgisinde durarak, mazmunu imge gibi anlamak yerine, imgeyi mazmunun *modern* hali olarak görür. Demirel, konu üzerinde yazı yazan son araştırmacı olarak, “şair mazmun peşinde koşarken sanat endişesini beraberinde taşımıştır. Yani sırf mazmun bulma endişesiyle hareket edip, şiirin estetik yapısını mazmuna heba etmemişlerdir.” ifadelerini kullanarak sanat, estetik ve yaratma ile, mazmun oyununu ayrı ayrı ögeler olarak

<sup>14</sup> B. Ayvazoğlu, age., s. 176-177.

<sup>15</sup> Şener Demirel, “Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilgi*, sayı:21, Ankara 2002, s. 125.

tanımlamakla, mazmun yolculuğunda söz söylemek isteyenlere açık kapı bırakmış olur.

Konu üzerinde söz söyleyenlerin üzerinde yoğunlaştıkları temsilci beyitlerden birkaçı üzerinde durarak gelenek haline gelen mazmun algısına kişisel bakışımı aktarmak istiyorum. Benzer örneklerle sözü uzatmamak için Ali Nihat Tarlan Hocanın şerh ettiği beyit üzerinde duralım:

Bir yerde sâbit it kadem-i i'tibârımı  
Kim rehber-i şerî'at ola muktedâ başa

Fuzûlî Dîvânı, g. 3/3

Hocanın yorumlarından ve devam eden araştırmacıların tekrarlarından bu beyitte “namaz” mazmunu olduğunu öğreniyoruz. *Sâbit-kadem* demek ve *muktedâ* ibarelerinin sözlüklerdeki gerçek anlamlarından yola çıkarak temellendirilen bu mazmun ilk bakışta mantıklı da görünüyor.<sup>16</sup> *Sâbit-kadem* ifadesinin *ayakları bir yerde sabit tutma* anlamı ve *muktedâ* kelimesinin de *imam* anlamı göz önünde bulundurulunca *namaza* mazmun olarak itiraz etmek yersiz gibi duruyor.

Bu noktada dikkat çekmek istediğimiz birinci husus, modern zamanların dil ve kültür algısı ile geçmişi yargılamanın yanlılığı diğeri de asırlardır üzerinde durulan estetik bir değer karşılığı olan mazmunun usta sanatkarların elinde bu denli sığ örneklerle işlenmiş olamayacağıdır. Eğer mazmun, şairin anlatmak istediklerinin dışında, mananın da çok ötesinde bir kılıç artığı olarak gördüğü bir estetik değer ise Fuzûlî'nin bu beytinde namaz mazmunundan bahsedilebilir. Kelimeleri, kökenci anlam ilişkisi dışında, terim ve anlambilim ışığında irdelediğimizde *Sâbit-kadem* ifadesinin *sürekli* ve *muktedâ* kelimesinin de *rehber*, *kılavuz* anlamı ile karşılaşırız. Bu bağlamda beyit; “Şeriatın kılavuzluğundan ayrılmamak üzere itibarımı sürekli kıl.” cümlesinin doğrudan ya da dolaylı olarak namaz mazmununu hedeflemediğini, beytin odağı olan şeriat rehberliği gibi soyut bir değeri anlatırken kullandığı somut rastlantılar olduğunu söyleyebiliriz. Bizi bugün, namaz mazmununa götüren *şeriat* ve *muktedâ* arasındaki ilişki ise modern zamanların algısından ibaret olmalıdır. Çünkü şeriat

<sup>16</sup> Nitekim aşağıdaki beyitte de *muktedâ* kelimesi *rehber*, *kılavuz* ve *kendisine uyulan* anlamlarında kullanılmaktadır. Muktedâ-yi ehl-i dâniş hâmî-i erbâb-i fazl / Kârfemâ-yi zamîr-i pâk tab'-i hurde-dân (Fuzûlî Dîvânı K. 31/14)

denince önce inanç esasları olan soyut değerler akla gelirken modern zamanlarda dini alanlar mekanlar üzerinden algılanır hale gelmiştir.

Şöhretli mazmun örneklerinden biri olarak da Baki Efendi'nin “derviş” mazmunlu;

Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler  
Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

Bâkî Divânı g. 371/2

beyiti gösterilir. *Hırka*, *tecrîd* ve *el almak* terim ve ibarelerinin katkıda bulunduğu çağrışımdan yararlanarak beytin “derviş” imajını merkeze aldığını ya da yukarıda anlatmaya çalıştığımız gibi mananın ötesinde bir kavram buldurmaca şeklinde kurgulandığını söylemiş oluruz. Beyitte zımnen anlatılan ya da estetik bir örtü ile istiflenen imaj, tablo, manzara ya da mazmunun *derviş* olduğunu söylemek yerine belki de şöyle tarif etmek gerekmektedir: Tablonun ana rengi ya da arka planı olmak üzere, ağaçların yapraklarının sarardığı ve zaman zaman dökülmeye de başladığı rüzgarlı bir sonbahar resmedilmiştir. Bu tablonun orta yerinde derin çentikli kimi kuru yapraklarını rüzgara bırakan bir çınar öne çıkmaktadır. Şair bu değişim ya da dönüşümü karşılamak üzere zihnimizde karşılığı bulunan somut ve soyut kavramlarla tabloya üçüncü bir boyut kazandırmak üzere manevi arınma yoluna girmek üzere ruhen soyutlanan ve dünyevi donanımlarından da mücerret olan bir sufi resmini göstermeye çalışmaktadır.

Bir erginlenme ya da yetkinleşme sahnesi olarak tasarlanan bu tabii ve manevi değişim manzarası, beyitte eşleştirilerek tablo, imaj ya da mazmuna çok boyutluluk kazandırmaktadır. *El almak* tabiri de *tecrîd* kavramları da bu manzaranın üçüncü boyutu anlamına gelen ve naçizane *hareketli tablo* olarak tarif ettiğim canlı ve dinamik mazmuna katkıda bulunmaktadır. Nitekim Bâkî, Nâîli ve özellikle Şeyh Gâlib'te çokça örneğini gördüğümüz mazmunların en yetkin ve özgün örneklerinin hemen hemen bütünüyle bu üç boyutluluk esasına dayandığını görmekteyiz. Bu beyit özetinde son cümle olmak üzere belirtecek olursak beytin mazmunu için *derviş* yerine yukarıda anlatmaya çalıştığımız estetik üç katmanı karşılayan bir imajdan bahsetmenin daha doğru olacağı düşüncesindeyim.

*Su vermek* eyleminin geçtiği yerde *demire su verme* mazmununun bulunduğu<sup>17</sup>, *söğüt* geçen yerde *Leylâ ile Mecnûn* mazmunundan<sup>18</sup>, *sabrın* geçtiği beyitlerde *Eyüp Peygamber* mazmunundan ve içinde *kazma* geçen beyitlerde *Ferhat ile Şirin* mazmunundan bahseden zorlama mazmunculuk hakkında fazla söz söyleme hakkına sahip olmadığımızı belirtmekle birlikte modern zamanların klasik dönem kültür bilgisine yabancı kuşağının, öğrenilmeye muhtaç ansiklopedik bilgiyi bir gizem ya da üstü bilinçli örtülmüş bir sanat olarak algılamasına da çok zaman tanık olmaktadır. Bu algının oluşturduğu mazmun yanılığısına iki örnek vererek bu bölümü sonlandırmak düşüncesindeyim. Fuzûlî'nin;

Gül-i ruhsârına karşı gözümde kanlu akar su  
Habîbüm fasl-ı güldür bu akar sular bulanmaz mı

Fuzûlî Dîvânı, g. 264/5

beytinde, sadece *habîbim* ifadesinden dolayı *Hz. Muhammed* mazmunu bulunduğunu söylemek sadece kolaylıkla izah edilemez. Yağmurlu ilkbaharın toprak rengi suları ve taze açan kırmızı güller üzerinden sevgilinin al yanağı için ağlayan göze estetik bir dayanak üreten şairin mazmunu, bir kırmızılar anaforundan başkası değildir: Bulanık ve coşkun akan bir dere, kenarında suya doğru da yansımaya çalışan kırmızı güller, tablunun orta katmanında yanakları ile öne çıkan al yanaklı bir güzellik ve en önde kan kırmızı iki göz. Yani iç içe geçmiş dört katmanlı kızılıktan oluşan bir manzara.

Ol tıfl-ı işve-bâz ile bâzîçe tarh idüp  
Müht-i lebün gönülde nihân eyledük bu şeb

Fasîh Ahmed Dede Dîvânı  
(Kurnaz, 1997: 451)

beyitindeki *bâz*, *bâzîçe*, *müht* ve *nihân eylemek* ibarelerinden yola çıkarak yüzük oyununu mazmunundan bahsetmek de açık aşık olanı gizli saymak anlamına gelir. Zaten şair, yüzük, oyun kurmak, oyuncu ve saklamak

<sup>17</sup> Safâ-yı cevher-i tîgindan umma kâm ey dil

Sağınma su vire ey teşne ol serâb sana (Fuzûlî Dîvânı, g. 18/6)

<sup>18</sup> Girân etsün ko diller târ târ-ı zülfün olsun tek

Ruhun bâğında nice müşğ-bid-i ser-nigûn peydâ (Nâilî Dîvânı, g. 1/3)

kelimelerini kullanarak bugün biz oynamadığımız için yeni ve özgün bulduğumuz, eskiden çocukların en makbul oyunlarından birini ansiklopedik bilgi düzeyinde tanımlamıştır. Burada mazmun bağlamında yeni olan, bir gece vakti bu oyunun araçları ve işlevleri üzerinden aşışın sevgilinin mühür dudağını gönlünde saklamış olması eşleştirilerek bir gönül oyunu tarif edilmiş olmasıdır. Yüzük oyunu ise bu beyitte sosyal antropolojik bir öge olarak şairin çift katmanlı kurgusuna, beytin gerçeklik zeminini karşılamak üzere işlev görmektedir. Kısaca, tablonun estetik manzarasının somut dayanağını oluşturmaktadır. Tablonun vazgeçilmez nesnesi olmakla birlikte tek başına da bir şiiriyet ifade etmemektedir. Nitekim mazmun diye adlandırılan bu imge, birkaç disiplinin eşleşmesi ile oluşan görsel bir kurgu anlamına gelmektedir.

Şimdi de yukarıda söz konusu edilen imgeden ne kastedildiğini anlamaya çalışalım. İmge, *bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar ve çağrışımlar kazanması* olarak tanımlanabilir. “Şair, istemese de imgeyi kullanmış bulur kendini ve şiir de bu sebeple karışık, soyut denebilecek bir hal alır. İmge, hiçbir zaman karşımızda yavaşça ilerleyen bir resim çizmez, onu görselleştirmez, maddeye bürümez; imge, sezdirir. Resim çizmez, resim çiziverir veya resim çizmektedir ama bizler o resmin çizilme aşamasının pek farkında olmayız, biz resmi birden görürüz, yani oradaki hissi bir anda tadarız.”<sup>19</sup>

Bu noktada imge ile simge arasındaki çizgiyi de hatırlatmak gerekir. Simge, eğretileme sonucu ortaya çıkan baskın figürdür, alegoridir. Eğretileme ya da istiare, sözcüğün dil ve kültür donanımlarını yakın ya da uzak bir kavram üzerine taşıyarak o kavramın sahip olduğu estetik değeri ödünç verme işidir. La’l ve dudak örneğinde olduğu gibi. La’l demekle, dudağın ve la’l taşının bütün estetik çağrışımları birlikte hayal edilir. Bu bir nevi tasarruf, teksif işidir ama ortaya çıkan bu istiareler manzumesinin adı da simge ya da semboldür.

Konuya son derece kıymetli katkılar sunan Victoria Holbrook, hem bu ayrımın hem de alegori bağlamında simgeden imgeye geçiş üzerinde durarak mazmunun yolunu aydınlatmış olur. Araştırmacı, divan şiirindeki anlatıyı bütünüyle alegori olarak görür, “Eğretileme şiirin kral yolu-

<sup>19</sup> Murat Kuruş, “Şiirde İmge”, <http://www.yenimakale.com/siirde-imge>, ty: sy.

dur.”<sup>20</sup> diyen şair de ona katılır. *Alegori, birden çok anlamı kastetmek, istiare, kinaye ya da mecaz olarak tanımlanan; belirli bir söz birimi içinde öteki anlatı tekniklerini hem de bütün bir eser boyunca tutarlı şekilde sürdürülen anlatı tekniklerini, aralarındaki ince farkı gözetmeden adlandırmaktır*<sup>21</sup>.

Holbrook, imgeyi anlattığı satırlarda onun klasik öncesi ve sonrasındaki dönüşümünü aktarırken mazmunun yolculuğunu da tarif etmiş olur. Farklı coğrafyaların kendine özgü yapılarını göz ardı ederek, İslam edebiyatlarındaki 14-16. yüzyıl aralıklarını klasik olarak adlandırmakla onu, öncesi ve sonrası bakımından da ayırıştırır. Her zaman devinim halinde bulunan imge ya da mazmun da bu dönemlendirmeye müsavi olarak imgenin yoğunlaşmasına zemin oluşturmuştur. Klasik dönem imge ya da mazmunu, kendini büyük ölçüde alegorideki ikincil anlam dışında bir ikilik şeklinde gösterirken, Şeyh Gâlib’teki gibi klasik sonrası imge; görevini, öncesinde var olan somut ilişkiler yerine soyut kıyaslamalara bırakır<sup>22</sup>.

Bu gelişimi hazırlayan büyük ölçüde Hint üslubu olmuştur. “Hint üslubu, klasik imgeyi durgun tablosundan çıkarıp adeta sinemada oynatır.” Holbrook, edebiyat tarihi boyunca mazmunun *donmuş bir kaynak* gibi algılanmasını problem olarak görür. Mazmun, dinamik bir olgudur. Tekrarlandıkça yenilenir, “anlamıyla beraber zarif ve karma imgeleri de çağrıştıran bir mazmunun içeriğinin yüzyıllarca değişmeden kalması imkansızdır”<sup>23</sup>. Kavramı “ilk modeller” karşılığı kullanarak yazdığı kitapta Mircea Eliade, imgeyi “atıf düzlemlerinden bir tanesine indirgeyerek, somut bir terminoloji içinde ifade etmek, onu sakatlamaktan daha vahim olup, onu bilgi aracı olarak yok etmek demektir.” şeklinde tarif eder<sup>24</sup>. Bu “üslubun soyutlama eğilimi yaygınlaştıkça İslam edebiyatının klasik evrensel imge repertuarına hayali şekiller eklendiği” için mazmunun evrensel yol-

<sup>20</sup> İlhan Berk, “İm Ad Değildi Daha”, *Gösteri*, Nisan 1981.

<sup>21</sup> Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, *ODŞÜM*, Haz. Mehmet Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 403.

<sup>22</sup> Victoria Holbrook, age., s. 404-405.

<sup>23</sup> Victoria Holbrook, “Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı Gâlib’in Hayalinde Renk Yorumu”, *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 132-135.

<sup>24</sup> Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları. Ankara 1992, s. XXIV.



culuğuna işaret edilmiş olur. Evrenselin, sınırları zorlayan gücü sebebiyle açılan bu yoldan “yerel öğeler de klasik imgenin mitsel, zamansız ve mekansız coğrafyasına girmiş” olur<sup>25</sup>.

### S o n u ç

Resimle şiirin ilişkisini, sözün var oluşundan beri izlediği yolda aramak durumundayız. Gılgamış’tan İlyada’ya, kilisedeki resim ve figürlerden, Eski Mısır’a şiirin görsel karşılıklarını görmekteyiz. Şüphesiz önce söz vardı fakat sözden türeyen güzel sanatların dönemsel olarak sözü gölgede bırakmaya çalıştıkları da bir vakıdır.

Özellikle resimle şiir arasında, bakış açısına bağlı, göreceli üstünlük tartışmaları, ayrı bir dikkate fazlasıyla değecek mahiyettedir. Klasik edebiyatlarda, özellikle mesnevilerdeki tabloların minyatürlerle canlandırılması ile başlayan resim-şiir ilişkisi, modern zamanlarda pek çok şiir hareketinde de doktrin olarak işlev görmüştür. Resim daha çok, kilise ikonlarını ve biraz da heykeli çağrıştırdığı halde İslami dönem sanatları, kuşkusuz sözün tabiatında var olan resim ve musikiyi yok farz etmemiştir. Adı konmamış ya da diğer kültürlerdeki gibi ayrıştırılmamış resim olgusu, özellikle imgesel klasik şiirde, söze ana rengini veren estetik öge olmuştur.

Âşık Çelebi, arkadaşı Hayâlî’ye “İshak Çelebi eşârından sana kankısı eyü gelür?” sorusu üzerine naklettiği iki beyitten birini de ben seçtim:

Düşdüm nişân-ı pâ-y-i seg-i dilber üstine  
Ol gonçe güldi didi yüzün güller üstine

Âşık Çelebi tezkiresi üzerinde araştırma yapan Filiz Kılıç, tezkirede geçen bu “eyü” örneği değerlendirirken; “beyitte samimi, içten bir söyleyiş dikkati çekmektedir. Beyti okuyan insanın gözünde yere, sevgilinin köpeğinin ayak izi üzerine düşmüş bir aşık ve onun bu komik haline gülen sevgilisi hayali canlanıveriyor.” yorumunu yapar (Kılıç 1994:95). Araştırmacının aslında tanımlamaya çalıştığı tablo, mazmun olarak adlandırıldığımız imgeden başkası değildir. Tablo, hayal, sahne, imaj, manzara, imge ya da mazmun!

<sup>25</sup> Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, s. 405.

## “JOURNEY OF “MAZMUN””

*Abstract*

*From corporate and scholar researches of classical literature that are done in the past till today, it wouldn't be wrong to say that “mazmun” comes in the first place to be mentioned when any other terms and concepts are considered. Especially from divans and tezkires, mazmun's process of becoming a term is tried to be followed. After evaluating the definitions that are made and the examples that were given by the researchers of the Republic period who worked on the subject, it appeared that metaphor hasn't reached the correct naming that it deserves. The classical poet didn't behave consistently in relation to the meaning and the metaphor. Although the cases that they replaced each other are often met, the meaning is perceived as the main cause that comprehends the entire internal structure which prepares aesthetics and the lyricism of the poetry. For the journey always heads for the better, the poetry as a result of the evolution of the formal aesthetics that were made with words firstly reached the symbolic language and then an internal discipline that consists of the images which are denser aesthetic elements. Classic literature created an imaginative narrative which is more introverted, connotative and implicative by focusing on the word. With the help of the instruments of the contemporary literary science and the examples that are provided by both the poets of the classic period and the researchers, it is tried to be told that metaphor functions as the image, and it is used to turn their poems into three dimensional tableaus by some poets.*

*Keywords*

*Classical Turkish literature, arts, term, mazmun, image.*