

## Bâkî'nin Bir Gazelinde Ses-Anlam İlişkisi

### *Relationship between Sound and Meaning in A Ghazal of Bakı*

Hasan KAPLAN\*

#### ÖZET

Bâkî, birçok yönden klâsik şiirin en büyük şairlerinden biri sayılmıştır. Şiir dilinin imkânlarından sonuna kadar faydalanmaya çalışan şair kafiye, redif, vezin, ses tekrarları, ritim ve ahenk gibi öğelerle şiirlerinin müzikâl bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Bu çalışmada şiirlerinde ses uyumuna ve ahenkli söyleyişe büyük bir önem veren şairin

*Gitdi Kayser kasrınıñ tâk u revâkı kalmadı*

*Nice Kısırâ geçdi tâk u tumturâkı kalmadı*

matla'lı gazeli şerh edilmiş, gazeldeki ritim ve ahenge dair öğelerin manaya katkısı gösterilmiştir. Bâkî, şiirlerinde sözü güzel, etkili ve ahenkli söylemeye önem vermiştir. Bunun için türlü ahenk ve ritim uygulamalarından faydalanmaya çalışmıştır. Bu sırada anlamı da göz ardı etmeyip anlamı ses ve çeşitli düzeydeki tekrarlar yoluyla, ritmik yapılarla desteklemiştir.

#### ANAHTAR KELİMELER

*Bâkî, ahenk, ritim, ses, tekrar*

#### ABSTRACT

Bâkî is regarded as one of the major poet of classical poetry in many aspects. The poet, who made use of the form of verse to the utmost, provided his poems with musical characteristics with figures such as rhymes, redifs, prosodies, sound repetitions, rhythms, and harmony. Bâkî also placed much emphasis on consonance and harmonious pronunciation in his poetry. In this study, the first couplet of his ghazal which is as follows;

*Gitdi Kayser kasrınıñ tâk u revâkı kalmadı*

*Nice Kısırâ geçdi tâk u tumturâkı kalmadı*

was expounded, and the contribution of figures regarding rhythm and harmony to the meaning in the ghazal was revealed. Bâkî cared much about eloquence and harmony in his poetry. Hence, he tried to make use of various practices of harmony and rhythm. Meanwhile, he did not ignore the meaning, and strengthened the meaning with repetitions in the sound level and in other levels, and with different rhythmic qualities.

#### KEY WORDS

*Bâkî, harmony, rhythm, sound, repetition*

\* Dr. Okt., Gazi Üniversitesi TÖMER, hasankaplan@gazi.edu.tr



**Bâkî**, birçok yönden klasik şiirin en büyük şairlerinden biri sayılmıştır. Necâtî ve Zâtî'den aldığı unsurları, Nef'î ve Şeyhülislam Yahyâ ile Nedîm'e ulaştıran Bâkî, ses kudretiyle de Nef'î üzerinde etkili olmuştur. Bâkî'nin edebiyat tarihinde müstesna yerini İstanbul Türkçesini kullanırken gösterdiği kusursuzluk, aruzu uygulamadaki başarısı ve ses uyumu sağlamıştır. Şüphesiz Bâkî, ses ve söyleyiş mükemmelliği ile Nef'î'yi ve Nedîm'i hazırlayan en önemli şairdir. Bâkî'den söz eden kaynakların birçoğu onun ses ve ahenk konusundaki başarısından bahsetmiştir. Bunların bir kısmı şöyledir:

*Bâkî, sözün büyüünün farkında bir şairdir. Onun şiirlerinde sağladığı ritmik akışkanlık aruz ölçüsünü kullanmadaki ustalığı, ses ve söz tekrarlarıyla kurduğu mısra' zeokiyle ilgilidir. Söz ve ses tekrarları Bâkî Divanı'nda önemli yer tutar (Macit 2006: 38; 2001: 129). Bâkî'de hoş gitmeyen bir kelime, çirkin bir ses bulmak mümkün değildir. Bu mükemmellik bir yandan da kullandığı dili iyi bilmesinin sonucudur. Bâkî, Türk dilini şiirlerinde güzel ve ustalıkla kullanmıştır. Yabancı kelimelerin çoğunlukta olduğu beyitlerinde bile temiz, kusursuz bir ahenk görülür (İpekten 2010: 32). Bâkî'nin şiirlerinde ses, Türkçeye hâkimiyet ve tasvir olmak üzere üç ana unsurun bulunduğu söylenebilir. Özellikle gazellerinde Türkçe şiir dili musikisi kazanırken, Kanunî mersiyesinde, kasidelerinde ve bazı beyitlerinde devrin askerî heybetinin bir başka ifadesi olan mehter musikisi hissedilir (Şentürk 2009: 326). Bâkî, Türkçenin ses hacmini en son imkânlarıyla kullanarak bu yönüyle Nef'î'yi haber veren bir şairdir (Kurnaz 2004: 255). O, şiirin dış mimarisi, özellikle sesi üzerinde durmuş, dizeleri kuran kelimeleri ustaca seçmiş, bu hususta gayet titiz davranmıştır (Küçük 2002: 26). Manayı güzelleştirip üsluptaki ahenksizliği örtmek yerine, nazmın ahengine dikkat eden ve sözün ilk tesirinin kulak yoluyla olacağına inanan Bâkî mana güzelliğinden önce edayı güzelleştirmeye çalışmıştır (Olgun 1938: 52). Bu yolla divan şiirine yeni bir ses ve ahenk getirmiştir (Doğan 2008: 286; Timurtaş 1987: X). Divan geleneğine bağlı kalan Bâkî, şiir alanında kendinden önce gelen Ahmed Paşa, Necâtî, Zâtî çizgisi üzerinde, onların başlattığı çığırını sürdürür. Onun şiirinde ses uyumu önemlidir. Kavramlar arasında kurulan bağlantı anlam bütünlüğünden çok ses uyumuna dayanır. Bu bakımdan Bâkî bir uyum şairidir. Ses düzeni yönünden birbirini bütünleyen, birbiriyle eş nitelikte olan sözleri seçer. Önemli olan dizeleri yumuşak bir ses akışı içinde ortaya koymak, inişler çıkışlar yapmadan bir solukta okumaktır. Onun şiirinde dize yapısının ana ilkesi uyumdur, ses bütünlüğü, ses akışı, söyleyiş yumuşaklığıdır (Eyüboğlu 1972: 54).*

Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere Türkçenin büyük ses şairlerinden biri olarak kabul edilen Bâkî'nin şiirleri incelenirken bu hususlar dikkate alınmalı-

dır<sup>1</sup>. Bâkî'nin şiirlerini incelerken ses tekrarları, ahenk ve ritim üzerinde durmak, onun bir ses virtüözü olarak oluşturduğu kendine mahsus ses zevkini daha iyi görmemizi sağlayacak, şiir incelemelerinde ahenk ve ritmin manaya katkısını daha net ortaya koyacaktır<sup>2</sup>. Bu düşüncelerden hareketle Küçük (1994: 431) tarafından yayınlanan divan metninde yer alan 533 numaralı gazel, ses-anlam ilişkisi, ahengin ve ritmik yapının şiirin estetik yapısına, anlam dünyasına katkıları bakımından incelenmeye çalışılmıştır. Söz konusu gazel şudur:

( \_ . \_ \_ / \_ . \_ \_ / \_ . \_ \_ / \_ . \_ )

Gitdi Kayser kasrınıñ tâk u revâkı kalmadı

Nice Kistrâ geçdi tâk u tumturâkı kalmadı

Bezm-i kesretten biz eñ evvel götürdük ayağı

Meclis âhır oldı gitdi bâde sâkî kalmadı

Şevk u zevk ehli çekildi biz dahı yâ Hû didük

Zevkî gitdi 'âlemüñ ehl-i mezâkı kalmadı

Tolu urmuş tarlaya döndürdi devrân sohbeti

Câm sınımış mey dökilmiş dest-i sâkî kalmadı

Gam degül Bâkî bekâ semtine kılsa irtihâl

Nice şehirler bu fenâ mülkinde bâkî kalmadı

Gazelde Bâkî özetle şunları söylemiştir: Kayser'in sarayı yok oldu, tak ve revakı kalmadı. Birçok padişah gelip geçti, onların gösteriş ve debdebesi (saltanatı) kalmadı. Kesret meclisinden (dünyadan) ilk önce biz ayağı çektik. Meclis sona erdi, şarap bitti, saki kalmadı. Keyif ehli meclisten elini eteğini çekip ayrıl-

<sup>1</sup> Bu konuda yapılan bir çalışma için bk. KAPLAN, Hasan (2013). *Bâkî'nin Ses Dünyası*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış doktora tezi).

<sup>2</sup> Klasik edebiyatta metin şerhi geleneğinde şarih metni anlamaya ve anlatmaya çalışan bir konumda durmaktadır. Bu konum da ister istemez şiire yalnız anlam boyutundan bakmak gibi bir zaruret doğurmuştur. Oysa şiir, yalnızca anlaşılacak için yazılmaz. Güzel sanatların birçoğunda olduğu gibi şiir de güzellik duygusuna dayanır. Bundan dolayı şiirde var olan estetik yapıların ve kuruluşların -ritim ve ahenk- tespit edilmesi gerekir. Bu yapılar okuyucunun/dinleyicinin şiirden estetik bir doyum sağlayabilmesi ve haz alabilmesi için gereklidir. Bu sebeple, ritim ve ahenge dair öğelerin belirtilmesi, bu öğelerin şiirin anlam katmanına ne yönde etki ettiğinin gösterilmesi şiirin, okuyucu/dinleyici tarafından hem duyulmasını hem hissedilmesini sağlayacaktır. Bu düşüncelerden hareketle, divan edebiyatında ahenk denilince akla gelen ilk şairlerden biri olan Bâkî'nin söz konusu gazeli incelenirken estetik unsurların şiire ne yönde katkı sağladığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

dı, biz dahi ayrıldık. Dünyanın zevki geçti, zevk sahibi rint-meşrep kimse kalmadı. Zaman, sohbeti dolu vurmuş tarlaya benzetti. Kadeh kırıldı, şarap dö-küldü ve sakinin eli kalmadı. Bâkî ebedi yolculuğa çıksa ne çıkar! Nice padişah-lar bu gelip geçici dünyada ebedi kalmadı.

Gitti **Kayser kasrınıñ tāk u revākı kalmadı**

Nice **Kisrâ geçdi tāk u tumturâkı kalmadı**

Gazelin birinci beytinde şair anlamı “kalmadı” redifi ve iki isim üzerine bi-na etmiştir<sup>3</sup>: Kısra ve Kayser. Kayser, Rum padişahlarına verilen bir unvandır. Divan şiirinde, Rum padişahları için daha çok bu lafız kullanılmıştır. Kısra ise özelde İran Sasani hükümdarlarından Nuşirevân’ın lakabıdır. Daha sonra tüm İran şahları için kullanılan genel bir isim olmuştur. Bâkî bu iki isme gönderme-de bulunarak beytinde bir çağrışım zenginliği sağlamıştır<sup>4</sup>. Kayserler geçip git-miştir. Bugün onların saraylarından geriye hiçbir şey kalmamıştır. Bâkî burada sarayın mimari kısımlarından iki yapıya birlikte yer verir: Tāk ve revāk. Bu iki yapının ve onların saraylarının yıkılıp gittiğini, bugün onlardan bir iz bulun-madığını belirtir. Bu dünyadan birçok Kısra geçmiştir. Onlarından da saltanat-larından bir gösteriş kalmamıştır. Kısra’nın, Nuşirevân’ın diğer ismi olduğu düşünülürken onun sarayının kubbesine astırdığı çan akla gelmektedir. Tāk-ı Kisrâ denilen bu çan şikâyeti olanların kendisine haber vermesi için Nuşirevân’ın sarayının kubbesine astırdığı çandır. Bir ucu da sarayın dışında duran bir zincire bağlı bu çan, şikâyetçiler tarafından çalınarak Nuşirevân’a haber ve-rilmiştir (Onay 2009: 29). Bu yönüyle Nuşirevân, edebiyatımızda adalet söz ko-nusu olduğunda telmihte bulunulan ve mukayese unsuru olarak kullanılan bir isimdir<sup>5</sup>. Bâkî beyitte “tāk” ile hem Nuşirevân’ı akla getirir hem de kelimenin

<sup>3</sup> Divan şairlerinin kullandığı bazı yeni redifler, aynı zamanda birer belge niteliğindedirler. Redif olarak seçilen bu kelimeler, şairlerin ve aynı zamanda içinde yaşadıkları toplumun psikolojisini de yansıtır. Bu rediflerden biri olan “kalmadı” redifi Bâkî’de iki gazelde yer almıştır. Bu gazellerden biri (542 numaralı gazel) şairin daha çok mizacını, şahsi psikolojisini yansıtmaktadır (Kurnaz 2011a: 117). Bâkî’nin bu çalışmada incelenecek gazeli de kaybolan bazı unsurlardan bahsettiği “kalmadı” redifli bir şiiridir. Şair hikemî bir söyleyişle şiir boyunca geçip giden, yaşadığı dönemde kalmayan unsurları anlatmıştır.

<sup>4</sup> Bâkî başka bir beytinde de Kısra ve Kayser’e birlikte yer vermiştir. Beyitte şair sevgilinin yüzü-nü saraya, kaşlarının büklümünü de bu sarayın kemerine benzetmiştir. Sevgilinin güzellik köş-küne bakıp kaşlarının büklümünü seyreden, Kısra’nın takı ile Kayser’in sarayının adını bile anmaz.

Kâh-ı hüsn-i yâre bak seyr it ham-ı ebrûsını

Adın aîma tāk-ı Kisrâ ile kasr-ı Kayserüñ

G. 258/2

<sup>5</sup> Bâkî aşağıdaki beytinde Sultan Süleyman’ı överken onun adalet anlayışı yanında Kisrâ’yı yeter-siz bulur, padişahın din ve iman konusunda ondan üstün olduğunu belirtir. Şair, Kisrâ’nın kâfir, padişahın ise Müslüman olduğunu vurgular.

cübbe, kaftan gibi anlamlarıyla (Mütercim Âsım 2009: 749) da onlardan geriye bir süs, bir gösteriş kalmadığını söyler. Şairin hikemî söyleyişe yer verdiği bu beyit türlü yönlerden şairin hayatı ile ilişkilendirilebilir.

Bâkî'nin hikemî şiirlerinde elde edemediği makamlar, uğradığı makam değişiklikleri ve sürekli yaşadığı aziller karşısında duyduğu üzüntüyü yansıtan beyitler azımsanmayacak sayıdadır. Şair bu beyitlerde dünyanın gelip geçiciliğini vurgulamaktadır. Söz konusu beyitlerde, bir teselli arayan ve bu yolla avunan şairin, buna sebep olanlara karşı içten içe duyduğu bir öfke sezilir. Bunları; şairin sıkıntılı ve uzun bürokratik yaşamında, şeyhülislamlığa giden yolda yaşadığı aziller, sürgün ve gözden düşmeler, uğradığı iftiralar, kendisi etrafında oluşan dedikodu ve çekememezlikler neticesinde sığınma, avunma vesilesi olarak değerlendirmek de mümkündür<sup>6</sup>. Bu örneklerin bazılarında Bâkî hakimâne söyleyişleriyle karşımıza çıkar. İnsan, zorluklar karşısında bazen mücadele yerine bir teslimiyet gösterir ve içine döner. Dört padişahın dönemini görmüş olan şair devletin en yüksek kademelerinde yıllarca görev yapmıştır. Çeşitli lütuf ve ihsanlara mazhar olmuştur. Ancak bazen çevresindekilerin kıskançlık ve çekememezlikleri, bazen de kendi ihtirasları onun birçok göreve gelip gitmesine, birçok defa azledilmesine ve istediği şeyhülislamlık makamına bir türlü ulaşamamasına sebep olmuştur. Bu durumun psikolojik yansımalarını da şairin bazı şiirlerinde görmek mümkündür<sup>7</sup>.

---

Saňa Kisrîyi 'adâletde mu'âdil tutsam

Fazladur sende olan devlet-i dîn ü îmân K. 2/28

<sup>6</sup> Başında taç olmakla padişah olunmaz. Padişah olan saltanat tacı ve giysisini terk etmelidir diyen şair İbrahim Edhem'i akla getirir (G. 394/2). Benzer bir söyleyişe şair sultanları uyarak başına saltanat tacını giyenlerin bununla gururlanmaması gerektiğini, zira hazan yelinin birçok sultanın başından borkünü aldığını, tahttan indirdiğini söyler (K. 22/9). Zamanın sultanı, zamana sahip olan derviştir. Onlar, zamanı güzel kullanarak onun kıymetini bilenlerdir. Saltanat makamı için kavga değmez. Şair saltanatı yani varlığı önemsemeyen, var olanla yetinen ve yaşam kavgası için uğraşmayan istiğna sahibi biri gibidir. Gelecek endişesi taşımayan şair, tasavvufta vaktin oğlu denilen ve yalnız içinde bulunduğu anı önemseyen dervişi ön plana çıkarır (G. 408/5). Dünya saltanatına önem vermeyen ve onun için mücadeleyi gereksiz gören şair, dünya saadetini rüyaya benzetir. Bahtının uyanık olmasını isteyenler bu geçici uykuyu, dünya saadetinin rüyasını terk etmelidir (G. 256/3). Şair aynı gazelin bir sonraki beytinde, "Güneş gibi göklerde olmak isteyen felek gibi bir ulu dergâha bağlanmalıdır." der. Beyitte dolaylı olarak değer görmek isteyen padişahın sarayına yakın olmalıdır anlamı da çıkarılabilir (G. 256/4).

<sup>7</sup> Şair alçak dünya için elinde birtakım imkânları olanlara baş eğmez, yalnız Allah'a güvenir ve ona boyun eğer (G. 192/2). Dünya endişesini gönlünden gidermiştir. Zira

Şairin bu beytini de böyle değerlendirmek mümkündür. Şair muhatabını uyararak saltanatına, makamına çok güvenmemesi gerektiğini Kayser ve Kısra örnekleri ile açıklar<sup>8</sup>. Kendisine çok fazla güvenen Kisraların ve Kayserlerin yok olup gittiğini ve onlardan geriye bir şey kalmadığını başarılı bir ses kompozisyonu ile de yansıtır.

Bu beyit Bâkî'nin tonsuz ünsüzleri, tonsuz ünsüzlerden de bilhassa "k" ve "t"yi bilinçli bir şekilde kullandığı örneklerdendir. Tonsuz ünsüzler nesnelere çıkardıkları sesleri taklit etmeye en elverişli ünsüzlerdir. Tonlu ünsüzlerde ses telleri ünlülerde olduğu gibi titreşir, yani bu sesler tonlarını ses tellerinden alırlar. Titreşimli oldukları için de periyodik dalgalar yayarlar, dalgaları ünlülerinki gibi harmoniktir (Coşkun 2012: 62-65). Tonlu ünsüzler daha çok çeşitli müzik aletlerinin seslerini yansıtmaya elverişlidirler. Çünkü bu sesler dinleyenlerde/okuyanda rahatsızlık intibai uyandırmazlar. Oysa tonsuz ünsüzler harmonik olmayan ses dalgaları yayarlar. Titreşimsiz oldukları için seslerini takıldıkları engelden alırlar (Coşkun 2012: 160). Tonsuz ünsüzler aperiodyodik ses dalgaları yayarlar (Coşkun 2012: 153). Sürekli aperiodyodik seslere maruz kalındığı zaman, insan psikolojik olarak rahatsız olur; çünkü aperiodyodik sesler boy ve süre olarak birbirlerinden farklı dalgalardan oluşur (Coşkun 2012: 109). Bâkî'nin beyitte tonsuz ünsüzlere, bunlardan da bilhassa patlayıcı "k" ve "t"ye yer vermesi

---

bu fani dünya bu kadar rağbete değmez (G. 545/5). Şair görevden uzaklaştırılıp şehirden sürülmüştür. Bu durum için gam çekmez. Zira cihanın makam ve mevkisi geçicidir (Mt. 23). Bu zamanın geçici olduğunu bilen şair makam ve talihe aldanmaz. Bunu bir misalle anlatan Bâkî, "Hazan yelinin bahçeyi ne hâle getirdiğini, bahara neylediğini gör!" diyerek teselli bulur (G. 77/4). Zamanın/feleğin elinden gam çekmemek gerekir. Zira dünyanın hâli böyledir. Gülün kısmeti çerçöp, bülbülün kısmeti ise kafeste esir olmaktır (G. 157/7). İnsanın talihi her an sarsılabilir. Bu durumları yaşamamak için dünya nimetlerinden, açgözlülüğten uzaklaşmak gerekir. İnsan hiç olmazsa gönül rahatlığı içinde hikmet dolu gözle dünyaya bakmalıdır (G. 239/3). Akına cennet, cehennem düşüncesi gelmemelidir (G. 355/3).

<sup>8</sup> Bu arada şairin Kısra ile ilgili bir başka olaya da telmihte bulunduğunu söylemek mümkündür. Hz. Muhammed komşu devlet başkanlarına ve yöneticilerine İslam'a davet mektubu gönderirken bir mektup da elçisi vasıtasıyla Sasani hükümdarı Kısra II. Hüsrev'e yollamıştır. Kısra mektubun kendi adı ile başlamamasına sinirlenerek gurura kapılmış ve elçiyi öldürtmüştür. Mektubu da okumadan alıp parçalamıştır. Bu olay üzerine Hz. Peygamber'in Kısra'ya beddua ederek, "Allah'tan onun saltanat ve mülkünün parçalanmasını istediği" kayıtlıdır (Sarıçam 2007: 249). Bu durumda şairin muhatabına, makamına güvenerek gurura kapılmaması gerektiğini ima ettiğine hükümlenabilir.

muhtevaya uygun düşmüştür<sup>9</sup>. Tonsuz-patlayıcı ünsüzler yoluyla kulakta yoğun bir ses bırakan şair, “k” ve “t” ünsüzleriyle aliterasyon yapmıştır. Beyitte 9 defa tekrarlanan “k”lerden yalnız biri Osmanlıcada “kef” ile yazılmakta, diğerlerinin tamamı “ka” ile yazılmaktadır. Aynı şekilde 5 defa tekrarlanan “t” ünsüzünden yalnız biri “te” ile, diğerleri “ti” ile yazılmaktadır. Şair özellikle “tâk u tumturâkı” ifadesiyle o geçenlerden geriye bir ses, bir debdebe kalmadı diyerek kulakta yoğun bir ses etkisi bırakır. Bu, bir yönüyle taklidî ahenk de sayılabilir. Bir şeyin yıkılmasıyla büyük bir gürültü ortaya çıkar. Yapıların yıkılırken çıkardığı gürültü, seslerle yansıtılmış gibidir. Şair yalnız aliterasyonlarla yetinmemiş “a 11, u 5” gibi gürültü intibayı uyandıran ünlülerle asonans yaparak da ahengi artırmıştır. Şair “kalmadı” redifine bağlı olarak hikemî bir söyleyişle yok olan unsurlardan bahsetmektedir. Kayser, Bizans; Kisra eski İran hükümdarlarına verilen unvanlardır. Kayser’in sarayı yok olup gitmiştir. Onun bugün ne takı ne de revakı vardır. Bu dünyadan nice Kisra geçip gitmiştir, onun da gösteriş ve debdebesi kalmamıştır. Şair sesler yoluyla geçip giden, yok olan dünya metanın vurgular. Onların yıkılıp yok olması, onlardan bugün hiçbir şey kalmaması seslerle ortaya konmuştur. Beyitte ses ve muhteva ilişkisi oldukça başarılı kurulmuştur.

Bezm-i kesretten biz eñ evvel götürdük ayacı  
Meclis âhır oldu gitdi bâde sâkî kalmadı

Bâkî ikinci beyitte de kaybolan değerlerden, yok olan unsurlardan bahseder. Tasavvufî bir söyleyişle, bezm-i kesret dediği dünyadan en önce ayacı kendisinin çektiğini söyler<sup>10</sup>. Meclis sona ermiş, şarap bitmiş, saki kalmamıştır.

<sup>9</sup> Üçok (1951: 373) patlayıcı ünsüzler hakkında şu değerlendirmede bulunmuştur: “Malûm olduğu üzere, patlayıcı konsonlar, dil organlarının herhangi bir yerinde vukua gelen bir kapanmanın ardında toplanan nefesin, bu kapanmanın sona ermesini müteakip birdenbire dışarı çıkması, dışarı itilmesi ile oynaklanan fonemlerdir. Patlayıcı konsonların, nefesin böyle toplanıp sıkışması ve sonra birdenbire dışarı itilmesinden dolayı, özümüzüün dışında bulunan; ani, hızlı ve şiddetli olduklarından dolayı da keskin, şiddetli, sivri, köşeli, ihtiraslı olmak gibi vasıfları haiz bulunan şeyleri ifadeye elverişli konsonlar olarak sayılmaları haksız ve yersiz olmasa gerek.”

<sup>10</sup> Bâkî aşağıdaki beytinde de bezm-i kesretle dünyayı ve dünya varlığını kastetmiştir. Şair burada da yaşadığı dönemde görülen şarap yasağına göndermede bulunmuş, tasavvufî bir söyleyişle, gönlün kadeh gibi kesret meclisinden, dünyadan ayrıldığını, bu durumda kendisini de vahdet (birlik) tekkesinde inzivayı tercih etmesi gerektiğini söylemiştir.

Bezm-i kesretten çekildi cânveş Bâkî gönül  
Tekye-i vahdetde ‘uzlet ihtiyâr itsem gerek G. 273/5

Şair burada, “ayak götür-“ deyimini türlü anlamları kastedecek şekilde kullanmıştır. Bu deyim farklı anlamları ile beyte bir çağrışım zenginliği kazandıran şair ayak kelimesinin kadeh anlamını kastederek şarap kadehini ilk önce kendisinin çektiğini yani içtiğini belirtmiştir. Ayak kelimesi gerçek anlamıyla düşünüldüğünde şairin kesret meclisinden ilk önce kendisinin çekildiğini söylemek istediği sonucuna ulaşılabilir<sup>11</sup>.

Beyitte ses tekrarları ile sağlanan ahenk, sentaks ile kurulan ritmik bir düzen vardır. Şair görülen (bilinen) geçmiş zaman ekini tekrarlayarak “d” aliterasyonu ile ahengi, sentaks yoluyla da ritmi sağlamıştır. Bâkî sentaktik ritmi sağlarken belli cümle kalıpları kullanır. Bunlardan biri; birinci dizinin tek, ikincinin üç küçük cümleden oluşmasıdır. Bu kullanımda birinci dize tek başına uzun bir cümle, ikinci dize ise birbirini takip eden üç cümlecikten oluşur (Kaplan 2013: 740). Bu tarz sıralı cümleler anlamı pekiştirme, sözü etkileme, söyleyişe bir kıvraklık ve canlılık getirme, duygusal etkiyi artırma gibi görevlerle kul-

---

Bâkî gibi bazı divan şairleri de “bezm-i kesret” tamlaması ile “ayak çek-/götür-“ deyimlerini birlikte kullanmışlardır. Söz konusu şairlerin de ilgili beyitlerinde tasavvufî bir söyleyiş tercih ettikleri görülmektedir. Bâkî'nin beytinde ise diğer beyitlerden farklı olarak sentaks yoluyla sağlanan ritim hâkimdir.

Götürdün bezm-i kesretten ayağı  
Necâfî var imiş başunda devlet                      Necâfî G. 37/5

Rind oldur kim götürdü bezm-i kesretten ayak  
Sâkî-i devrân elinden dolmadan peymânesi                      Hayâlî G. 615/6

Ayağı çekdük Beyânî bezm-i kesretten hele  
Dest-kûtâh-ı temennâyuz ferâgat ehliyüz                      Beyânî G. 374/7

Olanlar nûş-ı mey kim dem-be-dem sâgar be-dest olmaz  
Çeker bu bezm-i kesretten ayak mest-i elest olmaz                      Nâmî G. 157/1

Bezm-i kesretten ayağı götürüp vahdet-içün  
Azm-i halvet idelüm şem'-i şebistânlarla                      Şem'î G. 151/6

Götür ayağı 'âlemden elüñ çek bezm-i kesretten  
Fenâ mey-hânesinüñ olagör bir rind-i kallâşı                      Süheylî G. 325/4

<sup>11</sup> Bu beyitte kesret meclisinden (dünyadan) ilk olarak kendisinin çekildiğini söyleyen şair başka bir beytinde ise eski rintlerin çekilip gittiklerini ve yokluk şarabını (ölümü) içerek kendisine Allah'a ısmarladık dediklerini söyler. Bu beyit kelime tercihleri ve düşünce yönünden bu gazelin ikinci ve üçüncü beytiyle ilişkilendirilebilir.

Götürüp ayağı rindân-ı selef kesretten  
Çekdiler câm-ı fenâyı bize yâ Hû didiler                      G. 184/2



lanılır. Böyle cümlelerden sözün ahengini artırmak, şiire bir ritim kazandırmak amacıyla da yararlanır (Dilçin 2011: 394). Bâkî bu yapıda cümlelere yer verdiği beyitlerde heyecanını, üzüntüsünü yani yaşadığı duyguyu okuyucuya hissettirmek ister. Burada art arda cümlelerin varlığı yavaş bir konuşmanın işaretidir. Yavaş konuşma tumturaklı veya hüznün vericidir (Rayman 2010: 37). En kısa yoldan ve doğrudan duygusal olarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkiler. Böylece cümle yapısı ile ritmi sağlarken aynı zamanda buna, anlamı destekleyen bir işlev de yükler (Kaplan 2013: 730). Bu gazelin iki farklı beytinde aynı cümle yapısına yer verilmiştir. Bâkî'nin yaşadığı dönemde şarap gemileri yakılmış, bir dönem şarap yasaklanmıştır. Bâkî bu yasağa birçok beytinde yer vermiş<sup>12</sup>, rahatsızlığını ve üzüntülerini dile getirmiştir. Birinci dize müstakil bir cümle, ikinci dizede ise üç cümlecik hüznü havayı yansıttığı gibi zengin bir ritim de sağlamıştır<sup>13</sup>. Beyitte cümle yapısı şu şekildedir: Bezm-i kesretten ayagı eñ evvel biz götürdük / Meclis âhır oldı / bâde gitdi / sâkî kalmadı.

Şevk u zevk ehli çekildi / biz dahı yâ Hû didük

Zevki gitdi 'âlemüñ / ehl-i mezâkı kalmadı

Üçüncü beyit anlam yönünden ikinci beytin devamı gibidir. Bu beyitte de ikinci beyitte olduğu gibi kaybolan değerlerden, yok olan unsurlardan bahsedilmektedir. Şarap bitmiş, saki kalmamış, keyif ehli meclisten elini eteğini çekip ayrılmıştır. Şair dahi çekilmiştir. Çünkü iştret sona ermiştir. Dünyanın zevki geçmiş, zevk sahibi, rint-meşrep kimse kalmamıştır.

<sup>12</sup> Şair üç gazelinin tamamında (G. 79, G. 117, G. 269) ve farklı gazellerinde yer alan 17 beyitte (G. 444/1-2-3, G. 544/1-2-5, G. 533/3-4, G. 270/2-3, G. 352/6, G. 366/3, G. 472/2, G. 429/3, G. 436/1, G. 216/3, G. 53/6) bu yasağa çoğunda doğrudan, birkaç beyitte ise dolaylı olarak göndermede bulunmuştur. Bu beyitlerde ilgili yasak karşısında rahatsızlık duyan, üzülen ve tedirgin bir şekilde hareket eden bir insanın varlığı hissedilmektedir.

<sup>13</sup> Şairin aşağıdaki beyitlerinde de ritim aynı cümle yapısı ile sağlanmış, anlam desteklenmiştir. İlk beyitte şair yorgun bitkin âşığın düşe kalka yürüyüşünü ritmik olarak anlatmıştır (Kurnaz 2011b: 60). İkinci örnekte ise birinci dize tek bir cümleden ibaret durgun bir ritme sahip iken, ikinci dize sonu "olsa" ile tamamlanan üç küçük cümleden oluşan zengin bir ritme sahiptir (Kaplan 2013: 742).

Yollarda kalur râh-rev-i Ka'be-i vasluñ

Ömr âhır olur mevt irişür zâd yitişmez G. 201/4

Getürsem pendini bir bir yirine vâ'iz-i şehriñ

Bahâr olsa nigâr olsa şarâb-ı hoş-güvâr olsa G. 452/2

Bu beyit de türlü ahenk ve ritim düzenlemeleriyle kurulmuştur. Beyitte cinas, birli söz tekrarı ve iştikak ile sağlanan bir ahenk vardır. Şair birinci dizede yer alan “zevk” kelimesini ikinci dizenin başında tekrarlamış, ayrıca birinci dizenin hemen başında “şevk” kelimesi ile birlikte cinas içinde kullanmıştır. Atif vâvı ile bağlanan “şevk” ve “zevk” kelimelerinin başta yer alması şairin dizeye ses uyumu ile başlayıp ses uyumu ile bitirmek istediğini göstermektedir. Zira Bâkî cinaslı kelimelerden zevk ile ikinci beytin sonunda yer alan ve kafiyeyi oluşturan mezâk kelimesi arasında da iştikak yapmıştır. Böylece şair cinas ve iştikak yaptığı kelimeleri beyte gelişigüzel değil, bir düzen içinde yerleştirerek estetik bir yapı kurmuştur. Beyitte anlam “zevk” kelimesi üzerine bina edilmiştir. Şair zevk ehlinin çekildiğini, âlemin zevkinin gittiğini ve zevk sahiplerinin kalmadığını vurgulamaktadır. Şairin “zevk”i ilk önce, dize başında “şevk” ile cinas içinde kullanması, ikinci dizenin başında tekrarlaması ve kafiyeyi müştak olan “mezâk” kelimesiyle sağlaması hem anlamı hem de ahengi birlikte düşündüğünü göstermektedir. Beyitte ses dağılımında cinas, iştikak ve tekrarın etkisi vardır<sup>14</sup>. Şevk, zevk ve mezâk kelimelerinin ortak sesleri olan “e, k, z” diğer seslere oranla fazla kullanılmıştır: e 8, k 7 ve z 4 defa tekrarlanmıştır.

Beyitte şairin ritmik yapıyı kurarken cümle tercihleri ile kalıbın takti’i arasında da kısmi bir örtüşme sağladığı söylenebilir. Birinci dizede iki cümle vardır: Şevk u zevk ehli çekildi / biz dahı yâ Hû didük. Bu iki cümle kalıba uygun gelmektedir: fâilâtün fâilâtün / fâilâtün fâilün. İkinci beyitte de iki cümle vardır: Âlemün zevki gitdi / (Âlemün) ehl-i mezâkı kalmadı. Burada ortak sözlü sıralama ile şair ikili bir cümle yapısı kurmuştur. Birinci ve üçüncü beytin aynı cümle yapısına sahip olduğu görülmektedir. Bu yolla şair heyecanını, duygusunu okuyucuya aktarmak istemiştir.

**Tolu urmuş tarlaya döndürdi devrân sohbeti**  
Câm sınımış / mey dökilmiş / dest-i sâkî / kalmadı

Dördüncü beyit şairin doğrudan şarap yasağına göndermede bulunduğu beyitlerden biridir. Tarihî kayıtlarda Sultan Süleyman’ın hükümdarlığı sırasında bir dönem içki yasağının olduğu ve içki içenlerin sıkıca takip edildikleri kayıtlıdır. 1562 yılının ağustos ayının sonlarında Sultan Süleyman’ın emriyle İs-

<sup>14</sup> Cinaz, iştikak, kalb, aks, iade gibi söz sanatlarının kullanıldığı şiirlerde benzer seslerin tekrarından doğan bir ahenkten söz etmek mümkündür (Macit 2005: 13). Bu sanatların başarısı ve bu sanatlar yoluyla sağlanan ahenk kelimeler arasında ses ve anlam ilişkisi kurulduğu oranda artmaktadır. Bâkî beytinde bu ilişkiyi sağlamıştır.

tanbul'a şarap getiren gemiler Galata'da yakılmıştır<sup>15</sup>. Hatta bu yakılma olayından dolayı Bâkî'nin üzüldüğünü ve bu konuda yazdığı birkaç gazeli kendisine gönderdiğini bizzat tezkireci Âşık Çelebî söylemektedir<sup>16</sup>. Şairin divanında yer alan 279. gazel doğrudan bu yakılma olayını anlatmaktadır<sup>17</sup>. Dördüncü beyti bu doğrultuda düşündüğümüzde şairin bezme ait unsurlara yer vererek ilgili yasağa değindiğini görürüz. Bezme ait unsurlardan biri sohbettir. Şair zamanın sohbeti bitirdiğini etkili ve sıra dışı bir teşbihle anlatır. Zaman, sohbeti dolu vurmuş tarlaya benzetmiştir. Bu dolu neticesinde kadeh kırılmış, şarap dökülmüş ve sakinin eli kalmamıştır. Şairin "tolu" kelimesini tercihi hem beyte etkili bir teşbih kazandırmış hem de bezme ait unsurlarla bir bütünlük oluşturmuştur. Tolu kelimesinin diğer bir anlamı olan kadeh; câm, mey ve sâkî kelimeleri ile iham-ı tenasüp içinde kullanılmıştır.

Beyitte şair ikinci dizinin cümle yapısını takti' ile örtüştürmüştür. Beyti aruza göre okuduğumuzda cüzler şu şekilde bölünmektedir: Câm sınımış / mey dökülmüş / dest-i sâkî / kalmadı. Burada mana ve takti' uygunluğu, aruzun sağladığı ritim, cümle yapısının sağladığı ritimle birleşince beyit ritim ve ahenk bakımından başarılı bir örnek olmuştur. Birinci dize bir cümle, ikinci dize üç cümlecikten oluşmaktadır. Bu yapı şairin ruh hâlini de ortaya koymaktadır. Üç

15 Kanunî'nin ihtiyarlığı hengâmında sazi, şarabı men, kalenderleri nefy ve emsali bâtinî tarikat mensuplarını tazyik ettiği malumdur (Onay 2009: 305).

16 Sene tis'a ve sittin ve tis'ami'e (969) zi'l-hiccesinin evâhîrinde cenâb-ı ma'delepenâh Sultân Süleymân-ı merhûmun hamr getüren gemileri İstanbul ile Galata arasında yakmak emr itdüklerinde Bâkî Çelebî bu gazeli diyüp üç gazel dahı fakîre irsâl itmişlerdür (Kılıç 2010: 414).

17 Söz konusu gazelde Bâkî o dönemde İstanbul'dan Galata'ya geçişlerde sıkı bir denetim uygulandığını ve içki yasağının sıkı sıkıya takip edildiğini belirtmektedir. Bu gazelde Kanunî'nin koydurduğu içki yasağı sebebiyle bir eğlence merkezi olan Galata'ya gidişlerin zorlaştığına işaret vardır. Şair söz konusu gazelde özetle şunları söylemiştir: Hükümdar Sultan Süleyman'ın öfke kılıcı, meyhane yollarını kesti de İstanbul ile Galata'nın arasını (Haliç'teki) su gibi kesti. Şarap yüklü gemiler su ve ateşin göbeğinde yurt edindiler de rüzgâr rintler meclisindeki işret ayinini batırdı. Şarap gemilerinin ateşten yandığını sanmayınız. Onlar Sultan Süleyman'ın öfke kılıcının çıkardığı kıvılcımlardan tutuştu. Masmavi denizin üzerinde yanan gemiler, hilal gibi parlıyorlardı. Derya ateşten kaynaklanan kızılığ ile tıpkı şaraba benziyordu. Çeng ile neyin yaygınlığı ve mecliste ortada kadeh döndürme zamanı sona erdi. Ey riyakâr sofı, artık devranın sefasını sür bakalım, sana gün doğdu. Şimdi artık saf şarap küpleri boşaldı, meyhaneler tenhalaştı. Besbelli ki ikiyüzlüler bu meydanı boş buldular. Gök kubbe denen şu meclis içinde daima dokuz kadeh (dokuz gezegen) dönüp durmaktadır. Ey Bâkî! İnsanın işret zamanı kim bilir bundan böyle nasıl olacak.

küçük cümle hareketi, hüznü ifade etmiştir. Hatta burada cümle yapısının dolunun yağış ritmini yansıttığını söylemek çok ileri bir yorum olsa da akla gelmektedir. Beytin cümle yapısı şu şekildedir: Devrân sohbeti tolu urmuş tarlaya döndürdi / Câm sınımış / mey dökülmüş / dest-i sâkî kalmadı.

Beyitte sosyal hayatın içinden alınan “dolu vur-” tabiri şairin anlatmak istediği duruma oldukça münasip düşmüştür. Dolu vurduğu zaman kadehin kırılması, kırılan kadehten şarabın boşalması etkili bir şekilde anlatılırken ses tekrarları ile mana da desteklenmiştir. Şair, bilinçli kullandığı “-mı” gramatikal ek tekrarıyla ve bilhassa bu tekrarda yer alan ve 4 defa tekrarlanan “ş”, bu ses gibi tonsuz olan ve dörder defa tekrarlanan “s, t”, üç defa tekrarlanan “k” ile taklidî ahenk yapmış, kırılan kadehin ve yağın dolunun gürültüsünü hissettirmiştir. Şair tonsuz-sızıcı ve tonsuz-patlayıcı sesleri art arda, kısa aralıklarla tekrarlamıştır. Bir sesin aliterasyon oluşturduğu kullanımlarda sesin kısa aralıklarla tekrarı aliterasyonla sağlanan ahengin derecesini tayin eden unsurlardan biridir. Sesin kısa aralıklarla, art arda tekrarı kulakta yoğun bir ses etkisi bırakmaktadır (Kaplan 2013: 421). Şair burada seslerin tekrarından doğan taklidî ahengi hissettirmek istemektedir. Şairin bu tercihi bilinçlidir. Bâkî okuyucuda uyandırmak istediği etkiye uygun sesleri kullanmaya gayret etmektedir. Bu beytin cümle yapısı ikinci beytin cümle yapısı ile tamamen aynıdır. Şair her iki beytin ikinci dizelerini üç küçük cümle ile kurmuştur. İkinci beyitte art arda sıralanan bu cümlelerde, görülen geçmiş zaman ekiyle gramatikal ek tekrarı yapılarak sağlanan ahenk; dördüncü beyitte ise art arda sıralanan bu cümlelerde öğrenilen geçmiş zaman eki ile yapılan gramatikal ek tekrarı vardır. Bu beyitte “-mı” tercihi yukarıda da vurgulandığı gibi taklidî ahenk düşüncesiyledir.

Gam degül **Bâkî** **bekâ** semtine **k**ılsa irtihâl

Nice şehirler bu fenâ mülkünde **bâkî** **k**almadı

Şair, beşinci beyitte mahlasını iki defa kullanmıştır. İlk dizede bekâ ile işti-kakı oluşturan “Bâkî” kelimesi ikinci dizede cinas içinde kullanılsa da bir yönüyle anlam olarak şairin mahlasını da karşılamaktadır. Bâkî ebedi yolculuğa çıksa, hayatını kaybetse ne çıkar! Zira bu gelip geçici dünyada nice padişahlar ebedi kalmadı ve yahut bu gelip geçici dünyada Bâkî, nice padişah gitti, hiçbiri kalmadı. Burada anlam her yönüyle fenâ-bekâ tezaadına ve bekâ ile kökteş olan bâkî kelimesine dayanmaktadır. İştikak her iki kelimeyi ses ve anlam olarak belirgin kılmaktadır. Gazelin son beyti ahenk yapısı yönünden üçüncü beyit ile bir bütünlük arz etmektedir.

Şair, gazelin ilk ve son beyitlerinin ikinci dizelerinin başında yer alan “nice” kelimesinin ilk hecesinde imale yapmıştır. Kısa iken vezin gereği uzun okunan bu hecede yapılan imale bir ahenksizlik taşımaz. Bilakis imalenin manaya katkısı olmuştur. Söz konusu kelimenin ilk hecesinde yapılan imale ile imalenin vurgulama, pekiştirme ve abartma işlevinden yararlanılmıştır. İlk beyitte “Nice Kısra” ve son beyitte “Nice şehirler” ifadeleri gelip geçenlerin çokluğunu vurgulamada etkili olmuştur. Şair böylece muhataplarını ikaz ederken bu dünyadan gelip geçenlerin de çokluğunu imale ile ortaya koymuştur<sup>18</sup>. İkinci ve üçüncü beyitlerin ikinci dizelerinde yer alan “gitdi” kelimesinin ikinci hecesinde yapılan imale de bu şekilde değerlendirilebilir. Bu kelimedeki yapılan imale bir ahenksizliğe sebep olmadığı gibi okuyucunun zevkini de incitmez. Şair, imale yoluyla geçip giden, kalmayan bir değer ardından duyduğu üzüntüyü hissettirir. Adeta biten şarabın, kaybolan zevkin ardından bir sesleniş duyulur. İmale dikkate alınarak yapılan bir okumada -gitdi- bunun daha da belirginleştiği söylenebilir.

## SONUÇ

Bâkî'nin örnek olarak seçilen bu gazelinin dışında birçok şiiri benzer ritim ve ahenk uygulamaları ile doludur. Bâkî ve onun gibi klasik üslup çerçevesinde şiir yazan divan şairleri sözü güzel, etkili ve ahenkli söylemeye önem vermişlerdir. Bunun için türlü ahenk ve ritim uygulamalarından sonuna kadar faydalanmaya çalışmışlardır. Bu sırada anlamı da göz ardı etmeyip anlamı ses ve çeşitli düzeydeki tekrarlar yoluyla, ritmik unsurlarla desteklemişlerdir. Bâkî yekahenk olan bu gazelinde şiir boyunca benzer yollarla ritmi ve ahengi sağlamıştır. Şairin cinas, iştikak, söz dizimi ve sentaks, ses tekrarı, ek tekrarı, kelime tekrarı ile şiirin tamamında muhtevaya uygun benzer bir ritmik yapı ve ahenk düzeni kurduğu görülmüştür. Böylece şair mana-ahenk bütünlüğünü yakalamıştır.

Bâkî'nin bu şiirinde görüldüğü gibi şiir şerh ve tahlillerinde şiirde ahengi sağlayan ögeler ve ritim mutlaka incelenmelidir. *Şiir tahlillerinde ayrıca fonetikten yararlanılmalıdır. Sadece kelime, kelime birliktelikleri ve mısra' açıklamalarıyla yetin-*

<sup>18</sup> Bâkî aşağıdaki beytinde de dize başında yer alan “nice” kelimesinin ilk hecesinde imale yapmıştır. Burada yapılan imalenin anlama katkısı olmuştur. Âşık, sevgiliden kaynaklanan keskin kılıç yaralarına uzun zamandır sabretmektedir. Nice kelimesinde yapılan imale zamanı abartma vurgusuyla ortaya koymuştur (Kaplan 2013: 574).

( \_ . \_ \_ / \_ . \_ \_ / \_ . \_ \_ / \_ . \_ )

Nice demdür sabr ider ol tîg-i bürrân zahmına

Şimdi katlanmaz gönül şemşîr-i hicrân zahmına G. 411/1

*mek doğru değildir; çünkü duygu ve düşüncelere can veren ses ve seslerin birliktelikleridir. Sesler bir bakıma duygu ve düşüncelerin görüntüleridir* (Coşkun 2012: 276). Bunun için şiirde ses tabakasının etkisi önemlidir. Dilçin'in (2003: 9) şu tespitleri ise her araştırmacıya divan şiiri ve şairi üzerine yapılacak çalışmalarda ne gibi hususiyetleri dikkate almak gerektiğini göstermektedir:

*Divan şairlerinin nasıl söylediği yani üsluplarını oluşturan özellik ve öğelerin neler olduğu araştırılırsa, onların ne söyledikleri de daha açık seçik olarak anlaşılır. Divan şairlerinin vezni kullanışı, imale ve medlerin ses sanatı olarak işlevi, ahenk öğeleri, kafiye seçimi, rediflerin çağrışım ögesi olarak ele alınışı, beyitleri oluşturan paralel ve simetrik söz yapıları, kısa ve eksilteli anlatımlar, türlü tekrarlar ve bunların anlama kattığı değerler, sözdizimi gibi şiir dilini oluşturan öğeler ve başka yazımsal değerler üzerinde durmak, onların eserlerinin sanat yönünü açık olarak ortaya koyacaktır.* ©

## KAYNAKLAR

- BAŞPINAR, Fatih (t.y.). *Beyânî Divanı*,  
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-275461/h/beyani-a.pdf> Erişim ta-  
 rihi: 10.04.2014
- COŞKUN, Volkan (2012). *Türkçenin Ses Bilgisi*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yay., 2. bs.
- DİLÇİN, Cem (2003). "Cumhuriyetin 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler", *Ankara Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 16, S. 2: 3-21.
- DİLÇİN, Cem (2011). *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kambalacı Yay.
- DOĞAN, Muhammet Nur (2008). "Bâkî". *Osmanlılar Ansiklopedisi*. 1. C. İstanbul: YKY, 284-286.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1972). *Bâkî*, İstanbul: Kitap Yay.
- HARMANCI, Esat (t.y.). *Süheylî Divanı*,  
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1215254/h/girismetin.pdf> Erişim ta-  
 rihi: 10.04.2014
- İPEKTEN, Halûk (2010). *Bâkî Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ankara: Akçağ Yay., 7. bs.
- KAPLAN, Hasan (2013), *Bâkî'nin Ses Dünyası*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış doktora tezi).
- KARAVELİOĞLU, Murat Ali (t.y.). *Prizrenli Şemî Divanı*,  
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-219047/h/prizrenlisemi.pdf>  
 Erişim tarihi: 10.04.2014
- KILIÇ, Filiz (2010). *Meşâirü'ş-Şu'arâ İnceleme-Metin 1. C.*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- KURNAZ, Cemal (2004). *Eski Türk Edebiyatı*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- KURNAZ, Cemal (2011a). *Divan Dünyası*, Ankara: Kurgan Edebiyat.
- KURNAZ, Cemal (2011b). *Divan Edebiyatı ve Türk Kimliği*, Ankara: Kurgan Edebiyat.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1994). *Bâkî Divânı*, Ankara: TDK Yay.

- KÜÇÜK, Sabahattin (2002). *Bâkî ve Dîvânından Seçmeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 2. bs.
- MACİT, Muhsin (2001). "Osmanlı Mülkünün Yüz Akı: Şairler Sultanı Bâkî", *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, Yıl 5, S. 53/54/55: 123-129.
- MACİT, Muhsin (2005). *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, İstanbul: Kapı Yay.
- MACİT, Muhsin (2006). "İlk Klasik Dönem (1453-1600) Şiir", *Türk Edebiyatı Tarihi*, (editörler: Talât Sait Halman, Osman Horata vd.), 2. C., İstanbul: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Yay.
- MÜTERCİM ÂSİM EFENDİ (2009). *Burhân-ı Katı*, (hzl. Mürsel Öztürk-Derya Örs), İstanbul: TDK Yay.
- OLGUN, Tahir (1938). *Bâkî'ye Dair*, İstanbul: Aydınlık Basımevi.
- ONAY, Ahmet Talât (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (hzl. Cemal Kur-naz), İstanbul: H Yay.
- SARIÇAM, İbrahim (2007). *Hız Muhammed ve Evrensel Mesajı*, Ankara: DİB Yay., 5. bs.
- ŞENTÜRK, A. Atilla-KARTAL, Ahmet (2009). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yay., 3. bs.
- TARLAN, Ali Nihat (1992). *Hayâlî Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- TARLAN, Ali Nihat (1997). *Necâtî Beg Divanı*, İstanbul: MEB Yay.
- TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1987). *Bâkî Dîvânı'ndan Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- ÜÇOK, Necip (1951). "Fonemlerin Özellikleri Üzerine Bir Deneme", *Ankara Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. IX, S. 4: 363-380.
- YENİKALE, Ahmet (t.y.). *Ahmet Nâmî Dîvânı ve İncelemesi*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10633,metinpdf.pdf?0> Erişim tarihi: 10.04.2014