

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NEŞÂTÎ DİVANI'NDA SEVGİLİ TİPİNİN İNCELENMESİ

MURAT YANIK

110101021

TEZ DANIŞMANI "
"Yrd. Doç. Ft0TÜRKAN ALVAN

İSTANBUL 2015

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ


NEŞÂTÎ DİVANI'NDA SEVGİLİ TİPİNİN İNCELENMESİ

MURAT YANIK


110101021

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


Bu tez/...../ 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği /
Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.



Jüri Başkanı



Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr.
Türkân Altın



Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr.
Emine Tonta Ak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite ya da başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Murat Yanık

NEŞÂTÎ DİVANI'NDA SEVGİLİ TİPİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

XVII. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyâsi yapısındaki istikrârı kaybederek çözümlenme sürecine girmesine karşılık Klâsik Türk Edebiyatı'nın bir önceki yüzyıla nazaran gelişimini hızla sürdürdüğü ve sanatkârların döneme tesir eden edebî eğilimler ile gelenek çerçevesinde ürün vermeye devam ettiği bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde edebî çevrenin gelişmesine paralel olarak Nâbî, Nâ'ilî, Sâbit, Şeyhülislam Yahyâ, Şeyhülislam Bahâyî, Nev'izâde Atâyî, Nedîm-i Kadîm, Fehim ve Neşâtî gibi adını yüzyıl ile müsemma kılan pek çok değerli şair yetişmiştir. Fakat hem Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerinden biri olarak addedilen hem de bilhassa gazellerindeki özgün duyuş tarzı ve zengin hayal gücü ile tez çalışmamıza temel teşkil eden Neşâtî, bu dönem şairleri arasında ayrı bir öneme haizdir.

“Neşâtî Divanı'nda Sevgili Tipinin İncelenmesi” adlı çalışmamızın muhtevası alt başlıklar ihtiva etmek suretiyle üç ana başlıkta toplanmıştır: Birinci bölüm; XVII. yüzyılda Osmanlı'nın Siyâsi Durumu ve Kültürel Hayat, XVII. yüzyıl Klâsik Türk Şiiri, Klâsik Türk Şiiri'nde Eğilimler, Neşâtî'nin Hayatı ve Eserleri, Edebî Anlayışı ve Üslûbu, ikinci bölüm; Aşkın Tezâhürü: Klâsik Türk Şiiri'nde Aşk olgusu, Âşık-Mâşuk-Rakîb İlişkisi, üçüncü bölüm; Sevgilinin Güzellik Unsurları ve Sevgiliye Ait Diğer Unsurlar'dan müteşekkildir.

Anahtar Kelimeler: XVII. yüzyıl Klâsik Türk Şiiri, Neşâtî, Sebki Hindî, Sevgili, Güzellik Unsurları

AN ANALYSIS OF THE BELOVED PROTOTYPE IN NESATÎ'S POETRY

SUMMARY

XVIIth century has been a century that Ottoman Empire has started to lose stability in political constitution and walked into disintegration process however in Classical Turkish Literature has sustained its progress with respect to previous centuries and artists has kept on giving pieces according to literary tendencies with the frame of tradition. In this period paralelly with the progress of literary environment many precious poets such as Nâbî, Nâ'il'î, Sâbit, Şeyhülislam Yahyâ, Şeyhülislam Bahâyî, Nev'izâde Atâyî, Nedîm-i Kadîm, Fehim and Neşâtî has been brought up who was mentioned with the century. However, not only counted as one of the important representative in Sebk-i Hindî but also peculiar impression style in his ghazel and with affluent imagination Neşâtî had an importance in this periods' poets and that's the basis of our dissertation.

Our study named the study of beloved character in Neşâtî's divan has three main headlines with their subtitles. First chapter :In XVIIth century the political and cultural life in Ottoman Empire, XVIIth century Classical Turkish Poems, the Tendencies in Classical Turkish Poems. The Life and Works of Neşâtî, his literary comprehension and manner. Second Chapter: Appearing Of Love, The Phenomenon of Love in Classical Turkish Poems, The Relationship between Loved-Beloved-Rival. Third Chapter :The component of Beauty of Beloved and the other components belonged to Beloved.

Key Words: XVIIth century Classical Turkish Poem, Neşâtî, Sebk-i Hindî, Beloved, Components of Beauty.

ÖNSÖZ

Klâsik Türk Edebiyatı, yüzyıllara dayanan geçmişle yaşadığı her dönemde gelişimini sürdürmüş ve kültür tarihimizin önemli bir kısmını oluşturarak adıyla müsemma bir şekilde klasikleşmiştir. Zengin bir hayal dünyasına ve sanatsal inceliğe sahip olan Klâsik Türk Edebiyatı, adıyla münhasır sanatkarlar yetiştirmiş ve bu sanatkarların geçmişle gelecek arasında köprü kurmasını sağlamıştır. Nitekim tezimizin temelini teşkil eden Neşâtî ve onun şiir anlayışı bu hususta bize yol göstermiş ve bağlı olduğu Sebki Hindî anlayışını kullanmadaki başarısı ile de dönem şairleri arasından sıyrılmıştır.

Neşâtî'nin Divanı'nda sevgili tipini irdelemeye gayret ettiğimiz bu tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümü Osmanlı İmparatorluğunun söz konusu yüzyıldaki siyasi durumunu ve kültürel gelişmeleri ile Neşâtî'nin hayatı teşmil ederken ikinci bölümde genel hatlarıyla "Aşkın Tezâhürü" başlığı altında ve âşık- mâşuk, rakîb ekseninde evrilen aşk olgusu incelenmiştir. Son ve esas bölüm olan "Sevgili Hakkında" adlı üçüncü bölüm ise sevgilinin güzellik unsurları ve sevgiliye ait diğer unsurlar olarak iki alt başlık suretinde şekillenmiştir. Tezimizin oluşum safhasında ilk olarak adı geçen bölümlerin şeması çıkartılmış, bu şemaların başlıklarıyla ilintili olarak alt başlıklar açılmış ve gerekli kaynaklara gönderme yapmak suretiyle ana metin oluşturulmuştur. Tezin bilhassa üçüncü bölümünde kullanılan beyitler Mahmut Kaplan'ın "Neşâtî Divanı"ndan tespit edilerek tek tek fişlenmiş ve gerektiği yerlerde kullanılmıştır. Nitekim çalışmamızın içindekiler kısmının tasnifi ve güzellik unsurlarının sunuluş sıralanmasında da Harun Tolasa'nın "Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası", Cemal Kurnaz'ın "Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili" ve Ömer Savran'ın "Neşâtî Divanı'nın Tahlili" adlı doktora tezinden yararlanılmıştır.

Uzun ve meşakkatli bir sürecin sonunda meydana getirdiğimiz Neşâtî Divanı'nda Sevgili Tipinin İncelenmesi adlı tezimizin bundan sonra yapılacak olan benzer çalışmalara ışık tutmasını umud ederek çalışmamızın tümü göz önüne alındığında meydana gelmiş olan hata ve eksikliklerin mazur görülmesini ve bu hususta yapılacak olan uyarıların doğruyu görmemiz adına bizi memnun edeceğini ifade etmek isteriz.

Son olarak bu zorlu süreç boyunca hiçbir zaman benden yardımlarını esirgemeyen, bana her daim kapısını açık tutan ve sabırla yol gösteren kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Türkan Alvan'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER	II
KISALTMALAR	VII
ÖZET.....	VIII
SUMMARY	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. XVII. YÜZYILDA OSMANLI'DA SİYASİ DURUM VE SOSYAL HAYAT.....	3
1.2. XVII. YÜZYIL KLASİK TÜRK ŞİİRİ.....	12
1.3. KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE EĞİLİMLER.....	15
1.3.1. Bedî Üslup	15
1.3.2. Klasik Üslup.....	29
1.3.3. Hikemî Üslup	31
1.3.4. Mahallî Üslup.....	32
1.4. NEŞÂTÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ.....	35
1.5. NEŞÂTÎ'NİN EDEBÎ ŞAHSİYETİ VE ÜSLUBU	47

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. AŞKIN TEZÂHÜRÜ	71
2.1.1 Klasik Türk Şiirinde Aşk	75
2.1.2. Âşık-Mâşuk-Rakîb İlişkisi	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. SEVGİLİ HAKKINDA.....	82
3.1.1. Genel Olarak Sevgili.....	82
3.1.2. Sevgili İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	84
3.1.2.1. Avcı (Şâhbaz, Şehbaz, Hümâ)	84
3.1.2.2. Ay (Mâh-pâre, Meh-pâre, Meh-peyker, Meh-rû).....	84
3.1.2.3. Büt (Bütân).....	85
3.1.2.4. Cilve-ger (İşve-ger, Naz-perver)	85
3.1.2.5. Gül (Gonce-gül, Nev-gonce, Verd)	86
3.1.2.6. Güneş (Mihir, Âfitâb, Hurşîd).....	87
3.1.2.7. Kâfir	87

3.1.2.8. Mum (Şem', Çerâğ)	88
3.1.2.9. Perî (Melek, Hûr)	89
3.1.2.10. Pür-cefâ	89
3.1.2.11. Şûh	90
3.2. SEVGİLİNİN GÜZELLİK UNSURLARI	91
3.2.1. SAÇ	91
3.2.1.1. Genel Olarak Saç	91
3.2.1.2. Saç İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	91
3.2.1.2.1. Zülf, Kâkül, Gîsu, Turra, Perçem	91
3.2.1.2.2. Anber, Müşgîn, Sünbül	93
3.2.1.2.3. Kemend, Çengâl, Zencîr	94
3.2.1.2.4. Şeb, Leyl	95
3.2.1.2.5. Şeh-bâz, Halka, Dâm	95
3.2.1.2.6. Fitne	96
3.2.2. ALIN	96
3.2.3. KAŞ	97
3.2.3.1. Genel Olarak Kaş	97
3.2.3.2. Kaş İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	97
3.2.3.2.1. Hilâl	97
3.2.3.2.2. Keman, Kavs, Yay	98
3.2.3.2.3. Kılıç, Hançer	98
3.2.3.2.4. Mihrâb, Kible	99
3.2.3.2.5. Ân, Medd	99
3.2.3.2.6. Fitne	99
3.2.4. GÖZ	100
3.2.4.1. Genel Olarak Göz	100
3.2.4.2. Göz ile İlgili Teşbih ve Mecazlar	100
3.2.4.2.1. Âhu, Şahbaz, Fûsun	100
3.2.4.2.2. Bîmar, Serhoş	101
3.2.4.2.3. Fitne	102
3.2.5. KİRPİK	103
3.2.5.1. Genel Olarak Kirpik	103
3.2.5.2. Kirpikle İlgili Teşbih ve Mecazlar	103
3.2.5.2.1. Hançer	103
3.2.5.2.2. Ok	104

3.2.6. GAMZE	104
3.2.6.1. Genel Olarak Gamze	104
3.2.6.2. Gamze İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	104
3.2.6.2.1. Fitne, Fettân	104
3.2.6.2.2. Hançer, Ok, Kılıç	105
3.2.6.3. Hunrîz, Kâtil, Kâfir	106
3.2.7. YÜZ ve YANAK	106
3.2.7.1. Genel Olarak Yüz ve Yanak	106
3.2.7.2. Yüz ve Yanak ile İlgili Teşbih ve Mecazlar	107
3.2.7.2.1. Güneş, Ay, Şem'	107
3.2.7.2.2. Gül, Gülistân, Gülşen, Lâle	108
3.2.7.2.3. Subh, Nûr	109
3.2.7.2.4. Âteş	109
3.2.7.2.5. Su, Ayna	110
3.2.7.2.6. Yusûf	110
3.2.8 HATT	111
3.2.8.1. Genel Olarak Hatt	111
3.2.8.2. Hatt İle ilgili Teşbih ve Mecazlar	111
3.2.8.2.1. Sebz, Sebze, Çemen, Zerd	111
3.2.8.2.2. Hızır, Zulmet, Gece	111
3.2.8.2.3. Hat, Levh, Gubârî	112
3.2.8.2.4. Misk, Anber, Benefşe	113
3.2.8.2.5. Fitne, Sipah	113
3.2.9. BEN	113
3.2.9.1. Genel Olarak Ben	113
3.2.9.2. Ben İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	114
3.2.9.2.1. Nokta, Dâne, Şahbâz	114
3.2.9.2.2. Hindû, Hoten	114
3.2.9.2.3. Siyah, Süveydâ, Yeşil	115
3.2.9.2.4. Kan, Fitne	116
3.2.10. AĞIZ	116
3.2.10.1 Genel Olarak Ağız	116
3.2.10.2. Ağız İle ilgili Teşbih ve Mecazlar	116
3.2.10.2.1. Gonca, Hokka	117
3.2.10.2.2. Sır, Nokta-i Mevhum, Teng	117

3.2.10.2.3. Atom.....	118
3.2.11. DUDAK	118
3.2.11.1. Genel olarak Dudak.....	118
3.2.11.2. Dudak İle ilgili Teşbih ve Mecazlar	119
3.2.11.2.1. Şarap, Arak.....	119
3.2.11.2.2. La'l, Gonca.....	119
3.2.11.2.3. Ab-ı Hayat.....	120
3.2.11.2.4. Kand, Şeker, Zülâl.....	120
3.2.11.2.5. Nemek, Merhem, Devâ, Şifâ.....	121
3.2.11.2.6. Sır, Esrâr, Nokta.....	121
3.2.12. ÇENE	122
3.2.12.1. Genel Olarak Çene	122
3.2.12.2. Çene İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	122
3.2.12.2.1. Zindân, Kuyu	122
3.2.12.2.2. Elma	123
3.2.13. BOY	123
3.2.13.1. Genel Olarak Boy.....	123
3.2.13.2. Boy İle İlgili Teşbih ve Mecazlar.....	123
3.2.13.2.1. Serv, Fidan	123
3.2.13.2.2. Kalem	125
3.2.13.2.3. Kâmet, Kıyâmet	125
3.2.14. DİŞ	126
3.2.15. KULAK.....	126
3.2.16. BURUN.....	126
3.2.17. SÎNE	127
3.2.18 BEL	127
3.2.18.1. Genel Olarak Bel.....	127
3.2.18.2. Bel İle İlgili Teşbih ve Mecazlar.....	128
3.2.18.2.1. Kıl, Kemer.....	128
3.2.19. CİSİM, TEN, BEDEN.....	128
3.2.20. EL.....	129
3.3. SEVGİLİ İLE İLGİLİ DİĞER UNSURLAR	130
3.3.1.SÖZ	130
3.3.1.1. Genel Olarak Söz	130
3.3.1.2. Söz İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	130

3.3.1.2.1. Âb-ı Hayat, Şîrîn, Gevher, İnci	130
3.3.2. KÛY	131
3.3.3.EŞİK.....	132
3.3.3.1. Genel Olarak Eşik	132
3.3.3.2. Eşik İle İlgili Teşbih ve Mecazlar	132
3.3.3.2.1. Dergâh	132
3.3.3.2.2. Semâ.....	133
3.3.3.2.3. Yastık	133
3.3.4. TOPRAK.....	133
SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA	139

KISALTMALAR

a.g.e: Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen Makale

a.g.md.: Adı Geçen Madde

c: Cilt

DİA: Diyanet İslam Ansiklopedisi

Haz: Hazırlayan

G: Gazel

K: Kaside

Ktp: Kütüphane

M: Murabba

R: Rubâî

s: Sayfa

S: Sayı

Ş: Şehrengiz

vd: ve diğeri

Yay: Yayın

YY: Yüzyıl

GİRİŞ

Her medeniyet ayrı bir hayat üslubu demektir. Her büyük kültürle yeni bir dünya tablosu, yeni bir dünya perspektifi ortaya çıkar, der Rothacker. Nitekim insanlık tarihinin dünyayı algılamak adına bugüne dek kendine özgü nice medeniyet ve kültür mirası vücuda getirdiği aşıkardır. Örneğin İncil’i meydana getiren Yahudilik olanca varlığıyla kendini dinî ve ahlâki kabiliyetlerini geliştirmeye vermişken, buna karşılık hiçbir zaman ne bir felsefe ne bir tabiat bilimi ne de bir resim sanatı ortaya koyabilmiştir. Mısırlılar ve Yunanlılar ise tersine, asıl tanrı tasvire değer konu bulmuşlar ve onu erişilemez bir olgunlukla işlemişlerdir. Keza Yunanlılık o büyük entellektüel istidadını bilim ve felsefe tarzında şekillendirmiştir. Romalılar felsefesiz, destansız, mitologyasızlardır fakat hukuk düşüncesine en son olgunluğunu kazandırmışlardır. Hintlilerde tam olarak geliştirilmiş dînî ve metafizik bir deha bulunurken Çinliler ise resim sanatının belli bir takım empresyonist yönlerini en yüksek formuna vardırırmışlardır ki Avrupa bu forma XIX. yüzyılda dahi erişememiştir.¹

Şüphesiz bir kültürü anlamak onu diğer kültürler arasında mukayese etme ihtiyacını doğururken o kültürün kendi içerisindeki gelişim evreleri üzerinde de karşılaştırma yapmayı gerektirmektedir. Nitekim altı yüz yıl ayakta kalacak olan bir imparatorluğun, yaşadığı her devrede karşılaştığı her medeniyetten etkileneceği gibi onları da etkilemesi ve bu kültür alışverişinin bir miras olarak ikmale ermesi kaçınılmaz olacaktır. Bu noktada beylikten imparatorluğa geçiş sürecinde Osmanlı medeniyeti, manevileşme temayülünün beraberinde getirdiği İslamiyeti ortak ruh edinerek bünyesinde topladığı mimarisi, minyatürü, musikisi, yazısı, bahçeleri, bitki tezyinatı ile mükellef bir manzara oluşturacak ve Cemil Meriç’in dediği gibi bu manzaranın temelini sirayet eden “İslamiyet, Süleymaniye’de kubbe, İtrî’de nağme, Bakî’de şiir” olarak zuhur ederek diğer medeniyetlere örnek arzedilecektir.

Bu bağlamda çalışmamızın bilhassa ilk bölümün muhtevasını teşmil eden; ihtişamı, ulaştığı estetik seviyesi ve zarafetiyle Osmanlı medeniyetinin XVII. yüzyılı, siyasi, sosyal, kültürel ve sanatsal gelişmeleri ön planda tutularak yaşanan duraklama dönemi, geçmiş yüzyıllara atfedeceğimiz nazar çerçevesince “XVII. yüzyıl Osmanlı Devleti’nde Siyasi Durum ve Sosyal Hayat” başlığı altında sunulmaya çalışılacaktır. Bu bölüm Neşâtî’nin hayatı, edebi şahsiyeti ve eserleri ile devam edecek, ikinci bölümde başlıkla müsemma olarak Klasik Türk Şiiri’nde “Aşkın Tezahürü” ve son bölümde şairin şiirlerinde sevgiliye ithaf edilen güzellik unsurları “Sevgili Hakkında” başlığı ile ele alınacaktır.

¹ Erich Rothacker, **Tarihte Gelişme ve Krizler**, Çev: Hüseyin Batuhan, Nermi Uygur, İstanbul, Pulhan Matbaası, 1955, s.68.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1 XVII. YÜZYIL OSMANLI DEVLETİ'NDE SİYASİ DURUM VE SOSYAL HAYAT

XVI. yüzyılda topraklarının sınırlarını olabildiğine genişleten ve yalnızca askeri alanda değil, bilime ve sanata önem veren padişahların desteğiyle sosyal ve kültürel alanda da ilerleme kaydeden ve bu sayede dünyanın cazibe merkezi haline gelerek gücünün zirvesine ulaşan Osmanlı Devleti, XVII. yüzyıla gelindiğinde mağlubiyetle neticelenen savaşlar, iç isyanlar ve merkezi kurumların bozulması ile sarsılarak duraklama dönemine girmiştir. Genel bir ifadeyle çözülmeye sebebiyet veren bu karışıklık sürecini iç ve dış nedenler olmak üzere iki temel prensipte kategorize etmek mümkündür. Öyle ki; içeride, devlet idaresinin, askeri teşkilatın, ilmiye sınıfının, maliyenin ve toplum yapısının bozulması ile dışarıda; devletin doğal sınırlarına ulaşmış olması, Avrupa'nın Rönesans ve Reform hareketleri sonucu bilimde ve teknikte ilerleme kaydetmesi ve coğrafi keşiflerle zenginleşmesi, bu husulara temel teşkil etmektedir.

Duraklamanın tesiri, ilk olarak devlet otoritesinin temeli addedilen idari yapı üzerinde hissedilmiştir. Nitekim geçen yüzyıllara nazaran bu yüzyılda tahta geçen padişahların sayısı artış göstermiş buna karşılık saltanat süreleri oldukça kısalmıştır. Örneğin bir önceki asırda tahta geçen padişah sayısı altı olup ortalama saltanat süreleri yirmi yıldır. XVII. yüzyılda tahta geçen dokuz padişahın ortalama saltanat süresi ise on bir yıldır. Bununla birlikte aynı dönemde yönetime tam altmış iki vezir-i azam getirilmiştir.² Sayı ve sürece istikrar sağlanamadığı gibi şehzadelerin sancaklara gönderilip yeterli bilgi ve yönetim tecrübesi edinmemesi farklı otoritelerin doğmasına yol açmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve XVII. asrın başından itibaren kuvvet kazanarak yönetimde etkili hale gelen, hatta bir süre yönetimi de eline alan valide sultanlar ve diğer bir kısım nüfuzlu şahıslar, devlet

² Necdet Sevinç, **Osmanlılar'da Sosyo-ekonomik Yapı 1**, İstanbul, Kutsun yay., 1978, s.239-242.

yönetimindeki güç dengesinin bozulmasında önemli bir rol oynamıştır.³

Devlet idaresindeki istikrarsızlığı; III. Murat'tan itibaren yeniçeri ocağına Kanun-ı Kadime aykırı olarak asker alınmasıyla takip eden askeri teşkilatlanmadaki dağılma; maaşlı askerlerin artması, devletin ulufe ve cülus bahşişlerini ödemedeki sıkıntı çekmesi, Kapıkulu Ocakları'nın bozulmasına bağlı olarak merkezî isyanların meydana gelmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Prof. Dr. Mehmet Öz'ün "Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni şartlar ve Islahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme" adlı makalesinde, dağılmaya başlayan askeri yapıyı yeniden güçlendirmek adına atılan adımların, olağan yapıyı düzeltemediği gibi diğer mevcut yapılara da zarar verdiği belirtilmiştir. Örneğin Tımar sistemi için:

*‘On yedinci yüzyılda ‘klasik’ yapılarda görülen değişikliklerin en önemlilerinden birisi ve belki de birincisi tımar sistemindeki değişimdir. Geleneksel anlayışa göre tımar sistemi ihmal edilmeye, tımarlar hak sahiplerine değil ekâbir adamlarına verilmeye başlanmış ve mirî topraklar şu veya bu yolla belirli kişilere verilmiştir. Tımar sistemindeki değişimin bir bozulma değil, yeni şartların bir zorlaması olduğu çok açıktır. Ateşli silahların yaygınlaşması ve piyadenin öneminin artışına paralel olarak devletin ücretli asker sayısını arttırması ve dirlik olarak tahsis edilen gelirleri nakdî vergilere dönüştürme çabaları sonucunda tımar sistemi zayıflamaya başladı.’*⁴

ifadesi bulunmaktadır. Dolayısıyla gelinen noktada, yaşanan tüm bu gelişmelerin birbirini etkilediği varsayılırsa düşünmeden atılan her adımın var olan yapının geleceğini tehlikeye düşürdüğünü söylemek mümkündür. Devletin ekonomik açıdan içerisinde bulunduğu sıkıntılı duruma aldırış etmeden IV.Murat'ın vefatının ardından tahta çıkan Sultan İbrahim'in bütün köşklerine ve saraydaki odalarına samur döşemeye kalkması, halkın yoksulluktan kırıldığı ve hazinede para kalmadığı bir zamanda fütursuzca yapılan büyük masrafların,⁵ mali yapıyı peyderpey yıpratmaya devam etmesi bunun en basit örneğidir.

³ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi III**, 1.kısım, Ankara, TTK yay.,1983, s.119.

⁴ Mehmet Öz, "Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni şartlar ve Islahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme", **Türkiye Günlüğü**, S. 58, 1999, s.52.

Devletin her müessesesine tesir eden bu duraklama süreci; yönetim, askeriye ve maliye dışında eğitimi de etkilemiş, ilme vâkıf olmayan kişilerin müderrisliğe getirildiği görülmüştür. Adnan Adıvar'ın "Osmanlı Türklerinde İlim" adlı eserinde konuya ilişkin olarak şu ifadeler yer verilir:

*"Evvelki asırlarda tabî ve fizikî ilimlerin tedris yeri olan medreselerde birkaç ansiklopedik âlim yetişmişti. Fakat XVII. asırdan itibaren medreselerde yavaş yavaş aklî ve müsbet ilimler itibardan düşmüş ve dersler daha ziyâde fikh sâhasına inhisar etmiştir. Vâkıa riyaziyyat, astronomi, felsefê gibi dersler, tamamen ortadan kalkmış değilse bile, her hâlde ikinci planda kalmıştır. Hattâ bu ilimlerden en ibtidai mâlûmata bile mâlik olmayanların en büyük medreseler müderrisliğine ve en büyük makamlara geçtiği görülmüştür."*⁶

Buna istinaden bir başka kaynakta, İstanbul'daki bilginler arasında 'dat' harfi 'zat' mı okunmalı 'dat' mı okunmalı ihtilafının baş gösterdiği, bu ihtilafın avama da yayılmasıyla 'zat' taraftarı olan şeyhlerin sürgüne gönderildiği ifadesi yer almaktadır⁷ ki bu durum bize Osmanlı'da ilmî camianın gündemindeki konuların bir önceki yüzyıla nazaran oldukça değiştiğini göstermektedir. Kısacası Osmanlı toplumu bu yüzyılda:

*"... artık misyonu, hedefi ve heyecanı olan bir toplum görüntüsünden çıkmıştır. Bunun sonucu olarak da benzer konumda olan bütün toplumlar gibi işin özüyle değil dış görünüşüyle, ruhuyla değil kabuğuyla meşgul olmalar ön plana çıkmıştır. İleride görüleceği gibi bu şekli ilginin sanata yansımaları da kaçınılmazdır. XVI. Yüzyıl Kanunî'nin padişah, Sokullu'nun vezir, Sinan'ın mimar, Baki'nin şair, Ebusuûd Efendi'nin bilgin olarak tamamladığı o muhteşem uyumlu tablo gitmiş, onun yerine kolay etki altında kalan, zayıf karakterli padişahlar, yozlaşmış ilmî anlayış, para karşılığı alınıp satılan görevler, sık sık karşılaşılacak aziller ve bütün bunların sonucunda ortaya çıkan istikrarsızlık topluma hâkim olmuştur."*⁸

⁵ Talat Sait Halman, Osman Horata, v.d., **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yay., 2007, s.244.

⁶ Adnan Adıvar, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul, Maarif Matbaası, 1943, s.105.

⁷ Halman, a.g.e., s.245.

⁸ Mustafa İsen, **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2009, s.112.

Osmanlının iç yapısına sirayet eden bu sıkıntılı süreç dışarıda da devam etmiş, yapılan savaşlar ve antlaşmalar devleti bir hayli yıpratmıştır. IV. Mehmet'ten itibaren Köprülüler olarak anılan Köprülü Mehmed Paşa, Fazıl Ahmed Paşa, Fazıl Mustafa Paşa ve Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın sırasıyla sadarete getirilmesi ve yapılan ıslahatlar ile elde edilen başarılar, idari yapının geçici bir süre rahatlamasını sağlasa da Osmanlı'nın duraklamadan gerileme dönemine sürüklenmesine engel olunamamıştır. Bu yüzyılda izlenen dış politikanın temelinde İran, Avusturya, Lehistan, Venedik ve Rusya ile ilişkileri bulunan Osmanlı'nın, yüzyılın sonlarına geldiğinde; uzun süren savaşlardan yorulan, hazinesi boşalan, ilmiyenin bozulması neticesinde de yetenekli devlet adamlarının yetişmesi imkansız hale gelen bir yapıya dönüştüğü ve bu sebepten Karlofça Antlaşması'nı (1699) imzalamak zorunda kalarak mağlubiyeti kabul ettiği görülmüştür.⁹ Karlofça, 'Osmanlılar'ın başarısız Viyana Kuşatması ardından Avusturya, Lehistan, Venedik'in oluşturduğu ve 1695'te Rusya'nın da katıldığı müttefik kuvvetler karşısında değişik cephelerde yaptıkları mücadelelere son vermiş''¹⁰ bir antlaşma olup adı geçen devletlere karşı verilen büyük tavizlerle imzalanmıştır. Bu antlaşmadan itibaren Osmanlı imparatorluğunu bölüşme planları yapılmaya başlanmış, Avrupa büyük devletleri bu anlaşmadan sonra ortak çıkarları için Türkiye işlerine karışma hakkına sahip olduklarını Babıâli'ye kabul ettirmişlerdir. Anlaşmanın sonucu Osmanlı Devleti'ne oldukça zarar vermiştir. Osmanlı sınırı önceden Eğri'nin kuzeyinden Komaran'da son bulup İstionibelgrad'ın batısından güneye doğru geçerken tüm bu yenilgilerin sonucunda Temesvar'dan başka Tuna'nın öte yakasında bulunan topraklar tamamen Avusturya'ya bırakılmış; Ruslar, Almanların Osmanlı ordusuna karşı kazandıkları başarılar üzerine haçlı ordusuna katılarak Azak Kalesi'ni almayı başarmışlardır. Karlofça Anlaşması'nı izleyen yirmi beş sene boyunca Osmanlılar, Avusturya ve Rusya ile hep tek başına savaşmış bu iki düşmanından birine karşı üstünlük sağlarken, diğeri karşısında her zaman başarısızlığa uğramıştır.¹¹ Bu süreçte bir başka cephede uzun yıllar devam eden Osmanlı-İran siyâsî ve askerî münasebetleri ise, 1555 Amasya Barış Antlaşması, 1590 İstanbul Barış Antlaşması, 1612 Nasuh

⁹ Halman, a.g.e., s.245.

¹⁰ Abdülkadir Özcan, "Karlofça", **DiA**, C. 24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, s.504.

¹¹ Ahmet Refik Altınay, **Lale Devri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, s.8.

Paşa Barışı, 1618 Serav Barış Antlaşması ve 1639 Kasr-ı Şirin Barış Antlaşması çerçevesinde şekillenmiş ve bu antlaşmaların çoğu yine toprak kayıpları ile neticelenmiştir.

Osmanlı Devleti'nin kendi içerisinde bozulan kurumlarına karşı düzen sağlamaya çalışırken dış politikasında takip ettiği yolun da olumsuz sonuçlar doğurması, bir sonraki yüzyılda varlığını tehlikeye düşürecek olan sürecin başlamasına sebep olmuştur. Nitekim siyasi başarılarının yanı sıra Avrupa, Rönesans ve Reform ile bilimsel ve kültürel aydınlanmanın temelini atarken Coğrafi keşiflerle de ticari geleceğini teminat altına alarak kendisine yeni kapılar açmış; Osmanlı Devleti ise yaşadığı sıkıntılı süreçte tüm bu gelişmelerden uzak kalmış ve 'içeriden yenileşemeyen Osmanlı'nın dış dinamiklerin etkisi olmaksızın kendisini dönüştürmesi mümkün olmadığından Osmanlılar, yükselen Batı medeniyetinin karşısındaki "öteki"ni temsil eden bir konuma yerleştirilmiştir.'¹²

XV. yüzyılın sonlarına doğru İtalya'da ortaya çıkan Rönesans, öncelikle edebiyat, resim, mimarlık gibi sanat alanlarında beliren sonradan Batı Avrupa ölçeğinde yayılan bir yenileşme hareketidir.¹³ Entelektüel ve kültürel gelişmenin başlangıcı addedilen Eski Yunan ve Roma edebiyatına ait eserlerin keşfi, insanlarda yeni meraklar uyandırmış ve bu merak onları içinde yaşadıkları dünyayı araştırmaya ve incelemeye yöneltmiştir.¹⁴ Matbaanın geliştirilmesi, eserlerin tercüme edilmesi ve güzel sanatlara verilen değerin artmasıyla Avrupa'yı bulunduğu noktadan daha ileriye taşıyan Rönesans hareketi, modernizmin öncüsü olarak ardından gelecek olan yeniliklerin de habercisi olmuştur. Reform ise; bir yandan kilisenin büyük ayrımı ve sonrasında iyice belirginleşen bunalımı, diğer yandan ulusal krallıkların papa ile olan mücadeleleri ve toplumun alt katmanlarında özellikle köylüler arasında baş gösteren hoşnutsuzluklar neticesinde bütün Avrupa'yı kapsayacak yeni bir dinsel ve siyasal hareket olarak ortaya çıkmış, XVI. Yüzyıldan itibaren Almanya'da başlayan ve daha sonra da İsviçre'ye Fransa'dan İngiltere'ye, Macaristan'dan Çekoslovakya'ya Avrupa'nın batısı ile doğusunda yaygınlaşan bu yeni hareket, tarihte "Reform

¹² Öz, a.g.m., s.53.

¹³ Mehmet Ali Ağaoğulları, Levent Köker, **Tanrı Devletinden Kral Devlete**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991, s.149.

¹⁴ Mümtazer Türköne, **Siyaset**, Ankara, Lotus Yayınları, 2006, s.485.

Hareketi” olarak anılmıştır.¹⁵ Nitekim, XV. ve XVI. yüzyıllarda gerçekleşen Rönesans ve Reform hareketleri ile Avrupa’da insanlar, kilisenin otoritesini kaybetmesiyle birlikte cesaretlenmiştir. Artık uzun yolculuklara çıkılmaya başlanmış, yeni yerler keşfedilmiş ve yeni kültürlerle tanışılmıştır. Yeni madenler bulunmuş ve değerlendirilmiştir. Kilisenin her dediğinin doğru olmadığı anlaşılmış, ticaretin gelişmesine paralel olarak kentleşme hız kazanmış, insanlar kilise dışında da bir hayatın olduğunu görmüş ve hayatta bakışları değişmiştir.¹⁶ XVII. yüzyıla gelindiğinde ise artık Batı’da siyasi, sosyal ve dini otoritenin değişime uğradığı, kilisenin yeni yorum ve reformlarla güç kaybettiği ve kralların elinden “ilahi yetki”nin alındığı bir dönem başlamıştır ki Avrupa’da aklın ve bilimin büyük güç kazandığı bu dönemde, yeni sömürgelerden elde edilen gelirlerle ekonomik bir üstünlük sağlanmış ve bu dönem, bir sonraki yüzyılda yaşanacak olan Aydınlanma Dönemi’ne de zemin hazırlamıştır.¹⁷

Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya çevirmek ve Batı’da husule gelen bu gelişmelerin takipçisi olabilmek adına Viyana bozgununu ve ardından gelen Karlofça Antlaşmasını beklediği aşıkardır. Bu dönem aydınları artık dünyadaki gelişmelere kayıtsız kalmamayı ve ortaya çıkan yenilikleri kendi toplumuna uyarlamayı, bir süredir hasret kaldığı zaferleri yeniden elde etmenin yegâne yolu olarak görmüş, özellikle değişen savaş teknikleri, ordunun yeniden düzenlenmesi, askerî eğitim ve aklı ilimlerin önemi gibi konularda değerlendirmeler yapmayı uygun bulmuşlardır.¹⁸ Mevcut yapıyı güçlendirmek ve devletin bekasını iyileştirmek adına yapılan tüm bu düzenlemeler, bir sonraki yüzyılda artık yerini değişim ve yenileşme arzusuna bırakacak ve bu arzu; idari yapıdan askeri düzene, mimariden edebiyata tüm alanları etkileyecek olup Osmanlı’da yeni bir dönemin başlangıcı olacaktır.

Osmanlı sanatı, mimariden yazıya, tezyinattan minyatüre son derece çeşitli alanlarda eser vermesiyle dikkat çeker. Bu çeşitliliği, sanatkarların, zengin estetik duygu tarzının yanında çoğu yine sanatkar olarak yetişmiş padişahların himayeleri ve

¹⁵ William H. Mc. Naill, **Dünya Tarihi**, Çev: Alaaddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi, 1989, s.281.

¹⁶ Atilla Göktuğ, **Rönesans ve Reform Hareketleri**, <http://sancakbilisim.com/egitim2/>, (Erişim:18.07.14)

¹⁷ Halman, a.g.e., s.246.

¹⁸ Halman, a.g.e., s.247.

teşviki altında mesleklerini icra etmelerinin önemli ölçüde etkilediği muhakkaktır. Öyle ki; Fatih'in İstanbul'a davet ettiği halde davetine icabet edemeyen Molla Cami'ye her yıl bin altın göndermesi yahut İkinci Beyazıt'ın meşk esnasında Şeyh Hamdullah'ın divitini tutacak kadar onun sanatını takdir etmesi, sanata ve sanatçıya verilen değeri ifadeye muktedir örneklerdir.

Osmanlı'da hayatın ve sanatın ortak bir tavırla sürdürüldüğü her devresinde olduğu gibi XVII. yüzyılda da siyasi hayatın aksine, kültürel alanda olumlu gelişmelerin yaşanmaya ve Türk sanatının abidevi örneklerinin verilmeye devam edildiği bir yüzyıl olmuştur. Özellikle mimari, musiki ve edebiyatta önemli sanatkarlar yetişmeye devam etmiş ve bu alanlarda pek çok eser verilmiştir. Kültürün manevi yapısı ve Osmanlı sanatının en verimli olduğu saha olan mimaride, Mimar Sinan'ın üslubunu sürdüren Sedefkâr Mehmet Ağa, Davut Ağa ve Dalgıç Ahmet Ağa, Kasım Ağa gibi önemli mimarlar yetişmiş, Sedefkâr Mehmet Ağa'nın yaptığı Sultanahmet Camisi, Revan, Bağdat ve İncili Köşkleri sivil mimarinin en ihtişamlı eserlerini temsil etmiştir.¹⁹ “Bu yüzyılda inşa edilen diğer yapılar arasında Mısır Çarşısı, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi, Valide Hanı, Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi gibi eserler bulunmaktadır.”²⁰ Yalnızca İstanbul ve çevresinde değil fethedilen pek çok bölgede konumlanan mimari yapının bu dönemde klasik bir üslup çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

*“Hakikatte eski musikimiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir. O ne büyük ibdadır, o ne zenginliktir.”*²¹ der Ahmet Hamdi Tanpınar. XVII. yüzyılda tam klasik dönemini yaşayan ve İslam sanatları arasında onun ideallerini yansıtmaya en müsait olan musiki, Tanpınar'ın da dediği gibi en öz sanatımız olarak gelişme gösteren kültür unsurlarındandır. Nevâkâr'ı ile klasik bir sanattan beklenen her şeyi yerli yerine oturmuş olan Buhûrizâde Mustafa İtrî (ö.1712) gibi Türk musikisinin büyük bestekârlarının yetiştiği bu dönem Abdülkadir Erkal'ın, Divan Şiiri Poetikası adlı

¹⁹ Abdülkadir Erkal, **Divan Şiiri Poetikası-17.Yüzyıl**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2009, s.86.

²⁰ Halman, a.g.e., s.250.

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım gibi**, İstanbul, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., 1970, s.340

çalışmasında şu ifadelerle aktarılmıştır:

“Bu yüzyılda özellikle klasik edebiyat şairlerinin musikiye yönelmeleri ve güfte yazmaları oldukça dikkat çekici bir durumdur. Musikişinasların da güftelerini klasik şiir örneklerinden seçmeleri şiirle musikiyi birbirine yaklaştırmıştır. Bu yüzyılda musiki mecmualarının yazılması da önemli bir gelişme olarak kaydedilebilir. Özellikle asıl ismi Alberto Bobowsky olan Leh asıllı Ali Ufkî Bey’in pek çok saz ve söz eserini eski Batı notası ile kayıt altına alması çok sayıda eserin kaybolmasını önlemiştir. 17. Yüzyılda musikişinas divan şairlerinin sayısı 56 olarak tespit edilmiştir.”²²

Kültürel yapı içerisinde anacağımız bir diğer unsur, geçen yüzyıllarda olduğu gibi bu yüzyılda da devam eden yükselişi ile edebiyattır. “XVII. yüzyılda Klasik Türk Şiiri” başlığı altında detaylı olarak inceleyeceğimiz edebiyat, döneme hakim olan üsluplar, yetişen şairler ve verilen eserler bakımından siyasi durum ile askeri başarısızlıkların aksine son dönemlerin en başarılı, en verimli günlerini yaşamıştır.

Sanat adına yaşanan tüm bu olumlu gelişmelerin yanı sıra yüzyıl dahilinde değinilmesi gereken bir başka husus ise yapılan yeniliklere muhalefet olarak gelişmeleri sekteye uğratan ve Kadızadeliler olarak anılan gruptur. “Kadızadeliler, XVII. yüzyılda sosyal, kültürel ve dini alanda gittikçe alevlenen ve devletin bünyesini de sarsan bir düşünce akımının temsilcileri idiler.”²³ Ortaya çıkışları ve amaçları ise DİA’daki “Kadızâdeliler” maddesinde şu şekilde anlatılmaktadır:

“Kadızâde Mehmed Efendi ve onun takipçileri, Hz. Peygamber döneminden sonra ortaya çıkan birtakım âdet ve uygulamaları bid’at olarak nitelemiş ve şiddetle reddetmiştir. Dolayısıyla Kadızâdeliler hareketinin amacı, İslâm’ı, Kur’ân-ı Kerîm ve Resûl-ı Ekrem’in sünneti dışındaki bid’at sayılan unsurlardan arındırmak ve bu anlayışı devletin bütün kademelerine yaymak olarak nitelendirilebilir.”²⁴

Esas itibariyle İstanbul’da ortaya çıkıp yayılan bu hareketin müdahil olduğu konular: Tasavvufi düşünce ve uygulamalarla ilgili meseleler, dinî inanışlar ve ibadetlerle

²² Erkal, a.g.e., s.87.

²³ Halman, a.g.e., s.248.

²⁴ Semiramis Çavuşoğlu, “Kadızâdeliler”, **DİA**, C.24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, s.100.

ilgili meseleler, içtimaî ve siyasî hayatla ilgili meseleler²⁵ olmak üzere üç başlık altında toplanabilir. Yaşadıkları dönemde tenkit ettikleri hususları kimi zaman şiddet kullanarak ortadan kaldırmayı amaçlayan bu grubun bilhassa saraydaki nüfuzu, hâmilelerinin çoğunun katledildiği Çınar Vak'ası'na (1066/1656 Vak'a-i Vakvakiyye) kadar sürmüştür.

Kısacası XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu için oldukça hareketli bir yüzyıl olmuş çoğu savaştan mağlup ayrılmasının neticesinde ortaya çıkan siyasi başarısızlıklara rağmen gücünü tamamen kaybetmemiş, bilimsel ve kültürel faaliyetlerini devam ettirmiştir. Bu yüzyılda dağılmanın sinyalleri verilirken bir sonraki yüzyılda ise artık bu tehlike daha ciddi boyutlara ulaşmış, siyasi duruma ek olarak edebi yaşamda da tesirini göstermeye başlamış ve Osmanlı İmparatorluğu tarih sahnesindeki varlığının sonuna gelmiştir.

²⁵ Çavuşoğlu, a.g.md., s.100.

1.2. XVII. YÜZYIL KLASİK TÜRK ŞİİRİ

“Avrupa zekânın vatani; Asya gönlün. Zekânın dili nesir, gönlün şiir”²⁶ Batı edebiyatının aksine Doğu edebiyatında şiirin daima nesrin önünde olduğu bilinmektedir. Nesir aklın hizmetindeyken nazım gönlün emrinde telakki edilir. Bu husus Vasfî Mahir Kocatürk’te şu şekilde özetlenir:

“Şark toplayıcı, garb yayıcıdır. Garbın bir cümle ile anlattığını şark ince bir heceyle duyurur. Avrupalı bizimkilerin bir mısradan duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz. Onun için aynı duygunun ifadesi Fuzûlî’de bir gazel Shakespeare’de bir kitap olur. Garblı müşahasstan anlar. Bu mücerret fikir ve duygu hülasasını onun gözünde açmak, yaymak, canlandırmak lazımdır”, “Fuzûlî, yarım kilo bal için iki çeki odun yemeye gelemez”²⁷

XVII. yüzyılda Klasik Türk edebiyatı, dönemin sosyo-ekonomik durumundaki olumsuzlukların aksine parlak bir dönem yaşamıştır. Osmanlı yöneticileri geleneğe uyararak kültür ve sanatı himaye etmekle kalmamış, kendileri de şiir başta olmak üzere çeşitli sanat dallarında faaliyette bulunmuşlardır. Bu dönemde edebî muhitin temelini önceki yüzyıllarda da olduğu üzere şiir teşkil etmektedir. Bu dönemde geçen yüzyılın edebi mirasına eklenen yeni üsluplar, zengin bir geleneğin habercisi olmuş, kadim şiirin varlığını sonraki yüzyıllara taşıyacak örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Şair bakımından da oldukça verimli bir dönem yaşanmış, sesleri bugün dahi duyulabilen nitelikli şairler yetişmiştir. Nitekim dönem tezkirelerine bakıldığında da şair sayısında artış olduğu açıkça görülmektedir. Örneğin “Rızâ Tezkiresi’nde 1591-1641 yılları arasında yaşamış şair sayısı 266, Âsım’da 1620-75 yılları arası 123, Safâyî’de ise 1640-1720 yılları arası 476 şair

²⁶ Cemil Meriç, **Mağaradakiler**, İstanbul, İletişim,1997,s.233.

²⁷ Mehmet Kahraman, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul, 1996, s.70.

tespit edilmiştir.”²⁸ “Yüzyılın şair kaynağının başında 72 şairle İstanbul gelmektedir. İkinci sırayı 44 şairle Edirne ve üçüncü sırayı 43 şairle Bursa almaktadır.”²⁹ Ayrıca İstanbul dışında, Gelibolu, Vardar Yenicesi, Diyarbakır, Kastamonu, Bağdat, Bosna, Isparta, Üsküp, Amasya, Ankara, İznik yine şair yetiştiren şehirler arasında yer almaktadır.

Bu dönemin önde gelen şairleri: Bahtî (I.Ahmet, 996-1026/1588-1617), Kafzâde Fâizî (997-1031/1589-1622), Fârisî (II.Osman, 1012-101/1603-1622), Ganizâde Nâdirî (980-1036/1572-1626), Veysî (969-1037/1561-1627), Enverî (ö.?), Rızâyî (ö.?), Hüdâî (?), Hâşimî (ö.1040/1630), İsmâil Rüsûhî Efendi (ö.1041/1631), Azmizâde Hâletî (978-1041/1570-1631), Mantıkî (ö.1044/1634?), Nefî (ö. 1045/1635), Nev'izâde Atâyî (991-1045/1583-1635), Şeyhülislam Bahâyî (1010-1045/1601-1635), Abdurrahman Râmî Çelebi (ö. 1050/1640), Şeyhülislam Yahyâ (969-1054/1561-1644), Riyâzî (980-1054/1572-1644), Sabrî (ö. 1055/1645), Sabûhî (ö. 1057/1647), Âlî (ö. 1058/1648), Zamirî (?), Fehîm-i Kadim (1037-1058/1627-1648), Cevrî (1004-1065/1595-1654), Tıflî (ö.1071/1660?), Mehmed-i Dâî (ö.?), Vecdî (ö.1071/1660), Şehrî (ö. 1072/1661), Küfrî-I Bahâyî (ö.?), İsmetî (ö. 1075/1664), Nâ'ilî-i Kadim (ö. 1077/1666), Nedim-i Kadim (ö. 1081/1670), Rızâ (ö. 1692), Neşâtî (ö. 1085/1674), Mezâkî (ö. 1087/1676), Kelim-i Eyyübî (ö. 1097/1686), Sükkerî (ö. 1097/1686), Güftî (ö. 1088/1677), Sabîr (ö. 1091/1680), Tecellî (ö. 1107/1695?), Abdî (Abdurrahman Paşa, ö. 1104/1692), Kâmî Mustafa (ö. 1104/1692), Sihhatî (ö. 1104/1692), Sa'dî Çelebi (ö. 1105-1693), Vefâî (IV. Mehmet, ö. 1105- 1693), Ahmet (II. Ahmet, ö. 1107-1695), Şemsettin Ahmet (ö.?), Nâzım (1107/1695), Fasih Ahmet Dede (ö. 1111/1699), Râsih (ö.1111/1699), Nakşî (ö. 1114/1702), Tâlip (ö. 1704), Şinâsi (ö.?), Râmi Mehmed Paşa (1654-1707), Nâbî (1642-1712), Sâbit (1712)'dir.³⁰ Bununla birlikte dönemin şiir yazar padişahları: II. Ahmet (Bahtî), II. Osman (Farisî), IV. Murat, IV. Mehmet (Vefâî) ve III. Ahmet olup şeyhülislamlardan Yahyâ ve Bahâyî'de birer divan tertip etmiştir.

Bu yüzyılın şairlerine ait olup günümüze ulaşan yüz elli civarındaki divan,

²⁸ Filiz Kılıç, **17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Ankara, Akçağ, 1998, s.31.

²⁹ Kılıç, a.g.e., s.95.

³⁰ Halman, a.g.e., s.254-255.

yüzyılın şiir bakımından oldukça zengin bir durumda olduğunu göstermektedir. Geleneksel konu ve imajların yerine, yeni konu ve orijinal imajların önem kazandığı XVII. yüzyıl Türk edebiyatı, aynı zamanda farklı edebî arayışların ve şiir okullarının da ortaya çıktığı bir dönem olarak yorumlanabilir.

1.3. KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE EĞİLİMLER

Bir üslubun, edebiyatın herhangi bir dönemine nüfuz edişi ve o dönemin temsilcileri tarafından bu üslubun kabullenilmesi uzun ve meşakatli bir süreç sonrasında gerçekleşir. Edebî hareketler, kendilerine has tekâmül kaidelerine sahip olduğundan bir edebî dönemden diğer bir edebî döneme geçişte, bir üslup anlayışından diğer üslup anlayışına dönüşte ya da başka edebî hareketliliklerde, genellikle ara dönemlere rastlanılır. Buna bağlı olarak edebî bir hareketin, temsilcileri ile özellikleri hakkında ortak kanaatlere ulaşmak kolay olmamaktadır.³¹

Klasik Türk Şiiri'nin XVII. yüzyılda tesiri altında olduğu üsluplar oldukça çeşitlidir. Dönem şairleri tarafından ortaya konulan eserlerde bu çeşitlilik açıkça görülmektedir. Bu yüzyılda şiir, yenilik arayışları ve önceki dönemden gelen farklı üslupların birleşimiyle zengin bir yapı içerisinde şekillenmiş, bu sebepten şairlerin, döneme hâkim olan dört üslup çerçevesinde eser verdikleri tespit edilmiştir. Bunlar sıra gözetmeksizin: Bedî Üslup, Klasik Üslup, Hikemî Üslup ve Mahallî Üslup'tur.

1.3.1. Bedî Üslup

Bedî olarak da anılan bu üslubun bir diğer adı Sebki Hindî'dir. Arapça bir sözcük olan sebk, lügatlarda “altın veya gümüşü eritme, yayılmış hâle getirme, arıtma, süzme, akıtma ve kalıba dökme” anlamlarıyla yer almaktadır. Bundan türetilen se-bike sözcüğü de “eritilerek kalıba dökülmüş bir parça altın veya gümüş” anlamına gelmektedir. Sebki kelimesinin edebî terim olarak anlamı ise “ibarenin tarz ve tertibi; tarz, üslup, şive, gidiş, yol, biçim ve usûl”dür. Hindî kelimesi ise “Hint'e ait, Hint'e mensup yani Hintliye ait, Hindistanlıya ait” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Sebki Hindî tamlaması, “Hint üslubu, Hint tarzı, Hint yolu” anlamına

³¹ İsrail Babacan, *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı: Sebki Hindî*, Ankara, Akçağ, 2010, s.103.

gelmektedir.³² Fakat yine de üslubun isimlendirilmesi hususunda tam bir bütünlük olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü bir kısım araştırmacının bu üslubun Sebki Hindî olarak adlandırılmasının galat-ı meşhur olduğunu, Safevîler döneminde şiir ve edebiyatın merkezinin İsfahan olması nedeniyle üslubun asıl temsilcilerinin çoğunun bu şehirde yetiştiklerini ve Hindistan'a gitmeden önce bu üslupla eser verdiklerini vurguladıktan sonra buna Sebki İsfahanî denmesini doğru bulurken, bir kısım, üslubun Hindistan'da doğup geliştiğini söyleyerek Hint üslubu adını uygun görmüştür. Başka bir kısım, üslubun bir şehir veya ülkede ortaya çıkmayıp iki kültürün yani Fars şiirinin ve Hint zevkinin bir araya gelmesiyle bir sentez olduğunu ileri sürmüştür. Çağdaş edebiyat araştırmacılarından Kamer Aryân ise mezkûr üsluba Hint üslubu denmesinin uygun olmadığını, bu üslubun doğduğu yerin Herat şehri olduğunu belirtirken Zebîhullah-i Safâ, uzun bir dönemde, değişik çevre ve bölgelerde sadece Sebki Hindî diye meşhur olan bir akımın değil, çeşitli üslupların mevcut olduğunu belirterek o dönemin üslubunu Hint Üslubu diye adlandırmanın doğru olmayacağını ifade etmiştir.³³ Sonuç olarak isimlendirme safhasında mutabakata varılamamış olsa da çoğunluğun kabul gördüğü veya bilindiği haliyle ‘Hint Üslubu’ denilen bu üslup, Fars edebiyatı ve Hint sanat zevkinin senteziyle meydana gelmiş ve Safevîler döneminde ortaya çıkmış bir ekoldür ve onu tek bir kültüre mâletmek mümkün değildir.

Hint Üslubu'nun ortaya çıkışı ve gelişimiyle ilgili pek çok sosyal, siyasi ve edebî etkenden söz edilir. İran ve Hindistan arasındaki tarihsel ilişkiler, Safevîler dönemindeki din anlayışının dışlayıcı tutumu, Hindistan'daki Hint ve Türk yöneticilerin başta şiir olmak üzere güzel sanatlara yaklaşımı Hint Üslubu'nun gelişimini etkileyen sebepler arasında sıralanır. İsrâfil Babacan'ın Sebki Hindî adlı eserinde konuya ilişkin olarak şu ifadeler yer verilir:

‘ İran ve Hindistan arasındaki ilişkilerin geçmişi çok eski çağlara dayansa da Gaznelilerin Hindistan'a seferleriyle köklü bir temele oturmuştur. Hindistanlılar, Farsça vasıtasıyla İslam dinini tanımışlardır. Hindistan'a yerleşen İranlı şairler Farsçanın da Hindistan'da yayılmasını sağlamışlardır. Hint ve İran kültürlerinin

³² www.acikogretimedebiyat.com/6,-dönem/17-yy-turk-edebiyati, (10.11.2014)

³³ Sait Okumuş, ‘Fars ve Türk Edebiyatlarında Hint Üslubuna Genel Bakış’, **Nüşa Şarkiyat Araştırma Dergisi**, S.27, Ankara, 2008, s.117 (pdf)

karışımı neticesinde şairler tarafından Farsça şiirler yazılmıştır. Daha sonra Moğol saldırganlarından kaçan şairler de Hindistan'a göç etmişlerdir. XIII. yüzyıldan itibaren Fars edebiyatı, Hindistan'da ürünler vermeye başlamıştır. Daha sonra Babürlülerin Hindistan'ı ele geçirmesiyle Farsça'nın kullanımı ve önemi daha da artmıştır. Fars edebiyatı, Hindistan'daki altın çağını Türk hanedanlarının egemenliğinde yaşamıştır. Bu da tarihsel olarak İran'da Safeviler, Hindistan'da Babürlüler dönemlerine (1526-1858) rastlar.

Sebk-i Hindî'nin oluşmasına sebep olan etkenlerin en önemlisi, Safeviler döneminde yöneticilerin, Şiiliğin aşırı yorumunu benimseyerek diğer mezheplere mensup şairlere ilgi göstermemeleridir. Bu da şairlerin kendileriyle daha fazla ilgilenen Hindistan'daki Türk hükümdarlarının muhitlerine göç etmeleri sonucunu doğurmuştur. Böylece Fars şiiri, hem İran'da hem de Hindistan'da temsilciler yetiştirmiştir. Fars şiiri, bundan sonra değişik kaynaklardan beslenerek Sebk-i Hindî denilen başka bir mecrada gelişmesini sürdürmüştür. Sebk-i Hindî tek koldan değil üç koldan gelişmiştir. Bu kollar; İran Kolu, İsfahan Kolu ve İfrati Kol olarak isimlendirilmiştir.

İran Kolu, İran'da ortaya çıkıp İran ve Hindistan'da yayılan üsluptur. Bunun temelinde İran'da Sebk-i Vuku denilen üslup vardır. Bu üslubu benimseyen şairler, şiirin günlük hayat tecrübelerinden faydalanması ve bütüncül bir aşk ile mutlak bir sevgiliden yararlanması düşüncesindedirler. Bu tarzla yazan önemli isimler Hindistan'da Urî ve Nazirî; İran'da ise Muhteşem ve Şifayî'dir.

İsfahan Kolu, İran'dan Hindistan'a göçen şairlerce oluşturulmuştur. Bu kol, karışık ve müphem ifadelerde aşırılığa kaçmadan aşk konusunu daha heveskâr ve sevgiliyi daha soyut anlatımla ele almıştır. Urî ve Saib en önemli temsilcileridir.

Sebk-i Hindî'nin İfrati Kolu ise Hindistan'da yetişen şairlerce oluşturulmuştur. Aşırı hayalcilik ve mazmunlarda derinleşme bu tarzın en belirgin özelliğidir. Şah Cihan zamanında Celal Esir tarafından geliştirilmiş ve Şevket-i Buharî, Bîdil-i Dehlevî gibi şairler tarafından devam ettirilmiştir. İfrati kolunun Türk edebiyatını daha çok etkilediği kabul edilmektedir.³⁴

³⁴ Babacan, a.g.e., s.59-74.

Kısacası; ortaya çıkışı ve isimlendirilmesi hususunda bir bütünlük olmasa da genel bir ifadeyle Hint üslubu ya da Hind tarzı manalarına gelen ve üç kolda gelişen Sebk-i Hindî, ‘‘İran’da ortaya çıkmış; ancak Safeviler dönemindeki dini baskı nedeniyle İran’dan Hindistan’a kaçan şairlerce Hindistan’da gelişmiştir.’’³⁵ İranlı şairlerin önde gelen isimlerinden Baba Figânî-i Şîrâzî (ölm. 1516,1517), Mirzâ Sâib-i Tebrîzî (ölm 1699), Kelîm-i Kâşânî (ölm 1650), Abdu’l-Kâdir Bîdil-i Dehlevî (1644-1720) gibi isimlerin dışında; Tâlib-i Âmulî (ölm. 1626- 27), Muhammed Tâhir Ganî-i Keşmîrî (ölm. 1678), Celâlüddîn Muhammed b. Bedrüddîn Örfî-i Şîrâzî (1556-1591), Şevket-i Buhârî, Ümmîdî-i Tehrânî (ölm. 1519), Ehlî-i Turşîzî (ölm. 1535), Hilâlî-i Coğtâî (ölm. 1528), Feyzî-i Dekenî (1547-1595), Feyzî-i Hindî (ölm. 1595-96), Cûyâ-yi Tebrîzî (ölm. 1706), Nâzîrî-i Nişâbûrî (ölm. 1612), Zülâlî-i Hânsârî (ölm. 1615), Şeyh Behâuddîn Muhammed-i Âmilî (ölm. 1620), Şerefüddîn Hasan (ölm. 1628), Sihâbî-i Esterâbâdî (ölm. 1601), Zuhûrî-i Turşîzî (ölm. 1615), Mirzâ Ebu’l-Kâsım-ı Findiriskî (ölm. 1640), Âferîn-i Lâhorî (ölm. 1741), Girâmî-i Keşmîrî (ölm. 1743), Ganîmet-i Keşmîrî (ölm. 1745), Bîdil-i Azîmâbâdî (ölm. 1720-21), Şeyh Ali Hazîn (ölm. 1766) ve benzeri isimler bu üslubun tesirinde şiirler yazmışlardır.³⁶ Türk edebiyatında ise XVII. yüzyılda bu üsluba uygun eser veren şairler arasında; Şeyhülislâm Yahya (1522-1643), Nâilî-i Kadîm (ölm. 1666), Nâbî (1642-1712), Neşâtî (ölm. 1674), Vecdî (ölm. 1660), Fehîm-i Kadîm (1627-1648), Sabrî (ölm. 1645), Şeyhülislam Bahâyî (1595- 1653), Cevrî (ölm. 1654), Nedîm-i Kadîm (ölm. 1670), Riyâzî (1573- 1644), Rasih (ölm. 1699), Sâbit (1650-1712), İsmetî (ölm. 1664) ve XVIII. Yüzyılda Şeyh Galip bulunmaktadır.³⁷

Esas itibariyle Hint üslubunun Türk edebiyatına tesirinden bahseden ilk ismin Fuat Köprülü olduğu kabul edilir. Ondan önceki kaynaklarda, özellikle tezkirelerde bu üsluptan bahsedilmemiştir. Bugün Sebk-i Hindî temsilcisi olarak kabul edilen şairler için tezkirelerde söylenenler; onların şiirlerinde ince hayaller ve yeni mazmunların olduğu, bu mazmunların derin anlamlar taşıdığı, İranlı şairlerle olan ilişkileri ve onlardan etkilendikleri gibi bilgilerden ibarettir. Nitekim bu üslup, şiirin dayandığı iki temel unsur olan ve daima birbirini tamamlayıcı özellik gösteren ‘‘söz

³⁵ Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ, 2008, s.197.

³⁶ Okumuş, a.g.m., s.123.

³⁷ Okumuş, a.g.m., s.144.

ve mana’’ya önem verilmesi sonucunda husûle gelmiştir. Hint üslubunun şiiri, şekle değil manaya önem veren bir şiirdir. Bu da mazmunun ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu üslubun şairleri, henüz söylenmemiş anlamların peşinden koşmak, yeni söyleyiş tarzları bulmak, kısacası mazmun çıkarmak uğruna tabiat ve zihin dünyasındaki her şeyden istifade etmişlerdir. Bu çaba da ‘‘bıkr-i mazmun’’ denilen yeni ve orijinal mazmunların doğmasına ortam hazırlamıştır:

‘‘ Şiirin konusunun dış dünyadan insanın iç dünyasına yönelmesi, bir başka ifadeyle gerçeğin yerini hayalin alması, şairi, yeni mazmunlar ve yeni anlamlar bulmaya zorlamıştır. Yani Hint üslubu anlam derinliği ve hayal enginliği, eskiden beri kullanılagelen mazmunları yetersiz kılmıştır.’’³⁸

Hint üslubunda bedi’ ve beyân’a önem verilmemiş fakat bu hususlar, rastlantısal ve doğal bir şekilde şiirlerde yer almıştır. Zira Hint üslubu şiiri, vurucu mazmunlar ve garip ilgiler vücuda getirme şiiridir. Şiiri büyük bir bilgi kabul eden bilgi kuramına göre, bu tür şiirlerin ilgi çekme yönünde edebî süslere bir ihtiyacı yoktur. Ancak yine de üslup; teşbih, isti’âre, kinaye gibi söz sanatlarından mahrum kalmamıştır.³⁹ Nitekim şairler bilhassa mübalağa yapabilmek için adı geçen sanatlara sıklıkla başvurmuşlardır. Örneğin Tâlib-i Âmulî der ki:

Sohen ki nîst der û isri’’âre nîst melâhet

Nemek nedâred şî’’rî ki isti’’âre nedâred

(İçerisinde istiare olmayan sözde letafet yoktur, istiare bulunmayan şiirin tuzu yoktur.)

Gerçekten bu görüşe göre birçok hayretengiz ve parlak isti’ârelere de ulaşılmıştır.⁴⁰ Fakat tüm bunlardan öte, mazmun yapmada etkin bir rolü bulunan ve işin malzemeleri olabilecek telmîh, bu dönemin şairlerinin ilgisini daha çok çekmiştir:

‘‘ Şairler, revaçtaki telmihlerden istifade ediyorlardı. Garip ve nadir telmihler bulunmuyordu. Bu dönemin şiirinde, özellikle de Sâib-i Tebrîzî’’nin şiirinde

³⁸ Babacan, a.g.e.,s.121.

³⁹ Okumuş, a.g.m., s.127.

⁴⁰ Okumuş, a.g.m., s.138.

ma"nâ-yı bîgâne (yabancı mana), mazmûn-i rengîn (renkli mazmun), ma"nâ-yı berceste (gözde ma"na), ma"nâ-yı diğêr (diğêr anlam), mazmûn besten (mazmun bağlamak), tarz-ı hayâl (hayâl tarzı), tarz-ı tâze (yeni tarz), rengînî-yi fikr (düşüncenin renkliliği), ma"nâ-yı pîçîde (girift anlam), musarra"-ı büleñd (uzun misra), zemîn-i gazel (kâfiye, redif ve vezin) gibi üslup-bilimi ve edebî eleştiriye ait istilahların bolluğu, önemli bir husustur."⁴¹

Tüm bunlara ek olarak bu üslup, insanların iç sıkıntılarını, bunalımlarını, ruhi çırpınışlarını ve dolayısıyla da karamsarlığın ince, zarif, derin ve zengin bir hayal örüntüsüyle dışavurumu sağlanmış dolayısıyla, hayal reailtenden üstün tutulmuş, fazla sözden kaçınılmış ve alışılmamış benzetmeler ile mübalağalı anlatım ön plana çıkartılmıştır. Özellikle eşyaya ait mübalağaların kullanılması, diğêr sanatların yanı sıra tezat ve teşhis sanatlarının kullanımını da beraberinde getirmiştir. Mübalağada iğrak derecesine gelmek mantık sınırlarını zorlasa da Hint Üslubu'nda bunun çok önem kazanması, mübalağanın hem derecesinin artmasından hem de çok fazla kullanılmasından kaynaklanmış ve bu da insan zihnindeki mübhemliği arttırarak Sebki Hindî şiirini büsbütün anlaşılmaz kılmıştır.⁴²

Sebki Hindî'de diğêr üsluplara göre daha girift bir anlam söz konusudur. Bu giriftliğin tesirindeki anlaşılması zor ifadeler, anlamdaki derinlik ve genişlikten kaynaklanmaktadır. Üslubun şairleri gerçekliğe iç hâli beyân etmek için bakar. Bir başka deyişle tabiatı derûnîleştirmek, şairdeki tabiatı bulmaktır amacı. Önemli olan şey dış âlemden vaki olan olaylar değil, bu olayların şairin zihninde vücudaya getirdiği hallerdir.⁴³ Bu durumda da ifadenin şaire özgü bir kapalılıkta olması oldukça tabiidir. Örneğin Neşâtî'nin, Nâilî'ye nazîre olarak yazdığı ve tamamına ileride yer vereceğimiz "Nihânuz" redifli gazelinin 2. beyitinde: "Biz, çiğ tanelerine benzeyen gözyaşlarımızı bu güçsüz bedenim üzerine döküp mana incilerinin içinde can ipliği gibi gizlenerek görünmez olduk." diyerek bu anlayışın tesirini açıkça göstermiştir. Daha önce de ifade edildiği üzere ileride tümünü göreceğimiz gazelde, redif olarak kullanılan "nihânuz" ibaresi hem saklı olma durumunu hem de manada kayboluşu,

⁴¹ Okumuş, a.g.m., s.128.

⁴² Babacan, a.g.e.,s.120.

⁴³ Okumuş, a.g.m., s.134.

bir nevi kapalılığı vurgulamaktadır:

Biz cism-i nizâr üzre döküp jâle-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i ma'nâda nihânuz

G/50-2

Anlamın genişlemesiyle çeşitlilik kazanan hayal unsurları bilhassa da soyut hayaller, bu üsluba has şiirlerde kendisini gösteren bir diğer önemli husustur. Bu hayaller insanın iç dünyası ile içinde yaşadığı dış dünya arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla soyut kavramların somut kavramlarla birleştirilmesi söz konusu olmuştur. Bu da insan mantığını zorlamış ve bu şekilde kurulan hayallerin insan zihninde canlandırılması da zorlaşmıştır.⁴⁴ Yine Neşâtî'nin aşağıdaki mezkûr gazelinin 6.beytine bakacak olursak şikâyetin süslenilmesi konu edilmiştir. Süslenmek, maddeye ait bir özelliktir. Burada ise soyut bir kavram olan şikâyet süslenmiştir. İnsan mantığının bu durumu algılaması son derece zordur. Burada aşkın gamının şikâyetini süslemekten maksat; çok şikâyet etmektir:

Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkuz
Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânuz

G/50-6

Hint tarzında mübalağa sanatı daha öncesinde de ifade edildiği üzere önemli bir yer tutar. Aslında mübalağa, edebiyatta eskiden beri kullanılan bir edebî sanattır. Ancak Sebk-i Hindî'de bunun daha fazla önem kazanması, mübalağanın hem derecesinin artmasından hem de çok fazla kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Aslında bu durum, söz konusu şairlerin yeni mefhum ve tasvirler bulma ve de yabancı mana arayışının sonucudur. İnsan mantığını zorlayan hayal genişliği ve sınırsızlığı, şairlerin mübalağa sanatını çok kullanmalarına sebep olmuştur. Hayalî unsurların mübalağalı bir şekilde anlatılması, insan zihnindeki müphemliği daha da fazlaştırmış, Sebk-i Hindî şiirini büsbütün anlaşılmaz hâle getirmiştir.⁴⁵ Neşâtî'nin tasavvufî anlam taşıyan aşağıdaki beyitinde: ‘ Neşâtî! Biz varlığı öylesinde ortadan kaldırdık -ondan öylesine vazgeçtik- ki artık cilalı, parlak aynada dahi görünmez

⁴⁴ <http://www.acikogretimedebiyat.com/6,-dönem/17-yy-turk-edebiyati> (10.11.2014)

⁴⁵ <http://www.acikogretimedebiyat.com/6,-dönem/17-yy-turk-edebiyati> (10.11.2014)

olduk -varlığı ortadan kaldırdık-‘ demesi Hint üslubunda mübalağanın sınır tanımazlığına örnek teşkil etmektedir.

Etdik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

G/50-7

Üslubun diğer özelliği, eşyâya şahsiyet vermek yani onu kişileştirmektir. Eşyâ, bu üslubun şairlerinin şiirlerindeki kadar hiç bir edebî üslupta hüviyet ve şahsiyet kazanmamıştır. Ayrıntılara eğilip onu ön plana çıkarmayı da beraberinde getiren bu husus tasavvuftaki vahdet-i vücud anlayışıyla da ilintilidir. Hint üslubunda bu özelliğin oluşmasının nedeni, bir yandan kaynağı Hindistan'da olan, diğer yandan İbn-i Arabî gibi âriflerin ortaya çıkmasıyla genişleyen ve temelini vahdet-i vücûd'dan alan irfânî düşüncenin felsefî düşünceyle sentezidir. Dolayısıyla bu vahdet-i vücûd inancı, her şeyi canlı ve insan gibi görmelerine, cansız tabiata can vermelerine, bitki ve cansızları da insan gibi duygulu kabul etmelerine neden olmuştur.⁴⁶

‘ Vahdet-i vücûd; bir bilme, Allah'tan başka varlık olmadığının idrak ve şuuruna sahip olmaktır. Şuhûtî tevhitte, yani vahdet-i şuhûdda sâlikin her şeyi bir görmesi geçicidir; birlik bilgide değil görmededir. Vahdet-i vücûtta ise, birlik bilgidedir, yani sâlik gerçek varlığın bir tane olduğunu, bunun da Hakk'ın varlığından ibaret bulunduğunu, Hak ve O'nun tecellilerinden başka hiçbir şeyin hakiki bir varlığı olmadığını bilir. ‘⁴⁷

Bu husus Neşâtî'nin 107. gazelinde karşımıza çıkmaktadır. Şair ‘gönlüne’ redifli gazelinde gönlü kişileştirmiş ve her bir beyitte ona ayrı bir benzetmede bulunmuştur. Gazelin 2. beyitinde gönül, aynı anda hem şem hem pervâne iken 3. beyitinde kırık bir kadehtir. 4. beyitinde hem ayna hem tarakken 5. Beyitte hem kadeh hem şarap hem meyhanedir. Şair varlıkta birliği, aynı anda birçok sûrete bürünen gönülde görmektedir:

Âşıkun kim ‘ışk ile dîvâne dirler gönlüne

⁴⁶ Okumuş, a.g.m., s.135.

⁴⁷ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı, 2001, s.373.

Şevk-i la'l-i yâr ile mestâne dirler gönline

Mahrem ol bir bezm-i şevk-efzâya kim erbâbınun

‘Işk ile hem şem’ ü hem pervâne dirler gönline

Cur’asın nûş eyleyen nâkıs olur lâbud temâm

‘Arifün işkeste bir peymâne dirler gönline

Çâk-sâzi-i mahabbet safvetün eyler ziyâd

‘Âşıkun hem âyine hem şâne dirler gönline

Feyz-i te’sîr-i safâdur kim Neşâtî ‘âşıkun

Hem kadeh hem bâde hem meyhâne dirler gönline

G/107

Bu bağlamda üslubun tasavvufa meyyâl olmasından da söz edebiliriz:

“Şiirde tasavvufun hâkim unsur oluşu dış alem yerine insan heyecanları ve ızdırabı şiir konusu yapılıncâ tasavvuf, şairlerin vazgeçemediği çekici bir konu haline gelmiştir. Fakat bu şiirde tasavvuf, mutasavvıflardan daha farklı bir biçimde ele alınmış, tasavvufun zengin imaj ve sembol dünyasından yararlanılmıştır.”⁴⁸

Cafer Mum’a göre de Sebk-i Hindî’nin Türk Edebiyatı’na intikalinde Mevlevîler ve bir Mevlevî olan Sâib-i Tebrizî’nin önemli rolü vardır. Yani Osmanlı sahasında Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerini tamamen veya kısmen taşıyan ilk şairlerin hepsi, Neşâtî, Vecdî, Mezâkî Dede, Şeyh Galib gibi isimler Mevlevîdir. Osmanlı sahasında Mevlevî şairlerin Farsça’ya hakimiyeti ve temâyüzleri diğer şairlere göre çok daha ileridedir. Dolayısıyla Sebk-i Hindî labirentlerinde dolaşan ilk şairlerin Mevlevî muhitlerinden çıkması yadırganmamalıdır.⁴⁹ Fakat burada söz edilen Mevlevîlik ve onun temelindeki tasavvuf, şiire farklı bir biçimde intikâl etmiştir. Çünkü şairler saray ve hükümet merkezlerinden çıkmak, günlük hayattaki gizli-âşikar unsurları keşfetmek, istilahlar, darb-ı mesellerden ve canlı halk kültüründen istifade etmek için, önceki edebî üsluplarda özellikle Irak üslubu şairlerinde bolca göze çarpan, âyet

⁴⁸ Isen, a.g.e., s.116.

⁴⁹ Babacan, a.g.e., s.112.

ve hadislerden istişhaddan vazgeçmişlerdir. Asıl güçlerini daha önce belirtilen diğer unsurlara harcamışlardır. Önceki şairler, kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmede ne kadar âyet, hadis ve anonim hikayelere başvurmuşsa, Hint üslubu şairleri bundan o kadar kaçınmıştır.⁵⁰

Bu duruma örnek olarak, Neşâtî'nin tasavvufî neşveyi bünyesinde toplayan ‘neyleyler’ redifli gazeli gösterilebilir. Nitekim ilk beyitinden itibaren hem barındırdığı anlam kapalılığı hem de tasavvufî terimlere yaptığı göndermeler ile şiir, Sebki Hindî özelliği taşıdığını göstermektedir:

Ser-mest-i ezel bezm-i mey-i sâgarı neyley
Hoş-hâl-i fenâ gülşen-i verd-i teri neyley

G/40-1

Âşık, Elest Bezmi'nde içtiği kadehin sarhoşluğundadır. Bilindiği gibi bu bezm, Hakk'ın ruhlara ‘‘Rabbiniz değil miyim?’’ (A'râf Sûresi-172. Âyet) diye sorduğu, ruhların da ‘‘Evet öyledir’’ şeklinde cevap verdikleri meclis addedilmektedir.⁵¹ Bu meclis bilinen en eski meclis olarak şiirlerde sıklıkla gönderme yapılan bir meclistir. Şairler, sevgililerine Elest Bezmi'nde âşık olduklarını ve aşklarının o zamandan bu zamana devam ettiğini söylerler.⁵² Nitekim Neşâtî'de de vurgulanan budur. Dolayısıyla yokluğun bizzat kendisi olan ‘‘Fenâ’’ mertebesine ulaşan birisine gül bahçesini sunmak kadar, hala ezel sarhoşluğunda olan birisine kadeh uzatmak da yersizdir.

Hint üslubuna ait bir başka özellik, çarşı-pazar dilinden şairâne olmayan birçok kelimenin şiire girmiş olmasıdır. Bundan önce şairler bu tür kelimeleri şiirlerine alıyorlar, fakat genellikle şiirlerinin düzeni bu kelimelere uymadığından, söz konusu kelimeleri şiirlerinden çıkarıyorlardı. Neticede şiirleri zayıflıyordu. Bu nedenle onlar, bu kelimeleri daha çok hezel ve hiciv şiirlerinde kullanıyorlardı. Ama Hint üslubunda bu kelimelerden istifade etmek isteyen bir kısım şair, birincisi usulden, ikincisi işin alımlı boyutlarından sayılan bu dili kullanmakta sakınca

⁵⁰ Okumuş, a.g.m.,s.140.

⁵¹ Uludağ, a.g.e., s.75.

⁵² İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2008, s.72.

görmemiştir.⁵³

Sonuç itibariyle Sebk-i Hindî’de anlam; iç içe geçmiş, girift ve derinlerdedir. Bu özellik genellikle şiirde anlaşılması güç ifadelerin ortaya çıkmasına sebep olduğu gibi hayallerin genişlemesine ve soyut somut kavramların bir araya getirilmesiyle insan mantığını zorlayan hayallerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Şiirin konusu insanın dış dünyasından iç âlemine yönelmiştir. Derin ve karmaşık anlamın altında insan ruhunun ızdırabı yatmaktadır. Bu üslupta ızdırıp şiirin temel konularından biri olmuştur. Şiirdeki bu anlam derinliği ve hayallerin genişliği önceden beri kullanılagelen eski mazmunları yetersiz kılmış yeni mazmunlar bulma ihtiyacını doğurmuştur. Bu sebeple şairler, hem eski mazmunları geliştirip farklı boyutlara taşımışlar hem de yeni mazmunlar bulmuşlardır. Hint üslubuyla yazılan şiirlerde tasavvuf oldukça geniş bir şekilde yer almıştır. Şairler ruhlarındaki sıkıntı ve ızdırapları dindirmek için tasavvufa yönelmişlerdir. Sebk-i Hindî şairleri, anlatmak istediklerini daha kolay anlatabilmek için bazı edebî sanatlara sıkça başvurmuşlardır. Mübalağa ve tezat bunların başında gelmiş, Hint üslubuyla yazan şairler mübalağayı çok kullanmış ve bu da şiirlerinin daha da anlaşılmaz duruma gelmesine sebep olmuştur. Şairlerin ele aldıkları konulara farklı açılardan bakma gayretleri bu üslupta tezat sanatına da önem kazandırmıştır. Böylece şiirde sık sık birbirinin zıddı olan anlamlar ve mazmunlara yer verilmiştir. Sebk-i Hindî şairleri, mübalağa ve tezat sanatının yanı sıra istiare, kinaye, teşbih gibi anlamla ilgili sanatları da sıkça kullanmışlardır. Bununla birlikte anlamın daima ön planda tutulması, sözü geriye itmiştir. Dil ince, nazik ve süslüdür. Genişleyen hayaller ve derinleşen anlamları ifade etmek için yeni mazmunlar meydana getirilirken yeni kelimeler de ortaya konulmuştur.⁵⁴ Hint üslubunda söz kısa tutulmuş ve az sözle çok şey anlatılmaya çalışılmış, kimi zaman sade bir dilin kullanıldığı görülse de çoğu zaman bilhassa Farsça uzun tamlamaların kullanıldığı görülmüştür.

Özetle Sebk-i Hindî’de öne çıkan özellikler: Yeni bir şiir dili kullanmak, düşünce ve hayallerde incelikten ve ayrıntıları ortaya çıkarmaktan hoşlanmak, tabiata ve toplum yaşantısına fazla yer vermek, akli ön plana getirerek duyguyu geri plana

⁵³ Okumuş, a.g.m., s.140.

⁵⁴ <http://www.acikogretimedebiyat.com/6,-dönem/17-yy-turk-edebiyati> (10.11.2014)

itmek, ızdıraba yer vermek, içeriğe ve anlama önem vermek, sözü kısa söylemek ve az sözle çok şey anlatmak, yeni mazmunlar, yeni hayaller yaratmak, paradoksal imajlar oluşturmak, çoklu duyulamalardan (duyu karışıklığı) yararlanmak, lugaz, muamma ve tarih düşürmeye önem vermek şeklindedir.⁵⁵

Üslubun temsilcilerine kısaca değinecek olursak anacağımız ilk isim Nâ'îlî-i Kadîm olacaktır. Kaynaklarda yeni bir çağır açtığı, yeni bir üslup getirdiği ifade edilen Nâ'îlî, Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerindendir. Hint üslubunun temel özelliği olan mananın lafızlara hâkim olması, Nâ'îlî'nin bütün şiirlerinde, hemen ilk bakışta göze çarpan başat unsurdur. Onun şiirlerinde mana derin, ince ve iç içe geçmiş bir nitelik taşır. Geniş ve derin hayalleri şiire taşıması ile kendine özgü bir üslubun sahibi olan şair, özellikle gazellerinde Farsça kelime ve tamlamaların ağırlıklı olduğu bir dille en girift duyguları bile anlatmayı başarmıştır. Tüm bunların dışında üslubun da önemli bir özelliği olan ızdırap, Nâ'îlî'nin bütün şiirlerinde hâkim unsurdur. Fakat Nâ'îlî'deki ızdırap, yalnız bir unsur değil, aslında gerçek hayatının da ayrılmaz bir parçası hatta Nâ'îlî'nin tabii halidir. Nâ'îlî'de aşırı bir ümitsizlik ve ızdırap yanında mübalağa, tasavvuf, hayal gücü, gece tezdâ vs. birçok unsuru ihtiva eden örnekler bulmak mümkündür.⁵⁶ Şair ayrıca üslubun esaslarından olan "az sözle çok şey anlatmak" tan yola çıkarak söz sanatlarından çok anlama önem vermiş ve rediflere fazla yer vererek şiirlerini ahenk bakımından güçlendirmiştir.⁵⁷ Edebî sanatlardan teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, hüsn-i ta'lîl, tezdâ, kinaye ve telmihi kullanmayı tercih eden şair, hayallerini soyut kavramlar ile somut kavramların birleştirilmesi üzerine kurmuş, dünyadan kopup muhayyileye yönelmiş, kasidelerinde Nef'î'nin tesirinde olsa da gazellerinde kendine özgü kişiliğini yansıtmayı başarmıştır.

Türk edebiyatı tarihinde özellikle hiciv hususunda önemli bir yeri bulunan Nef'î, bu üslubun temsilcileri arasında addedilir. Onun şiirlerinde, bilhassa kasidelerinde sıklıkla mübalağa ve muhayyile kudreti, gazellerinde zarafet, Farsça şiirlerinde ızdırap ve tasavvuf görülür. Fakat yine de Nef'î'nin üslubun özelliklerini

⁵⁵ Cafer Mum "Sebki Hindî", **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt: 2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, s.382-389.

⁵⁶ Okumuş, a.g.m., s.146.

⁵⁷ İsen, a.g.e., s.117.

taşıyan şiirleri bulunsa da tam manasıyla bir Hint üslubu şairi olduğu söylenemez.⁵⁸ Bu dönem Osmanlı şairleri genel itibariyle İran şairlerini yakından takip etmeye çalışmışlardır. Nitekim Nef'î'nin, kendisine bir methiye kıt'ası yazan dostu Ünsî'ye gönderdiği sanatkârâne teşekkür mektubunda İran edebiyatının Sebk-i Hindî şairlerinden Nazirî divanını kendisine göndermesini rica etmesi bunun en açık örneğidir. Keza Nef'î'nin kasidelerinin fahriyelerinde Sa'di, Selman, Enverî, Muhteşem-i Kâşânî, Örfî-i Şirâzî, Feyz-i Hindî gibi tanınmış İran şairleriyle kendini mukayese etmesi veya onlardan üstün görmesi diğer şairlere örnek olmuştur. Dolayısıyla Nef'î, daha önce Türkçe'de kullanılmamış Farsça kelimelerin, terkiplerin ve zincirleme tamlamalarının (tetabu-ı izafat) bolluğu ile kendini gösteren yeni şiir dilinin edebiyatımıza yerleşmesine ve tanınmasına yardım etmiştir.

Üslubun önemli temsilcilerinden biri de Arpaemînzâde Sâmi'dir. Sâmi, kaynakların büyük kısmında şairliğine dair olumlu değerlendirmeler yapılan bir sanatçıdır. Akıcı dili, oturaklı düşünceleri ve özenle yapılmış tasvirleri bulunur. Mısralarında yerellik yok denecek kadar azdır ve kullandığı kelime ve deyimlerde Türkçe olanların azlığı dikkat çekmektedir. Şiirlerinde mazmun, nükte ve mana ön plandadır; rengîn, yeni, özgün ve ince hayaller oluşturmaya çalışmış, daha çok teşbih, istiare, kinaye, mübalağa sanatını kullanmayı tercih etmiştir. Farsça kurallara göre yapılmış ikilemeleri art arda sıralamak suretiyle de şiirlerinde âhenk sağlamaya çalışmıştır. Sâmi, bazı şiirlerini eski diye nitelediği ve rağbet etmediği bir vadide (Sebk-i Irakî) yazmışsa da yeni bir tarza yöneldiğini belirtmiştir. Şiirlerinde sık sık andığı ve beğendiğini işaret ettiği birçok şair ismi de, "Bâkî, Nazîm, Nâbî, Hâkânî, Örfî, Kelîm, Sâ'ib, Şevket...", bu konuda söylediklerini kuvvetlendiren bir unsurdur. Yeni tarzla kastettiğinin şiirine ilişkin olarak kendisinin ve kaynakların yaptığı değerlendirmelerinden hareketle Sebk-i Hindî olduğu açıktır.⁵⁹ Şair, üsluba has özelliklerin yer aldığı pek çok manzume kaleme almıştır.

XVIII. yüzyıldan Nedim ve Şeyh Galib de Hint üslubuna yönelenlerdendir. Nedim hariç tutulursa, bu şairlerde Hint üslubunun bütün özellikleri kendini gösterir. Mana ve hayallerin inceliği ve derinliği, insan ruhuna eğilme, ızdırıp, tasavvuf ve

⁵⁸ Okumuş, a.g.m. s.145.

⁵⁹ Fatma Sabiha Kutlar, **Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi-Dîvân**, Ankara, 2004, s.18-20, (pdf)

mübalâğa, yeni mazmunlar arama gayreti, dilde zarafet, uzun terkipler bütün şairlerin ortak özellikleridir. Yalnız Nedim’de ızdırıp ve tasavvufî duyuş yoktur. Nedim, dış âlemle daha çok ilgilenmiş, hayatı daima neşeli taraflarıyla görmüştür. Fakat diğer özellikler onun da şiirlerinde yer alır.⁶⁰ Buna ek olarak Şeyh Galib’in üsluba yönelme sebebi; artık eskiyi yinelememek, kendi deyişiyile “hâyîde edâya el sunmak” ama gene de kendinden önce gelen Türk şairlerden hiçbirine benzememek düşüncesidir. Galib, daha çok Kelîm-i Kâşânî, Saib-i Tebrizî, Tâlib-i Âmulî ve Şevket-i Buharî“den etkilenmiştir. Keza Şeyh Gâlib“in Türk edebiyatında Hint üslubunun en güçlü şairi olduğu da kabul edilmektedir.⁶¹

Sebk-i Hindî’nin bir diğer önemli ismi ise “‘edebî şahsiyeti ve üslubu” içerisinde üsluba has özelliklerini detaylıca aktaracağımız Neşâtî’dir. Mevlevî olan ve Edirne Mevlevihânesi’nde dört yıl şeyhlik yapan Neşâtî, tasavvufî bir eğitim almasına rağmen bunu eserlerine çok fazla yansıtmamıştır. Şiirlerinde orijinal benzetme ve mecazlar kullanarak Sebk-i Hindî’yi benimsediğini gösteren şair, beş kasidesinde Nef’î’nin ismini anmış ve birçok beyitinde Nef’î’yi üstad kabul ettiğini beyan etmiştir.⁶² Keza Sebk-i Hindî’nin Anadolu’daki önemli temsilcilerinden addedilen ve şiirlerinde üslubun tesirini açıkça gösteren Neşâtî, üslubun özelliklerini açıklarken beyitlerini örnek olarak aldığımız “nihânuz” redifli gazelinin bütününde de bu anlayışa mensup bulunduğunu açıkça ifade etmiştir.

Şevkuz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz

Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânuz

Biz cism-i nizâr üzre döküp jâle-i eşki

Çün rişte-i cân gevher-i ma’nâda nihânuz

Olsak no’la bî-nâm ü nişân şöhre-i ‘âlem

Biz dil gibi bir turfa mu’ammâda nihânuz

Mahrem yine her hâlümüze bâd-ı sabâdur

Dâ’im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânuz

⁶⁰ İpekten, **Nailî-i Kadîm, Hayatı ve Edebi Kişiliği**, Ankara, 1973, s.76.

⁶¹ Okumuş, a.g.m., s.150.

Hem gül gibi rengînî-i ma'nâ y-ile zâhir
Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânuz

Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkuz
Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânuz

Etdik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

G/50

1.3.2. Klasik Üslup

Klasik Türk Edebiyatı'nın mevcut birikimi, bu yüzyılda gelişimini tamamlayarak klasikleşme sürecine girmiş, "Arap ve Fars edebiyatı ile ortak şekil ve konulara sahip, genel anlamda zarif, ahenkli bir söyleyişin hâkim olduğu yüzyıl şiiri ise, klasik edebiyatın en olgun dönemini"⁶³ yaşamıştır. Aruzun Türkçe söyleyişe uygun bir nitelik kazandığı ve şiir dilinin Arapça-Farsça kelimelerle genişlediği bu dönemde Klasik üslup, Fars edebiyatının tercüme anlam ve mecazları yerine, yerli ve orijinal söyleyişlere hâkim olması, bu sayede de yerli hayatın ve sosyal çevrenin şiire taşınmasına imkan sunması bakımından oldukça önemlidir.

Bu asırda klasik üslubu sürdüren şairlerden ilki Şeyhülislam Yahyâ'dır. Devrin tezkirecileri tarafından 'sultanü'-ş-suarâ' olarak anılan Yahyâ; şâir, âlim ve fâzıl olup Kânunî devrinden itibaren II.Selim, III. Murat, III.Mehmet, I.Ahmed, I. Mustafa, II.Osman, IV.Murat ve I.İbrahim gibi sekiz padişahın devrini görmüş; rindâne ve âşıkane bir edayla günlük hayatın zevk ve eğlencelerini sade bir dille ifade eden şiirler yazmıştır.⁶⁴ Bâki ile Nedim arasında köprü vazifesi gören Yahyâ'nın şiirlerinde tasavvufî unsurlar ile hüznün ve kedere çok sık rastlanmamakla birlikte, eleştirilere mahal vermesine rağmen rindâne bir tavırla ele aldığı şarap ve meyhaneyi şiirlerinden eksik etmemiştir. Keza devrinde takip edilen ve oldukça sevilen bir isim olan Yahyâ; Ganizâde Nâdirî, Nef'î, Sabrî, Cevrî, Bahâyî, Na'ilî,

⁶² Erkal, a.g.e., 93.

⁶³ Halman, a.g.e., s.256.

⁶⁴ Erkal, a.g.e., s.88.

Neşâtî ve Nâbî gibi devrin önde gelen isimleri tarafından pek çok kez tanzîr edilmiş Yahyâ'nın tesiri yüzyılla sınırlı kalmayarak Sâbit, Nedim, Şeyh Gâlip ve Enderunlu Vâsîf'a kadar uzanmıştır.

Şeyhülislam şairlerden olan Bahâyî, üslubun ikinci temsilcisidir. Şiirleri ancak bir divançe oluşturan Bahâyî'nin bilinen tek eseri Divan'ıdır. Bahâyî, az şiir yazmakla birlikte şiirlerindeki söyleyiş kudreti ve kendine has üslubuyla dikkat çekmektedir. Şeyhülislam olduğu halde tevhit, münacat, naat gibi dini muhtevalı şiirler yazmamıştır.⁶⁵ Dünya görüşünü ve mizacını şiire yansıtan şair, Yahyâ gibi şiirlerinde söyleyiş güzelliğine önem vermiş, Bâkî üslubunu devam ettirmiş ve şiirlerinde tasavvufî unsurlara yer vermeyerek dışa dönük bir sanat anlayışı sürdürmüştür.

Dönemin tezkire yazarlarından olan Riyâzî, üslubun bir diğer temsilcisidir. Gençliğinde Bâkî'nin şiir meclislerinde bulunmuş ve tesiri altında kalmıştır. Rindâne ve âşıkane izler taşıyan şiirlerinin çoğunu rubailer oluşturmaktadır.⁶⁶

Klasik üslubun izinde olan Vecdî ise şairlik yönü kuvvetli olmamasına rağmen tezkire yazarlarınca adından övgüyle bahsettirmeyi başarmıştır. Divân-ı Hümâyun kaleminde beğlikçi makamına kadar yükselmişken, hükümet aleyhinde bulunmak iddiasıyla idam edilen Vecdî, divan şiirinin bilinen teşbih ve mecazlarını, sade ve akıcı bir dille kullanmıştır.⁶⁷

Yüzyıl dahilinde üslubu devam ettiren diğer şairleri: Rızâyî ve Nâdirî başta olmak üzere Güftî, Mantıkî, Tıflî, Veysî, Hâşimî, Rusûhî, Âhizâde, Atayî, Sabûhî, Küfr-i Bahâyî, Kelim Eyyübi, Rıza, Abdî, Kâmî, Vefâî, Enverî, Tecellî, İkbâlî ve Tâlip; Mevleviliğin temsilcilerinden olan Fâsîh Ahmed Dede, Cevrî, Mezâkî; mutasavvîf şairlerden olan Lâmekânî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Abdülehad Nuri, Sinan Ümmî, Sun'ullah Gaybî, Üsküdarlı Fenâyî, Niyâzi Mısrî, İsmail Hakkı Bursevî

⁶⁵ Halman, a.g.e., s.260.

⁶⁶ Erkal, a.g.e., s.89.

⁶⁷ Mustafa İsen, "Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", **Türkler**, C.11, Ankara,2002, s.564.

olarak sıralamak mümkündür.⁶⁸

1.3.3. Hikemî Üslup

Düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme olarak tanımlayabileceğimiz Hikemî üslup, temelinde insana doğruyu, güzeli göstermeye yönelik bir çabayı barındırır. Ortaya çıkışı, devletin içerisinde bulunduğu durumla ilintili olarak buhran dönemi yaşayan toplumun rahatlatılmasını esas alır. Bir başka ifadeyle:

“ 17. Yüzyılda hikemi şiir tarzının bir akım olarak ortaya çıkışında, gerileme dönemi yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, sosyal ve ekonomik yapısındaki durgunluğun hatta daha doğru bir ifadeyle yaşanan kargaşa ve karışıklığın etkisi olmuştur. Ayrıca bu dönemde alışagelmış lirik şiir tarzının dışında yeni bir şiir tarzı arayışı ile Nâbî olmak üzere bu akımın temsilcisi olan şairlerin kişilik yapılarının da Hâkimane Şiir anlayışının 17. yüzyılın ikinci yarısı ile 18. yüzyılda Divan şiiri üzerinde etkili olmasında payı bulunmaktadır.”⁶⁹

Hikemî üslubun temsilcileri: Tâlip, Râmî, Sâbit, Sâmi, Râşit, Seyyid Vehbi, Koca Râgıp Paşa, Sünbülzâde Vehbi; İran edebiyatında Şevket-i Buhârî ve Sâib-i Tebrizî'dir. Fakat üslubun gerek ortaya çıkışı gerekse yaygınlaşması, asıl temsilcisi olan Nâbî tarafından gerçekleşmiştir. Yol gösterici ve eğitici konuların yaygın olarak kullanıldığı bu sebepten anlatımın kısa ve özlü olmasına özen gösterildiği hikemî üslup, şairin bilhassa gazellerinin mahiyetini teşkil eden öğreticiliği sebebiyle ‘‘Nâbî Ekolü’’ olarak da anılmıştır. Kasideleri önemli bir yekûn tutsa da esas olarak gazelleriyle tanınan Nâbî, Türk edebiyatında yazdığı 888 gazeliyle en çok gazel yazan şairler arasına girmeyi başarmıştır. Ali Fuat Bilkan, Nâbî'nin gazellerindeki bu yeni duyuş tarzına şu şekilde açıklık getirmektedir:

“ Her dönemin maddi kültür unsurlarında farklılıklar olacağı muhakkaktır. Şair, etrafındaki sosyal ve kültürel değişime bağlı olarak değişen gündemi ve maddi kültür unsurlarını şiirlerinde yansıtacağına göre, her dönemin benzetmelikler dünyası da birbirinden farklı unsurlardan oluşacaktır. Dolayısıyla şairlerin ‘‘görme

⁶⁸ Erkal, a.g.e., s.90.

⁶⁹ Mengi, a.g.e., 200.

*biçimleri'', aynı zamanda onların şahsi ve orijinal üsluplarını da ortaya koymaktadır. Nabi, sosyal ve kültürel değişmeleri, divan şiirine sokarak bilhassa gazellerinde hikmetli söyleyişlere yer vermiş ve aynı zamanda eşya, durum ve olaylar kendine özgü görme biçimiyle de gazel tarzına yeni bir üslup getirmiştir.''*⁷⁰

Üslubun asıl temsilcisi olmakla birlikte genel manada Nabî, velud bir şairdir. Divan'ı dışında kırk hadis, mesnevi, tarih, münşeat, surnâme türlerinde eserleri bulunmaktadır.⁷¹ Üretkenliğinin yanı sıra dönemin edebi karakterini özetleyen üslubu, kendisinden sonra pek çok şairi etkilemiş ve bu sayede ekolün devamı sağlanmıştır ki, Râmi bu ekolü devam ettiren şairlerin başında gelmektedir. Nâbî ile dostluğu bilinen Râmi, dönemin en önemli Nâbî takipçilerindendir. Türk tarihinde dönüm noktası addedilen Karlofça Antlaşması'nın mimarı olan şairin yetişmesinde Nâbî'nin rolü büyüktür. "Nitekim Nabi, Münşeat'ında yer alan bir mektubunda Râmi'ye "oğlum" diye hitap eder. Nabi'nin Münşeat'ında Rami'ye yazılmış otuz civarında mektubun yer alması, iki şairin arasındaki dostluğun da neticesini göstermektedir."⁷² Şairliğinin yanında hattatlığıyla da tanınan Rami, hikemî üslupla dönemin yozlaşan değerlerini eleştiren bir başka önemli isimdir. Fakat az sayıda şiir yazması yeterince tanınmasına engel olmuştur. Gazel, kıt'a, tarih, takriz, lügaz, rubai, matla ve müfretten müteşekkil bir Divançesi bulunmaktadır.

1.3.4. Mahallî Üslup

Yüzyıla tesir eden son üslup Mahallî üsluptur. Bu üslupta yerli unsurların sıklıkla kullanılması, şiir diline sokak argosu ve mahallî ifadelerin girmesi neticesinde şiire yerli bir karakter kazandırmıştır. Örneğin üslubun en önemli temsilcilerinden Sâbit, "şiirlerinde canlı mahalle tasvirleri yapar ve halk inançlarını, geleneklerini ayrıntıları ile anlatır. Şişe çektirme, yakı yakma, hastaları hocaya okutma, kerpetenle diş çekme, şirinlik muskası, karınca duası"⁷³ gibi unsurlar onun şiirlerinde yer alan önemli mahallî unsurlardır. Sâbit, yerli olduğu kadar Nâbî

⁷⁰ Halman, a.g.e., s.280.

⁷¹ Erkal, a.g.e., s.94.

⁷² Halman, a.g.e., s.281.

⁷³ Erkal, a.g.e., s.103.

ekolünü de devam ettirmek isteyenler arasında bulunur. Fakat zengin hayal dünyası, kelime oyunları ve kullandığı yeni mazmunlar bunu mümkün kılmamaktadır:

“ Onun şiirlerinde atasözü ve deyimleri başarıyla kullanması ve halk tabirleri ile mahallî ifadelere yer vermesi, Türk şiirinde önemli bir yeniliktir. XVI. yüzyıl şairlerinden Necâti’yi hatırlatan bu anlayış, bu yüzyılda şiir dilinin giderek konuşma diline yaklaşmasını sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Sabit, orijinal bir üsluba, yerli malzeme kullanarak nükteli ve tabii bir dile ulaşmaya çalışmıştır. Onun şiirinde tezatlar, cinaslar ve kelime oyunları büyük yer tutar”⁷⁴

Bunun dışında özellikle Divan’ı ve mesnevileriyle, klasik şiire farklı bir içerik kazandıran Sâbit, beşeri aşkı işlediği şiirlerinde müstehzi bir eda, hatta zaman zaman müstehcen duygulara yer vermiş kendisinden sonra Hâtem ve İsmail Belîğ gibi şairleri de bilhassa dil, üslup ve muhteva bakımından etkilemiştir.

Üslubun ikinci temsilcisi Nev’î’nin oğlu Atâyî’dir. Eserlerinde mahallî unsurlara yer veren Atâyî’nin en önemli özelliği, yaygın olan taklit ve tercüme eserleri reddetmesi ve tamamen millî bir üslup benimsemesidir. Bu bakımdan şiirleri İstanbul Türkçesinin en güzel örneklerini ihtiva eder:

“O, özellikle İran şairlerine meydan okuyarak Türkçe ile daha güzel eserlerin yazılabileceği iddiasını dile getirmiştir. Atasözü ve deyimlerle şiirine zengin anlamlar kazandıran şair, sosyal hayatta ve yaşadığı ortama ait gözlemlerini ustaca anlatır. Bu bakımdan onun şiirlerinde Osmanlı Devleti’nin sosyal, kültürel ve siyasi meseleleri de önemli, yer tutmaktadır.”⁷⁵

Bu yüzyılda Klasik Türk şiiri dört üslup çerçevesinde şekillenmiş ve gerek şairleri gerekse verilen eserleri ile 17. yüzyıl şiiri gelişiminin zirvesini yaşamıştır. Bu dönemde kullanılan nazım şekilleri anlam ve ifade bakımından bir önceki yüzyıla nazaran oldukça değişmiş ve çeşitlenmiştir. Kullanılan dil, üslupların tesiriyle zaman zaman oldukça kapalı ve ağır bazen de anlaşılır, açık ve sade bir mahiyet taşımıştır.

17. Yüzyılda Klasik Türk şiiri, geçen yüzyıllara göre artık daha oturmuş bir

⁷⁴ Halman, a.g.e., s.282.

⁷⁵ Erkal, a.g.e., s.95.

yapıya sahiptir. Nitekim yerli unsurların şiiri tesiri altına alması Fars şiirinin de etkisini azaltmış bir önceki yüzyılın Fuzûli, Bâkî, Necâtî gibi büyük isimlerinin izinden giden dönem şairleri, kendilerini yetiştirmeyi ve seslerini duyurmayı başarmıştır.

Genel itibarla, Osmanlı devletinin içerisinde bulunduğu olumsuz koşullara rağmen Klasik Türk Şiiri, gelişimini sürdürmüş özellikle yüzyılın ilk yarısında verilen edebi türlerin çeşitliliği ile edebi eserlerin çokluğu sonraki yüzyıllarda nitelik ve nicelik bakımından bir daha tekrarlanamayacak bir seviyeye ulaşmıştır.

1.4. NEŞÂTÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

17. yüzyıl, kendi içerisinde ahenk ve zarafet bakımından olgun, ihtişamlı bir şiir dünyası yaratmış bu dünya, bünyesinde adı bâki kalacak olan pek çok nitelikli şair yetiştirmiştir. Nitekim bir yüzyıl sonra dağılmaya yüz tutacak ve yenilik arzusu uğruna Klasik Türk Edebiyatı'nın değişmez denilen en sağlam yapıları dahi bu değişimden nasibini alacakken, o dönemin şairleri, şiirin bekası adına geriye dönüp 16.-17. yüzyılın şairlerine ve şiirlerine, her ne kadar girişimleri zayıf birer teşebbüsten ibaret kalacak olsa da yeniden hayat vermeye çalışacaklardır. Bu noktada Neşâtî, sahip olduğu sağlam dili, naif üslubu ve bu temelde bıraktığı eserleri ile yeni yetişen bu şairlerin kılavuzu olarak onlara yol gösterecektir.

XVII. yüzyılın başlarında doğduğu tahmin edilen Neşâtî'nin tam doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. XVI. yüzyılın sonu XVII. Yüzyılın başında doğmuş olabileceği kanısı ise, divanındaki tarih kıt'aların birinde vefatından elli beş sene önce H. 1030 (M. 1622) senesinde İstanbul'un görülmemiş bir kış geçirdiğinden bahsetmesi üzerine ileri gelmektedir.⁷⁶

‘... Azîz-i Müşârün-ileyhün meslek-i şi'r ü inşâda kıdemi olup şu'arâ-yı vaktün fenn-i i'câzda üstâdı oldığı gibi kıdem-i şi'rde dahi pîrleridür. Hattâ bin otuz târihinde Dârü'd-devle-i İstânbûl'da bulunup şiddet-i şitâdan İstânbûl ile Üsküdâr beyinde vakı' deryâ bi'l külliye münceîd ü yah-beste olup çend nefer-i cesâret-perverün mürûr ü 'ubûrî şöret bulduğı esnâda bu târihi gûyâ oldılar:

Lafzen ü ma'nen ana didi Neşâtî târîh

Be-meded tondı sovukdan bin otuzda deryâ ⁷⁷

⁷⁶ Bayram Ali Kaya, **Neşâtî**, İstanbul, Şûle yayınları, 1998, s.19.

⁷⁷ İlhan Genç, **Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevlevîyye**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.,2000, s.486.

Edirneli olup asıl adı Ahmed olan Neşâtî'nin adı *Mucîb Tezkiresi*'nde Mustafa olarak kaydedilmişse de tezkireye daha sonradan yapıldığı anlaşılan ekte verilen bilginin yanlışlığı şu şekilde düzeltilmiştir:

‘*Eger murâd Neşâtî Dede ise ismi Ahmed'dir. Bin seksen beşde fevt olup Edirne mevlevî-hânesi hazîresinde medfundur.*

Târih: Ola Ahmed Neşâtî merkadün nûr.’’⁷⁸

İsmi ve doğum tarihi kadar mahlası da ihtilaflıdır ve kullandığı mahlaslar hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin *Safâyi* ve *Rızâ* tezkirelerinde, *Fâik* mecmuasında ve Hıdrî'nin *Enîsü'l-mesâmirîni*'nde evellece ‘‘Semendî’’yi kullandığı ifade edilirken Hammer ise yalnızca ‘‘Muhlisî’’ yi kullandığını bildirmektedir.⁷⁹ Bunun dışında, Nişancı Ahmed Dede ve Neşâtî Süleyman Dede olarak da anılan şairin, zamanın Şeyhülislamına yazdığı bir kasideden sonra şeyhülislam tarafından Neşâtî mahlasının tavsiye edilmesi üzerine bu mahlası kullandığı belirtilmektedir.⁸⁰

Rızâ Tezkiresi.⁸¹

‘*Edirnevî Ahmed Çelebi'dür. Evvel mahlası Semendî olup sonra Neşâtî eylemişdür. Fi'l-hakîkâ şu'arâ-yı zü'l-i'itibârdan olup peyrev-i Nefî olmagın eş'ârî şûh u selîs ve güftârî kulûb-ı 'urefâya enîs ü celîsdür.*’’

Sâkıb Dede'nin verdiği bilgiye göre Neşâtî'nin asil bir aileye mensup olup genç yaşta çeşitli ilimleri öğrendiği ve aynı zamanda şeyhi olan Gelibolu Mevlevîhânesi postnişini Agazâde Mehmed Dede'den istifade ettiği öğrenilmektedir. Şeyhinin vefatından sonra ise seyahate çıkarak bir müddet Konya ve İstanbul'da kalıp tekrar Edirne'ye dönmüş, 1081 (1670) yılında Edirne Mevlevîhânesi şeyhliğine tayin edilerek dört yıl şeyhlik yapmıştır.⁸² Fakat Neşâtî'nin tüm bilgisini şeyhi Agazâde'den almadığına, ondan yalnızca tarikat âdâbını tahsil ettiğine, ilim ve ma'rifetini ise ikmâl eylediğine dair görüşler de bulunmaktadır:

⁷⁸ Kudret Altun, **Tezkire-i Mucib**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1997, s.59.

⁷⁹ Kaya, a.g.e., s.22.

⁸⁰ Erkal, a.g.e., s.219.

⁸¹ Gencay Zavotçu, **Rıza Tezkiresi**, İstanbul, Sahaflar Kitap Sarayı, 2009, s.220.

⁸² Bayram Ali Kaya, ‘‘Neşâtî’’, **DiA**, C.33, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2007, s.18.

‘... üstâd-ı kilik-i şu’arâ-yı vakte kudem-i tâmmı olup pîr-i sühan-verân-ı eyyâmi olduğu hüveydâdur ve bin altmış üç târihinde Agazâde hazretleri intikâl buyurup Neşâtî Dede hırka-ber-dûş-ı seyâhat oldukları esnâda bedreka-i seyr ü sefer kendülerün Dârü’l-vilâye-i astâne-i pîre râh-ber olup ol makâm-ı Cennet-âsâda subh u mesa...’⁸³

Mevlana’nın vefatı sonrası temelleri Sultan Veled tarafından atılan, Türk sosyal hayatında yüzyıllar boyunca mühim roller oynamış; nezahet ve zarafetin, hüner ve marifetin, raks ve musikinin, şiir ve edebiyatın en karakteristik menbaı ve mihrakı olarak uzun müddet yaşayan Mevlevîlik⁸⁴, Neşâtî’nin hayatında önemli bir yer tutmuştur. Mevlevî bir şair olarak bilinen ve Mevlevî şairlerden bahseden *Tezkire-i Şu’arâ-yı Mevleviyye*’de de kendisinden övgüyle bahsedilen Neşâtî’nin Rum diyarının üstadlarının üstadı olduğu dahi ifade edilmiştir:

‘Nâm-ı emcedleri Ahmed ve dâru’n-nasr-ı Edirne’den ser-zede bir serv-i ser-âmeddürler. Sâbıkü’l-menkabe fahrü’r-ricâl Agâ-zâde zâde’llâhü şerefen hazretlerinin dervişi ve şâkird-i ders-i bi-teşvişi olup ‘ulûm u fûnûn-ı külliye vü cüz’iyyede lede’l-kül müselleme ve ‘ilm-i dekâyık-ı eş’âr-ı Fârisîyye’de ‘alem olduklarından mâ’ada nice zamân zebân-âmûz-ı sühan-verân-ı ‘arsî olmağla âyîne-i zânû-yı terbiyye-i ser-dâde olanlardan çok bülbül-i âteş-zebân-ı bi-ma’nâ-serâyı bebga idüp âşina-yı nutk-ı hayât-efzâ ve çok tûtî-i şîrîn-mezâk-ı güftâr-ı bi-âsârı ‘Ankâ-yı Kâf-ı ma’nâ kılup minkârını pare-i hâmesin Sûr-ı İsrâfile hem-nevâ iderlerdi dimek haklarında serçeyi bülbül itmek kadar degüldür. Üstâd-ı üstâdân-ı Rûm oldukları hüveydâ ve Dîvân-ı gazeliyyâtları senedü’ş-şu’arâdur.’⁸⁵

Gölpınarlı’nın ifadesine göre ise; Neşâtî’nin, Mevlevîliğinin yanı sıra Melâmi olduğu da söylenmektedir. Oysa, Sadettin Nüzhet, onun yaşayışında ve eserlerinde Melâmilikten eser bulunmadığını dile getirirken Bayram Ali Kaya’nın ‘Neşâtî’ adlı eserinde hem Mevlevîlik hem de Melâmilik hususuna ilişkin olarak şu ifadeler yer verilir:

⁸³ Genç, a.g.e., s.487.

⁸⁴ Rıza Duru, **Mevlevîname**, Konya, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2012, s.12.

⁸⁵ Genç, a.g.e., s.484.

“Mevlevîliği pek çok kaynakta zikredilmiş olan şair, Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyân’da kaydedilmiş olan menkıbenin de delâlet ettiği gibi mevlevîler arasında kerâmet ve nazar sahibi bir zat olarak telakki edilmekteydi. Ancak Sadettin Nüzhet Ergun, Neşâtî’yi mevlevî şairleri arasında zikretmenin imkansız olduğunu ifade eder ve onu doğrudan doğruya klasik edebiyatımızın çerçevesi dahilindeki şahsiyetler arasında zikretme mecburiyetinin olduğundan bahseder.”⁸⁶

“Abdûlbâki Gölpinarlı ise, Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik ile Melâmîlik ve Melâmîler adlı eserinde, -herhalde Müstakimzâde’den naklen- Neşâtî’yi Melâmî olarak göstermektedir. Şairin bilhassa divanında Sarı Abdullah’a dair ufak bir işaretin bile olmayışı bu hususta tereddüte yol açmaktadır. Neşâtî’nin şiirlerinde Melâmîlik neş’esi görülmediği gibi şimdiye kadar yazılan tercüme-i hallerinde de bu hususa dair açık bir işaret yoktur. Hayatına ve manzumelerine nazaran şair ciddi bir adamdır ve lâubalilikten hiç hoşlanmaz.”⁸⁷

Şair hakkında yapılan çalışmalardan ve tezkirelerden edinebildiğimiz bilgiler onun; dönemin padişahlarına sunmuş olduğu kasidelere rağmen Edirne Mevlevîhânesi şeyhliği dışında devlet kapısından bir iş sağlayamamış olduğunu göstermektedir.⁸⁸ Nitekim çağdaşı ve hemşerisi olan Güftî, *Teşrifâtı ‘ş-şu’arâ’*’sında Neşâtî’den eski dostu ve dert ortağı olarak bahsederken, kendisi gibi onun da kıymetinin bilinmediğinden yakınmıştır. Keza şair de himâyesiz kalışını divanındaki bir gazelde şöyle dile getirir:

Rağbet mi var erbâb-ı dile şimdi Neşâtî
Bîhûde hermân da’vi-i ‘irfân iderin ben

G/89-5

Müreffeh bir hayat yaşayamayan Neşâtî, dört sene Edirne Mevlevîhânesi’nde şeyhlik yaptıktan sonra H. 1085 (M. 1674-75) senesi Şevval’inde vefat etmiş ve

⁸⁶ Kaya, a.g.e., s.24.

⁸⁷ Kaya, a.g.e., s.24.

⁸⁸ Ramazan Erdoğan, “17.Yüzyıl Sebki Hindî Şâirlerinden Neşâtî Divânı’nda Ateş ve Su”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2004, s.22.

Muradiye Câmii hazîresine defnedilmiştir. Bu tarih *Beliğ Tezkiresi*'nde:⁸⁹

‘‘Edirnevî Mevlevî Şeyhi Ahmed Efendi’dür. Bin seksen beş tarihinde gam-ı dünyayı neşât-ı ‘ukbâya tebdîl itdi.’’’

şeklinde ifade edilir. Ayrıca şairin ölümü üzerine pek çok tarih düşürülmüştür. Bunlar arasında Ammeci-zâde Rüşdî Mehmed Efendi, Nâbî, Vehbî Çelebi, Saraybosnalı Rüşdî Mehmed Efendi, Reşid, Fâik, Tâhir, Kadri, Nazîm, Müstakim-zâde ve Fasîh Ahmed Dede bulunmaktadır. Ayrıca şairin ön mezar taşında Ammeci-zâde Rüşdî Mehmed Efendi'nin:

Fevtini gûş edicek Rüşdî dedi târihin

Bezm-i gülzâr-ı naîm ola Neşâtî'ye makâm H.1085⁹⁰

Tarihi bulunurken arka mezar taşında ise İbrahim Vehbî Çelebi'nin:

Dem-i fevtine Vehbî dedi târîh

Ola Ahmed Neşâtî merkadin nûr H.1085⁹¹

Tarihi bulunmaktadır. Adı zikredilen şairlerin dışında da tarih düşüren pek çok şairin bulunması Neşâtî'nin, devrinde sevilen ve sayılan biri olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Neşâtî'nin Divân'ı, Hilye-i Enbiyâ'sı, Edirne Şehrengizi, Şerh-i Müşkîlât-ı Örfî'si, Kavâ'id-i Deriyye'si, Tuhfetü'l-'uşşâk'ı ve Mektub'u olmak üzere yedi önemli eseri bulunmaktadır.⁹²

⁸⁹ Abdülkerim, Abdülkadiroğlu, **Nuhbetü'l- Asar Li- Zeyli Zübdeti'l- Eş'ar**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1999, s. 458.

⁹⁰ Kaya, a.g.e., s.26.

⁹¹ Kaya, a.g.e., s.26.

⁹² Kaya, a.g.e., s.41.; Kaya, a.g.md., s.19.

Dîvân

Neşâtî'nin en hacimli eseri olan Dîvân'ı, bazı yazma nüshaları göz önünde tutularak ve şairin eski mecmualardaki şiirleri de taranarak 1933 yılında Sadettin Nüzhet Ergun tarafından neşredilmiştir. Muhtevasında 22 kasîde, 1 mirâciye, terkîb-i bend şekliyle yazılmış 2 mersiye, 127 gazel, 4 tarih kıt'ası ile 11 rubâisi bulunan Divân'ın tenkidli ilk neşri ise bizim de çalışırken esas aldığımız Mahmut Kaplan'a ait olup, başlangıçta yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma, bulunan yeni nüsha ve mecmualarda tespit edilen şiirlerin de eklenmesiyle ikmale ermiştir. Divân'ın bu neşriyle muhtevanın; 27 kasîde, 137 gazel, 1 murabba, 1 tahmis, 15 rubâi, 4 tarih, 2 kıt'a ve 3 matladan müteşekkil olduğu ve divanın sonunda bir Şehrengiz bulunduğu tespit edilmiştir. Gazellerin 123 tanesinin 5'er beyitle yazılmasına karşılık 1 gazel 4 beyit, 9 gazel 6 beyit, 4 gazel 7 beyit, 1 gazel de 9 beyitten oluşmaktadır. Şairin kasidelerinde ise beyit sayıları değişkenlik göstermektedir. 1'er tane 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 45, 51, 54, 55, 58 beyitlik; 2 tane 33 beyitlik, 3 tane 41 beyitlik ve 4 tane 40 beyitlik kasidesi bulunmaktadır. Bunun dışında 1 tahmis, 1 murabba ve 15 rubâisi 5 bendden ve divanın sonundaki Şehrengîz'i 144 beyitten oluşmaktadır. Vezin bakımından Türk şiirine müdahil olmuş pek çok bahir Neşâtî'nin şiirlerinde de kendisine yer bulmuştur. Şair hemen hemen tüm bahirleri kullanmıştır. Kullanım sıklığı göz önüne alındığında, 57 manzume ile aruzun remel bahrini ve hemen ardından 46 manzume ile hezec bahrini tercih ettiği görülmüştür. Fakat bunların dışında 30 manzume ile Muzârî, 24 manzume ile Müctess, 3 manzume ie Münserih ve 2 manzume ile Hafif bahrini kullanmıştır.

Eserin nüshaları:⁹³

Ankara, İl Halk Ktp., Cebeci 943, Cebeci 1241,

İstanbul Belediye Ktp., TY. 445/1,

İstanbul Üniversitesi Ktp., TY. 462/2, TY. 545, TY. 980, TY. 9727,

Millet Ktp., Manzum 449,

Millî Ktp., TY., F.B. 321,

⁹³ Mahmut Kaplan, **Neşâtî Divanı**, İzmir, Akademi Kitabevi, 1996, s.4-13.

Nuruosmaniye Ktp., 4959/7,
Süleymanite Ktp., Hâlet Efendi 699/3, Nafiz Paşa 942, Dârülmesnevî 417,
Topkapı Sarayı Müz. Ktp., Hazine 937, Hazine 958, Hazine 964/3, Revan
798/2,

Türk Tarih Kurumu Ktp., 233.

Mecmualar:

Ankara Adnan Ötüken İl Halk Ktp., Cebeci 178/2,

İstanbul Üniversitesi Ktp., TY. 3636,

Konya Mevlânâ Müzesi Ktp., 2095 (30b),

Nuruosmaniye Ktp., TY. 4967,

Süleymaniye Ktp., Ali Nihad Tarlan Kitapları, 58/1 (69b), 68 (81b), 80/5
(157a-159a), 188/1 (yk.556), 116 (47b),

Topkapı Sarayı Müz. Ktp., Hazine 1073, Hazine 1127, Hazine 1763, Revan
975.

Hilye-i Enbiyâ

Mesnevi nazım şekliyle ve aruzun “fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün” vezniyle yazılmış olan bu eser 187 beyittir. İlk defa Şeyh Vasfî tarafından eski harflerle bastırılan eser, Sadettin Nüzhet Ergun tarafından da Neşâtî’nin Dîvânı’nın sonunda yeni harflerle yayımlanmıştır.⁹⁴ 1981 yılında Neşâtî Divanı konusunda yüksek lisans tezi hazırlayan Mahmut Kaplan, şairin manzum eserlerinden biri olan mezkûr nesbevîsinin de tenkitli metnini hazırlayıp 1991’de neşretmiştir. Peygamber’e yazılan na’t dışında on dört peygamberle ilgili hilyelerin yer aldığı eser üzerine Bayram Ali Kaya da yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

Dokuz beyitlik bir tevhid ile başlayan mesnevîde, Allah’a şükrettikten sonra dokuz beyitle Hz. Muhammed’in övüldüğü Na’t kısmı gelir:

⁹⁴ Kaya, a.g.e., s.42.

Fahr-i âlem şeref-I nev-i beşer

Bâis-i hestî-i eşyâ yek-ser

Evvelîn mevc-i bihâr-ı kudret

Âhirin gevher-i kân-ı hikmet

...

Sebeb-i telif kısmında ise şair, hayatını boş yere hiçbir hayırlı iş yapmadan geçtiğini, bundan dolayı muzdarip olduğunu ifade ederken kendisinden önce Hâkânî'nin Hz. Peygamber'e, Cevrî'nin de Hulefâ-i Râşidîn'e dair yazdığı hilyeleri okuyarak gıpta ettiğini ve böyle bir eser yazma arzusu uyandığını söylemektedir.⁹⁵

Şeyh Vasfî'nin bildirdiğine göre pek çok dini kaynağa müracaatla hazırlanmış olan bu mesnevîde şair, sırasıyla şu peygamberleri tasvîr etmiştir:

Hz. Âdem (15 beyit), Hz. İdris (9 beyit), Hz. Nuh (9 beyit), Hz. İbrahim (14 beyit), Hz. İsmâil (13 beyit), Hz. İshak (8 beyit), Hz. Lût (6 beyit), Hz. Yûsuf (20 beyit), Hz. Eyyûb (7 beyit), Hz. Mûsa (16 beyit), Hz. Dâvud (11 beyit), Hz. Süleyman (9 beyit), Hz. Yahyâ (8 beyit), Hz. Îsâ (16 beyit).

Eserin Nüshaları:⁹⁶

İstanbul Üniversitesi Ktp., F.837 (İstanbul Üniv. Ktp.'de bulunan bu nüsha yanlışlıkla Farsça yazmalar bölümüne konulmuştur.),

Konya Mevlânâ Müzesi Ktp., nr. 1175/4, nr. 4008/4,

Macar Bilimler Akademisi Ktp., Tör. O. 133 coll.,

Süleymaniye Ktp., Aşir Efendi 331/1, Esad Efendi 2802/6, 3407/7, H. Hayri-Abdullah Efendi 71/3, Hacı Mahmud Efendi 3810/1, 4413/2, Hâlet Efendi 355/9, Hamidiye 1156/5, Hüsrev Paşa 36/2, Lâleli 1715/5, Rşd. 984/4, Saliha Hatun 150/2,

Ankara Milli Ktp. TY A. 158/4, TY A. 578/4, TY A. 1983/5, TY A. 2826/3, TY A. 4208/2,

⁹⁵ Kaya, a.g.e., s.44.

Vasfî; Hilye-i Enbiyâ, İstanbul 1312 (Matbu Nüsha),

Tire Necib Paşa Ktp., TY. 136-37,

Türk Dil Kurumu Ktp., A/21.

Edirne Şehrengîzi

Mesnevî nazım şekliyle ve aruzun “fe’ilâtün mefâ’îlün fe’ilün” kalıbıyla yazılmış olan bu eser 144 beyittir. Genellikle şehrin güzelliklerini ve güzellerini anlatan bu eserler; mahallî tasvirler, adet ve an’ane izleri ihtiva ettiğinden sosyal hayat hakkında da bilgi verir. Fakat Neşâtî’nin şehrengizi, mahallî tasvirlerden ziyade doğrudan güzellerin övgüsünden müteşekkildir. Nitekim şair, şehrengizinde on dört Edirne güzelinin adlarını da vererek onları tanıtmıştır. Eser “kalem”e⁹⁷ hitapla başlar:

Gel gel ey kılîk-i anberîn-sîmâ

Hâl-pîrâ-yı çehre-i ma’nâ

Gel gel ey peyk-i vâdî-i i’câz

Ser-kadem-gerde-i râh-ı sad râz

Gel gel ey bâğ-bân-ı gülşen-i cân

Nâvdânundan eyle âbı revân

Ney gibi eyle aşkdan âgâz

Demidir eyle nağmeni şehnâz

Gel seninle güher-nişân olalım

Medh-i hûbdândan hem-zebân olalım

Nazmımızla cihânı mest edelim

Dil-i uşşâkı mey-perest edelim

dedikten sonra güzellerin tasvirine geçer:

Hüsn ile âftâb-ı çarh-ı safâ

Nâm ile Çancı-zâde-i yektâ

⁹⁶ Kaya, a.g.e., s.45-46.

⁹⁷ Ünver, a.g.e., s.13.

Âlem-ârâ şehenşeh-i hûbân
Zîr-dest-âver-i memâlik-i ân

...

Neşâtî'nin tasvir ettiği güzeller arasında Çancı-zâde, Emîr, Okçu-zâde, Yağcı-zâde, Veznci, Mustafa, İbrâhim, Ahmed, Hacı, Halil, İsmail, Ya'kub, Mahmûd ve Bayram bulunmaktadır. Kimine 7 kimine 8 beyit ayıran Neşâtî, güzellerin sonuncusu Bayram'a 43 beyit ayırmıştır.⁹⁸

Mahmut Kaplan, bu mesnevî metnini, şehrengizin İstanbul Üniversitesi Ktp., TY 545, Süleymaniye Ktp., Dâru'l-mesnevi TY. 417'de bulunan nüshalarını karşılaştırmak suretiyle Neşâtî Divanı'nın sonunda vermiştir.

Eserin nüshaları:

İstanbul Üniversitesi Ktp., TY. 545 (Dîvân içinde vrk. nr. : 51b-56a),

Süleymaniye Ktp., Dâru'l-mesnevî TY. 417 (Dîvân içinde vrk. nr. : 22b-25b).

Şerh-i Müşkilât-ı 'Örfî

Sebk-i Hindî'nin güçlü temsilcilerinden Örfî-i Şîrâzî'nin bazı beyitlerini açıklamak üzere kaleme alınmıştır. 20 sayfalık küçük bir eserdir. Neşâtî'nin Farsça bilgisini göstermesi bakımından ehemmiyetlidir. Mezkûr eser, önce Turgut Karabey-Mehmet Atalay, daha sonra Süleyman Çaldak-Kâzım Yoldaş tarafından yayımlanmıştır.⁹⁹

Eserin nüshaları:¹⁰⁰

İstanbul Üniversitesi Ktp., TY. 3655 (Şerh ü Terceme-i Kasâid-I Örfî)

Süleymaniye Ktp., Esad Efendi 1698/3 (Şerh-i Ebyât-ı Dîvân-ı Örfî), 3410/5 (Şerh Abyât al-Müşkila lil-Örfî), Hamidiye 1466/5 (Şerh-i Müşkilât-ı Ba'zı Ebyât-ı Müşkilenin Şerhi), 729/3 (Şerh-i Ebyât-ı Müškile), 731/5 (Örfî'nin Ba'zı Ebyât-ı Mütferrikasının Şerhi), Nafiz Paşa 1446/2 (Dîvân'ı Örfî'den Ba'zı Ebyâtın Şerhi),

⁹⁸ Kaplan, a.g.e., s.170-180.

⁹⁹ Savran, a.g.e., s.15.

¹⁰⁰ Kaya, a.g.e., s.49.

1514/8 (Şerh-i Müşkilât-ı Örfî), Rşd. 812/4 (Hall-i Müşkilât-ı Ba'zı Ebyât-ı Örfî)

Kavâ'id-i Deriyye

Kavâ'id-i Fûrs adıyla da anılan ve Farsça gramer kurallarını anlatan bu eserin Neşâtî'ye ait olup olmadığı tartışmalıdır. Eserden ilk olarak Uşşakî-zâde ve Şeyhî Mehmed Efendi'nin Şakâyık zeylerinde bahsedilir. Safâyi ise tezkiresinde eserden şüphe ile bahsetmiş ve başka bir Neşâtî'ye ait olabileceğini ifade etmiştir. Fakat eser, Sicill-i Osmânî ve Osmanlı Müellifleri gibi kaynaklarda da Neşâtî'ye ait gösterilmiştir. Eserin nüshaları:¹⁰¹

Âtîf Efendi Ktp., Âtîf Efendi 2050/2,

Bayezid Devlet Ktp., Bayezid 4627/04,

Hacı Selim Ağa Ktp., Hüdai Efendi 1797/1,

İstanbul Üniversitesi Ktp., TY. 978, TY. 3991,

Köprülü Ktp., Mehmet Asım Bey 439,

Millet Ktp., nr. 186,

Süleymaniye Ktp., Aşir Efendi 428/5, Crh. 1709/2, Esad Efendi 3468/5, 3563/4, Fatih 5223, Hacı Mahmud Efendi 6115/3, Hamidiye843/2, Hüsrev Paşa 522/2, İzmir 542/3, M. Hafid Efendi 297/1, Nafiz Paşa 1446/1, Rşd. 849/2,

Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., TY. 2090, TY. 3006,

Tuhfetü'l-Uşşâk

Neşâtî'nin kaynaklarda adı geçmeyen ve ilk kez Mahmut Kaplan tarafından bulunarak hakkında bilgi verilen bu eser, Sultan Veled'in 70 beyitinin beşer beyitle mesnevi biçiminde yine tercüme ve şerhinden ibaret olup H. 1073/ 1662-63 tarihinde yazılmıştır.¹⁰² Eser Nuruosmaniye Ktp., nr. 2370/3'te kayıtlıdır. Eserin sonunda Türkçe bir tarih kıt'ası da bulunmaktadır.

¹⁰¹ Kaya, a.g.e., s.50.

¹⁰² Kaya, a.g.md., s.19.

Mektup

Edirne’de bulunan Neşâtî’nin İstanbul’da yaşayan bestekâr Hâfız Post Mehmed Çelebi’ye gönderdiği bu tarihsiz mektubun kenarında biri şaire ait diğeri Nâilî-i Kadim’in buna nazîresi olan iki şiir bulunmaktadır. M. Kemal Özergin’in ‘‘Neşâtî Dede’nin Bir Mektubu’’ adlı bir makale ile tanıttığı mektup, dönemin belâgat sanatının özelliklerini göstermesi bakımından önemlidir.¹⁰³ Özergin’in bildirdiğine göre (numarası kaydedilmemiş olan) eski bir elyazması mecmuanın 302b varağının üst yarısında ince talik kırmasıyla ve bazı kelimeleri noktasız yazılmış bulunan mektup, on iki satırdan ibarettir. Üç sütun halinde sağda Neşâtî’nin,

Etmiş tutalım sûz-ı dile hâme tahammül

Etmek gerek havsala-i nâma tahammül

matlalı gazeli, ortada Nâilî’nin bu gazelle yazdığı nazîresi, solda ise mektubun metni bulunmaktadır. Mektup, ilki hitap olmak üzere beş cümleden ibarettir. Özergin’in tespitine göre metin şu şekildedir:

‘‘Merhûm Neşâtî Dede’nin Hâfız Post merhûma Edirne’den irsâl buyurdukları mektûbudur. Murabba-nişîn-i çâr-tâk-ı nükteânî, oğlumuz Hâfız Mehmed Çelebi huzûrlarına,

Güldeste-i senâ ki dest-âvîz hadîka-i mahabbetdür, nisâr olunduktan sonra, tefakkud-ı hâl-i pür-melâl erzânî buyurulursa, nice eyyâm idi ki demser-dâde rûzgârın tündbâd-ı inkârlarından hadîka-i me’ânî sebze-i hâbîde gibi pür-gird-i melâl ve cevr-i sipihr-i sürme-rengîle zebân-ı hâme ebkem ü lâl olup, şî’r: ‘Key şî’r-i ter engîzed, hâtır ki hazîn bâşed? Mazmûnı üzere erbâbı dahi möhr-i sükût berleb, hayret-zede-i gerdiş-i rûzgâr olmuşlar idi. Bî-hamdillahi’l-meliki’l-feyyâz şimdi bir zamândur ki bâd-ı dâmen-i şevkile şu’le-i âvâz-ı nâzımân-ı me’ânî âteş-endâz-ı hürmen-ı hamûşî olup, ceste-ceste âteş-pâre gazelle söylenmeğe başladı. Binâen alâ zâlik bu fakir dahi kenârda tahrîr olunan gazeli dimek vâki oldu. Nâilî Efendi nazîresiyle irsâl olundu. Mine’l-muhlis Neşâtî.’’¹⁰⁴

¹⁰³ Kaya, a.g.md., s.19.

¹⁰⁴ Kaya, a.g.e., s.51-52.

1.5. NEŞÂTÎ'NİN EDEBÎ ŞAHSİYETİ VE ÜSLUBU

Neşâtî, Mevlevî bir şairdir ve Mevlevî şairler hakkında bilgi veren eserlerde hocalık vasfı ile yer almıştır. Örneğin Esrar Dede, Sakıb Dede ve Fâik Reşad'ın bildirdiğine göre Neşâtî; Nâ'ilî, Nazım, Fehîm ve Vehbî gibi birçok şaire hocalık etmiş şiir sanatı hakkında bilgiler vermiştir. İsmail Ünver de bu konuyla ilgili olarak Neşâtî'nin bir Mevlevî şeyhi olması, o zamanın Mevlevîhânelerinin de birer musiki ve edebiyat okulu gibi olmaları dolayısıyla şairin birçok kişinin yetişmesinde etkili olduğunu söylemiştir. Nitekim Ali Enverî'nin "Semâ'-hâne-i Edeb" adlı eserinde de pek çok şair yetiştirdiğine ilişkin olarak şu ifadeler yer verilir:

*"...Aga-zâde hazretlerinin dervîşi ve şâkird-i ders-i bî-teşvîşi olup kâffe-i 'ulûm u fînûn-ı külliyye vü cüz'îyyedeki mahâreti'nde'l-kül müselleme ve dekâyık-ı eş'âr-ı Fârisiyyede 'alemdür. Yetmiş seksen sene kadar medrese-i fesâhatda merba'-nişîn-i kürsî-yi üstâdiyyet olup yüzden mütecâviz esâtize-i şu'arâ yetiştirmiştir."*¹⁰⁵

Öte yandan meslekî birlik ve sevgiden kaynaklanan bu ifadeleri olağan karşılamak gerekmektedir. Keza bu tür nitelendirmeler, Neşâtî'nin hem yaşadığı çağda hem de daha sonraki zamanlarda beğenildiğini göstermektedir. Nitekim tezkiresini Neşâtî'nin yaşadığı dönemde -1050/1640 yılında- hazırlayan Seyyid Mehmed Rıza (ö.1082/1671)'nin mezkûr eserinde Neşâtî hakkında yazdığı: "Neşâtî, şuârâ-yı zevî'l-itibârdan olup peyrev-i Nef'î olmanın eş'ârı şûh ve selîs ve güftârı kulûb-ı irfâna enîs ü celîsdür..." ifadesi, onun itibarlı şairlerden olup sayıldığını ve Nef'î'yi takip etmesi dolayısıyla şiirlerinin şuh, akıcı ve ârif kimselerin gönüllerinin dostu olduğunu söylemektedir. 18. asır yazarlarından Safâyî Mustafa Efendi (ö. 1138/1725-26), 1132/1719-20 yılında bitirdiği şuârâ tezkiresinde Neşâtî'yi: "Eş'ârı

¹⁰⁵ Ali Enverî, **Semâ'-hâne-i Edeb**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2010, s.226.

pâk ve güftâtü tâbnâk bir şâir-i sihr-âferîn” kelimeleriyle över. Safâyî’ye göre o, şiiirleri temiz ve mübârek, sözleri ışıklı ve parlak olan sihir yaratıcı bir şairdir. Yine 18. Yüzyılın mutasavvıflarından ve biyografi yazarlarından olan Şeyhî Mehmed Efendi ise (1078-1145/1667-1732) ‘*Vekâyi’ul fuzalâ*’*’adlı eserinde, Neşâtî’yi IV. Mehmet dönemi şairleri arasında ‘Farsî-dân, sahib-i maârif ü irfân’* yani Farsça bilen, ilim ve irfan sahibi bir şeyh olarak anılmıştır.¹⁰⁶

Samimi bir şekilde aşkı terennüm ettiği şiiirlerinde, asıl başarısını kasidelerinden çok gazel türünde gösteren Neşâtî, zarif bir üsluba ve ince hayallere sahiptir. Kısa ve öz yazmayı tercih eden, şiiirlerinde sık sık rediflere yer veren ve kelimeleri adeta tartarak kullanan şair, anlatımının renkliliği, canlılığı, aşkı ve tasavvufî neşvesiyle, dünyaya karşı kayıtsız bir dervişlik havası yansıtan şiiirlerine yer yer canlı bir tablo görüntüsü kazandırmıştır. Gazellerinde sıklıkla kullandığı tasavvuf kavramları bile çeşitli hayeller barındırırken gazellerinden yansıyan hüznün canlılığı dikkate alındığında melâl şairi olarak kabul edilebilecek özellikler göstermiştir.¹⁰⁷ Onun kudretli dili ve içten duyuş tarzı ile meydana getirdiği sanatı, Vasfî Mahir Kocatürk’ün gözünde de oldukça müstesna bir konumda yer almaktadır:

*“Şiiirlerinde tamamıyla estetik gaye güden ve maddî âlemi terennüm eden bir ruh görülür. Üslubu Fehîm’den ve Nâ’îli’den daha sade, duyuşları biraz daha tabîi ise de ruh kuvveti ve ilham bolluğu bakımından onlara nispeçe daha basittir. Yalnız eserleri duygulu, nezih ve samimi bir ruhla doludur. Bu seste derin bir şair şahsiyetinden çok titiz bir sanatkâr edası hâkimdir. Hele mısralarının düzgünlüğüne, dilinin duruluğuna diyecek yoktur.”*¹⁰⁸

Neşâtî, genel manada, kasidede Nef’î’den, gazelde ise Sebk-i Hindî ve bu üsluba bağlı şiiir yazan şairlerden etkilenmiştir. Keza kasidelerinde üstat bellediği Nef’î için, kimi zaman ondan etkilendiğini açıkça ifade ederken kimi zaman onunla boy ölçüşecek derecede iyi şiiir yazdığını, ondan geri kalmadığını iddia etmiştir ki aslında bu üslubu ve iddiasıyla bile bize Nef’î’den etkilendiğini göstermektedir. Ayrıca aynı üslubu Baki için de “Ben varken bu zamanda Bakî’yi anmak, izafet

¹⁰⁶ Savran, a.g.e., s.7.

¹⁰⁷ Kaya, a.g.md., s.18.

¹⁰⁸ Ahmet HamdiTanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1985, s.4

kesresini yazmak kadar lüzumsuzdur’’ diyerek gösterir:

Lehce-i Nef’î ile olsa kelâmum n’ola bir
Cevher-i ferd degül kâbil-i neng-i taksîm

K/9-31

Göreydi cevher-i tîg-i zebânüm bu letâfetle
Elin sunmazdı Nef’î bir dahı şemşîr-i da’vâya

K/10-41

Benüm ki Bâkîyi yâd eylemek zannumda
Misâl-i yây-ı izâfet tamâm bî-câdur

K/15-35

Fakat kasidelerinde kullandığı ifadelerden yola çıkacak olursak onun yalnızca Nef’î’yi değil İranlı şairleri de okuduğu anlaşılmış ve bilhassa ‘Örfî-i Şîrâzî ile ilgilendiği görülmüştür. Nitekim bu ilgi, onun *Şerh-i Müşkilât-ı ‘Örfî* adıyla yazdığı küçük eserin başındaki takdir dolu sözlerden de anlaşılmaktadır. Örfî, Hind ülkesinde ve Osmanlı İmparatorluğu şairleri katında etkisi ile şöhret bulmuş büyük bir İran şairidir. Buna rağmen üstat olarak gördüğü ‘Örfî’ye karşı övünmeyi ihmal etmeyen Neşâtî, kimi zaman kendisinin ‘‘bu zamanın mucizeler söyleyen ‘Örfî’si’’ olduğunu söyleyip onu yüceltmış, kimi zamansa ona meydan okumakta bir sakınca görmemiştir.¹⁰⁹

Örfî-i mu’cize-perdâz-ı zamânem ki ider
Şî’rûme reşk ü hased nâdire-sencân-ı fehîm

K/10-3

Benem ki bîm-i zuhûrumla Örfî-i Şîrâz
Diyâr-ı Hind’e gidip oldu rû be-râh-ı adem

K/21-36

Ayrıca şiirlerini ‘Örfî ile ‘‘hem-pâye’’ bularak kendisini ‘‘Örfî-tâbiat’’ olarak

¹⁰⁹ İsmail Ünver, **Neşâtî**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986, s.20.

niteleyen Neşâtî, aslında Osmanlı sahasında pek tanınmayan fakat Sebki Hindî'nin İsfahan koluna bağı olan Kemâl-i İsfahan'dan da bahsederek üslupla ilgili geniş bir bilgiye sahip olduğunu göstermiştir:

Benem ol âlem-ârâ şâ'ir-i 'Örfî-tabî'at kim
Hayâlüm olmada revnâk-rübâ-yı nazm-ı Hakânî

K/13-31

Şâhid-i nazmumı görüp came-i sürme-reng ile
Olsa Neşâtîyâ n'ola lâl **Kemâl-i İsfahân**

G/91-5

Farsça'ya son derece hâkim olan Neşâtî, 'Örfî dışında İran şairlerinden Enverî, Hakânî, Zahîr-i Faryâbî, Kemâl-i İsfahânî, Selmân-ı Sâveci ve Rûknâ-yı Kâşânî'yi de anmış, kasidelerinin fahriye bölümlerinde onlardan üstün olduğunu söylemiştir:¹¹⁰

Âteşin-lehce ben ol **Enverî**-i Rûmem kim
Nokta-i şi'r-i terüm dâg-i dil-i Rûknâdur

K/22-35

Ben ol sühanver-i mu'ciz-beyân-ı devrânem
'Uluvv-ı nazmuma hayrân **Zâhîr u Hakânî**

K/11-31

Benem o şâ'ir-i sihr-âferîn ki güftârum
Kemâl-i reşk ile hayret-fezâ-yı **Rûknâdur**

K/15-36

N'ola reşk eylese 'âlem Neşâtî tab'uma dâ'im
Edâ-yı nâzüküm virmekde dâd-ı nazm-ı **Selmânı**

K/13-30

¹¹⁰ Ünver, a.g.e., s.19.

Bu dönem şairlerinin geneline baktığımız zaman çoğunda, bir önceki yüzyılda duyulan Fars hayranlığının yerini, onlarla yarışacak düzeye geldiklerine dair bir inanca bıraktığı görülmüştür. Fakat bilhassa kasidelerinde kafiye dil hususiyetine kadar Nef'î edasını hissettiğimiz Neşâtî'de ‘‘Böyle kaside yazan varsa gelsin, ben yalnız Anadolu şairlerine değil tüm dünyaya meydan okuyorum.’’ şeklinde bir ifadenin yer alması yine onun Nef'î'yi örnek alıp bizzat ondan etkilendiğini açık şekilde ortaya koyan başka bir örnektir.

Bu güne bir kasîde nazm ider ger var ise gelsün
Salâdur şâ'irân-ı Rum'â belki cümle dünyâyâ

K/10-43

Neşâtî, kendisini İranlı şairlerle kıyasladığı gibi kendi gazellerini de değerlendirmiş, kendi şiirini her bir şiirinden daha üstün görmüştür:

Hususa ol gazel-guyem ki benzer nazm-i guftarum
Biri birinden a'la bir dur-i lulu-yi lalaya

K/10-44

Ayrıca şiiri ile kastettiği asıl manayı herkesin anlayamayacağı, kendisinin büyüklü beyanının kolayca kavranamayacağı görüşündedir:

Söz Neşâtî böyle hoş-tab'âne bî-pervâ gerek
Şa'irün i'caz ile sihr-i beyânın kim bilir

G/24-5

Keza bu ifadeyi bir başka beyitinde ‘‘kendisinin mana atına iyi binen bir şair olduğunu, karayağız kalem atının da meydanı tuttuğunu’’ söyleyerek de dile getirmiştir:

Benem ol şeh-süvâr-ı ma'nâ kim
Edhem-i hâmem aldı meydânı

K/8-38

Neşâtî'nin divanındaki bu tür iddali örneklerin sayısını arttırabiliriz. Fakat şairin üslubu içerisinde değinmemiz gereken asıl husus, onun Sebki Hindîye bağlı

örnekler vermiş olmasıdır. Farsça tamlamaları ihmal etmeden titiz bir sanatkâr edasıyla kaleme aldığı şiirlerini, derin bir hassasiyetin ürünü olarak ortaya koyan Neşâtî, Sebki Hindî özelliklerini başarıyla taşımıştır. Mahlasıyla müsemma bir aşkın tesirinde bulunan Neşâtî, hayallerinin inceliği, ahenk zenginliği ve kullandığı orijinal mazmunlar ile anlamı gazelin bütününe yaymaya çalışmıştır. Onun mana ve mazmunu kullanma başarısı üzerine öncelikle Farsça şiirdeki üstatlığına vurgu yaparak İran şairlerini tanıma ve bazı konularda onlardan ileri olma hususiyeti Esrar Dede'nin tezkiresinde şu ifadelerle vurgulanmıştır:

‘... ilm-i dekâyık-ı eş’âr-ı Fârisiyye’de ‘alem olduklarından mâ’ada nice zaman zebân-âmuz-ı sühân-verân-ı asrî olmağla âyîne-i zânû-yı terbiyye-i ser-dâde olanlardan çok bülbül-i âteş-zebân-ı bî-ma’nâ-serâyı bebğa idiüp âşinâ-yı nutk-ı hayât-efzâ ve çok tûtî-i şîrîn-mezâk-ı güftâr-ı bî-âsârı ‘Ankâ-yı Kâf-ı ma’nâ kılup minkârını pare-i hâmesinin Sûr-ı İsrâfil’e hem-nevâ iderlerdi dimek haklarında serçeyi bülbül itmek kadar degüldür...

...Kudemâda merzbûm-ı Rûma iki şâir-i gazel-gû gelmişdi. Biri Neşâtî Dede biri Vecdî beg... Ve dahi ‘Örfî-i Şîrâzî’nün kasâyidine münakkah şerh-i latifleri vardır.’¹¹¹

Üslubun ilk özelliği olarak temsilcilerinin sıklıkla başvurduğu orijinal mazmun söylemi, Neşâtî'nin şiirlerine başarıyla yansımıştır. Anlam kapalılığını da beraberinde getiren fakat ifadeye de bir o kadar özgünlük katan orijinal mazmunlar, ifadenin klasik üsluptan sıyrılmasını sağlamıştır. Örneğin güzellik unsurları kısmında da inceleyeceğimiz sevgilinin saçı, genel itibarla siyahtır ve kokusuyla sünbüle benzetilir. Fakat Neşâtî'nin şiirinde sevgilinin yanağı kızılılığıyla bir kor parçasını andırırken sünbül saçı ise mavi bir dumana benzetilmiştir:

Sümbül-i dûd-ı kebûd ü verdi ahker-pâredür

Çeşm-i hayretle nazar kıl gülistânun nakşına

G/124-4

¹¹¹ Babacan, a.g.e., s.106.

Bir başka beyitte yine sevgilinin saçıyla ilintili olarak şair, sevgilinin saçını açmasını ister. Çünkü saç topluyken tarak özgürce dolaşamamakta ve sevgilinin saçından mahrum kalmaktadır. Bu kısım oldukça tabiidir; fakat asıl söylem beyitin ikinci mısraındadır. Çünkü sevgilinin saçının toplu olmasıyla gönüllerdeki efkar bir düğüm halini almıştır. Efkarın düğümlemesi dilin tevriyeli olarak kullanıldığı orijinal bir benzetmedir:

Çöz bend-i ser-i zülfini iy şâne ki olsun
Dillerde olan 'ukde-i efkâr güşâde

G/110-3

Neşâtî'nin 81. gazelinde bulunan bir başka orijinal söyleme sahip beyit ise bülbül gül işikisine dayanmaktadır. Bülbül zaman zaman kendisini gül sanmaktadır. Aslında bu bize önceden de bahsedildiği üzere vahdet-i vücut felsefesini andırır. Çünkü bülbül hem kendisi hem de aynı zamanda gül olarak karşımıza çıkar. Varlıkta birlik mertebesine ulaşan bülbülü özgün bir ifadeye mazhar kılan ise modern manada hânesini ciğer kanıyla boyamış olmasıdır. Aynı zamanda bu kullanım Sebki-Hindî'nin de bir özelliği olan mübalağalı bir ifadedir:

Ciğer kaniyle itmiş şöyle rengîn lânesin bülbül
Ki gâhi gül sanup egler dil-i divânesin bülbül

G/81-1

Aynı gazelde dikkat çeken bir başka beyit ise yine gül bülbül ilişkisine dayanmaktadır. Fakat bu sefer başrolde gül vardır. Gül, sâkînin görevini üstlenmekte ve bezmde kadeh sunmaktadır. Burada bülbül âşığı, gül, sevgiliyi temsil etmektedir. Sevgilinin kadeh sunduğunu gören âşık bu durum karşısında figân etmemek için kendisini zabt etmekle uğraşır:

Sunarken bir tolu peymâne her gül bezm-i gülşende
Nice zabt eylesün ya nâle-i mestânesin bülbül

G/81-2

Şairin "su" redifli 101. gazeline baktığımız zaman ise zayıf bedeninin hazan yaprağına teşbihi karşımıza çıkmaktadır. Âşıklığın nişânesi addedilen takâttен

düşmüş beden, sevgilinin mahallesine göz yaşları vasıtasıyla ulaşmaktadır. Üsluba bağlı olan bu mübalağalı söylem, tıpkı gül bahçesine sel suları üzerinde sürüklenen bir hazan yaprağını andırır. Beyit, ilk mısraındaki duruma ikinci mısrasında verilen örnekle aynı zamanda bir leff ü neşr sanatı örneğidir:

Ben za'îfi kûy-ı yâre ileden eşküm durur
Nite kim berg-i hazân-ı iledür gül zâre su

G/101-2

Örnek olarak alabileceğimiz bir diğer beyitte ise klasik âşık söyleminin aksine bir ifade bulunmaktadır. Şair aşıkları, bu aşk belâsına düşmemek için açıkça ihtar etmektedir. Çünkü bu gönüldeki aşk belasının devâsı, sevgilinin hokkayı andıran ağzındadır. Sevgili ne bir merhabayla ne de bir tebessümüyle âşığının gönlünü şâd eylemeyecektir. Dolayısıyla böyle bir ümidi besleyip aşk belâsına düşmek, klasik âşık modeline aykırı olarak, yersizdir:

Devâ-yı derd-i dil kim hokka-i la'lindedür yârün
Şifâ ümmid idüp bî-çâre 'âşık düşmesün derde

G/102-2

Bir orijinal söylem de sevgilinin gülüşüyle ilgilidir. Âşık, yine klasik âşık modelinin dışına çıkarak sevgiliye sitemde bulunmaktadır. Öyle ki; vücudu gamze okunun yaralarıyla dolan âşık, tek bir tebessüm için çektiği bu sıkıntılara dayanamaz ve âdeta sevgilinin yaraya tuz eken tebessümünü istemez olur:

Yiter mecrûh-ı tîg-i gamze olduk gonce-i lâlun
Nemek-rîz-i tebessüm olsa zahm-ı câne olmaz mı

G/135-2

İleride örneklerini çoğaltacağımız bu iki beyit, Neşâtî'nin "vâsûht tarzı" aşkını yansıtan ilk örneklerdir. Vâsûht kelimesi, sözlüklerin bildirdiğine göre, Farsça vâsûhten fiilinin sonundaki "nun" harfinin düşmesiyle oluşmuş mürekkep bir masdardır. Vâsûhten fiili, bir şeyden tikslenme ve yüz çevirme anlamına gelmektedir. Vâsûht mürekkep mastarı ise dîvân şairlerinin kullandığı bir ıstılah olarak maşuktan bıkkınlık, ondan tikslenme ve yüz çevirme manalarına gelir ve kendisinden bir önceki

adım olan ‘‘Vukû’’ mektebinin bir yan kolu olarak ortaya çıktığı öngörülür.¹¹² Bu tarzın ortaya çıkışı tam olarak bilinmese de yenilik arayışlarının bir etkisi olarak XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, özellikle Sebk-i Hindî tesirinde kalan bazı divan şairlerinin şiirlerinde vâsûht aşka rastlanılmıştır. Örneğin Fehîm-i Kadîm, klasik âşık tipinin tersine, sevgilinin kendisinden korkarak ‘‘gamzeye’’ sığındığını söylemektedir:

Havfumuzdan çeşm-i dilber gamzeyi eyler penâh
Kûçe-i aşk içre bî-pervâ yürür mestâne yüz

Aynı tarzda bir söylem, Sebk-i Hindî'nin güçlü şairlerinden olan Şeyh Galip'te de bulunmaktadır. O da sevgilinin soğuk sözlerinden usandığını artık onula ülfet olmayacağını söyleyerek sevdiğine sitem etmektedir:

Seninle ey sitem-hû germ-ülfet olmayız artık
Soğuk sözler beni cândan soğutdu hâtırın hoş tu

Bu üsluba bağlı söylemleri ve Neşâtî'nin şiirlerinde bilhassa sevgili ile ilintili olarak oluşturulan orijinal mazmun örneklerini çoğaltmak mümkündür. Fakat bir de Sebk-i Hindî şairleri için önemli olan âteş mazmununa dikkat çekmek gerekmektedir. Ateş, anâsır-ı erba'ya adı verilen dört unsurdan biridir. Anâsır-ı erba'ya; yaşanılan alemde var olan nesnelere asılları olan âteş, su, toprak ve havadan müteşekkildir fakat âteş, bu unsurların en incisi, en güzeli ve en üstünü addedilir. Parlaklığı, yakıcılığı, kıvılcım saçması, kor halinde bulunmasıyla türlü tasavvurlara konu olmuştur.¹¹³ Örneğin Sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden Şeyh Galib âteşi bir imge olarak çokça zikretmiştir. Hayatının ve şiirinin her köşesinde mutlak bir yer edinen âteş, onun bazı beyitlerinin yanmakta olduğu hissiyatını verircesine tahayyül edilmiş, görünen gerçekliğin gerisinde duran bir başka gerçekliği açığa çıkarmak için paradoksal imajlar oluşturmuştur. Örneğin aşağıdaki beyitte anlamı ritmik ve samimi bir şekilde ifade eden Gâlib, semender adlı bir canlının ateşte yaşadığını ve ateşten çıktığı zaman öldüğü efsânesine telmihte bulunarak, âşığı onun hâline teşbih eder ve âşık için her şeyin; gülün, gül bahçesinin,

¹¹² İsrail Babacan, ‘‘Şeyh Gâlib'in Gazellerinde ‘‘Vâsûht’’ Tarzı Aşkın İzleri’’, **TÜBAR**, XXVIII, 2010, s.59.

¹¹³ Erdoğdu, a.g.e., s.27.

hatta nehirin dahi ateş göründüğünü vurgulamaktadır. Bir başka beyitinde ise ateşi, aşğın vücut ve varlığına müsebbib olarak gösterir. Âşıkların vücutları ta ezelden beri yanmaktan tek parça haline gelmiştir. Sanki dört unsurdan âşıklara sadece ateş düşmüştür:

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybar âteş
Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş

Mürekkebdir vücûdı ta ezel yekpâre sûzişten
Anâsırdan meğer uşşâka olmuştur duçâr ateş

Tıpkı Gâlib'te olduğu gibi Neşâtî'nin şiirlerinde de sevgideki aşırılık âteşe teşbih edilmiştir. Ateş-endâz-ı reh-i hâr-ı mugaylân ifadesi ile bir tetâbû-ı izâfât örneği oluşturan beyite göre; aşğın yaşadıkları ve beklentileri onu bir ateş çemberine sokmuştur. Onun aşk uğruna adımını attığı yol ateşten bir yola dönüşmüştür.

Şu'le-i âh ile kim bâdiye pûyân idi Kays
Ateş-endâz-ı reh-i hâr-ı mugaylân idi Kays

G/57-1

Neşâtî'nin meşhur "bile" redifli gazelinde de Şeyh Galib'in âteş redifli gazeline benzer bir söylem bulunmaktadır. Neşâtî, sevgilisi bulunmayan bir bezme, bağa girmek, hatta bakmak dahi istemez. Çünkü nereye bakacak olursa her şey gözüne ateş görünür:

Bağa sensüz bakamam çeşmime âteş görünür
Gül-i handânı değül serv-i hırâmânı bile

G/122-3

Âşğın feryâdına sebep olan ciğerindeki yanıklık içten gelen ateş neticesindedir. Aşğın gönül yanıklığı onun gam dolu oluşunun da tesiriyle artık bulunduğu yeri mesken edinmiştir. Aşık onu en kıymetli yerinde misafir etmektedir:

Biz gamla ki reh-neverd-i 'ışkuz
Dil-puhte-i germ ü serdî-i 'ışkuz

G/52-1

Âşığın bu şekilde düşünmesinde tasavvufi düşüncenin de büyük etkisi vardır. Ateş, tasavvufi manada aşkın ve sevginin hararetini teşmil etmektedir. Âşığın içinde bulunduğu aşkın ızdırabıdır. Onun kalbi ilâhî aşkın menzildir. İlâhî aşk orada ortaya çıkar ve yakıcı bir özellik gösterir. İlk aşk da onun aşkıdır. Bu aşkın ızdırabı kendi güzelliğini görmek ve göstermek sebebiyledir. İnsan, ilâhî güzelliğe âşık olunca artık ateşe düşmüş gibidir. Bu ateş, bu aşk aynı zamanda kulun imtihanına delâlettir.¹¹⁴ Temelinde bu düşüncenin hâkim olduğu bu bakış açısından bakıldığında âşık, ciğerindeki dağlanmışlıkla, perişan halle ateşin gönlünü mesken edinmesine müsaade eder. Nitekim onun bu perişanlığına bakıp aldanmamak gereklidir. Çünkü onun gönlünde taşıdığı gam ve çektiği sıkıntının tesiri olan bu görünüm, aslında onun ilâhî bir mertebenin basamaklarını tırmanmakta olduğunu göstermektedir. Bu temele dayanarak sevgilinin cevriyi çeken âşık, bundan hoşnut olmaktadır:

Cevründe n'ola başka safâ bulsa Neşâtî
Âşık mıdır ol kim ola gam-hâr-ı mahabbet

G/14-5

Bir başka ateş beyitinde Neşâtî, şem ve pervâne ilişkisine değinir. Âşığın gönlü mecazen yanmaktadır. Fakat bu onun için yeterli değildir. O varlığın nişânesi olan teni de yakarak aşk ateşinde yok olmayı istemektedir. Bu durumda da yapılacak tek şey varlık denilen bedeni mumun ateşinde yok etmektir:

Dil-sûzanımı şem'-i ruh-ı cânâne tapşurdum
Mahabbet nârına yanmağa bir pervâne tapşurdım

G/86-1

Ateşle ilintili olarak yukarıdaki örneğe benzer bir söylemin, şairin 8. gazeline de bulunduğunu söyleyebiliriz. Âşığın ateş yaratılışlı gönlü sevgilinin hasretiyle doludur. Hasret duygusu, vuslata ermede âşığı bütünüyle harap eden bir duygu olmuştur. Nihayetinde ise bu duygu, âşığın tüm vücudunu sarmış ve onu ateşin kendisine çevirmiştir:

¹¹⁴ Erdoğdu, a.g.e., s.29.

Gönül pür-tâb-ı hasret ‘ışk ile en âteşem âteş
Mezâyâ-yı kelâmün ser-be ser sûz-âşinâdur hep

G/8-4

Şairler gerçek yerine hayali, dış ortam yerine insanın iç dünyasını ve ızdıraplarını şiir konusu yapmaya başlayınca, çok da yabancı olmadığı tasavvuf kültürü, onlar için çekici bir hayat tarzı ve ilham kaynağı hâlini almıştır. Bunda şairlerin tabiatıyla yaşadıkları ortamın da büyük etkisi olmuştur. Şairler hayatın acılarından, kötülüklerinden kurtulmak için de tasavvufa sığınma gereği duymuşlardır. Açıkça dile getirmekten çekindikleri birçok duygu ve düşünceyi, tasavvuf perdesi altında rahatça söyleyebilişlerdir.¹¹⁵ Nitekim âteş mazmununu kullanırken de beyitin alt katmanında barınan tasavvuf neşvesi açıkça kendisini göstermektedir. Neşâtî'nin aşağıda örnek olarak zikredilen beyitinde ise ateşten bağımsız olarak tamamen yokluk söz konusu edilmiştir. Keza bir varlık olarak ruhu hapseden bedenın mutsavvıflarca itibarsız sayıldığı bilinmektedir. Onu ortadan kaldırmak gerekir ki bu da ancak aşk marifetiyle mümkündür. Aşk neticesinde insan cismânî ihtiyaçlarından uzaklaşarak ondan kurtulur. Neşâtî de aşk yoluyla ortadan kaldırdığı bedenini ayna karşısında göremediğini vurgulamaktadır:

İtdük o kadar ref-i ta'ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

G/50-7

Ateş ile ilgili olarak örnek göstereceğimiz son beyit aynı zamanda redifiyle ayrı bir öneme haizken anlamın giriftliği ve söylemin orijinalliği ile de üsluba uygundur. Şair ateş saçan gülün parlaklığından bahsetmekte ve gülbahçesindeki bülbülün ötüşünü yine ateş-nağme tabiri ile ifade etmektedir:

Çemende bülbül-i şeydâyı âteşin-nağme
Fürûg-ı câm-ı gül-i şu'le-bârdan **bilirüz**

G/55-3

¹¹⁵ Savran, a.g.e., s.24.

Fakat ateş ile ilgisi dışında hem yukarıda aldığımız örnekte hem de Neşâtî'nin redif bakımından tespit edebildiğimiz dokuz gazelinde (47, 48, 50, 51,52, 53, 54, 55, 56 numaralı gazeller) bir zümre kimliği bulunmaktadır. Şair, gazellerin rediflerinde 1. çoğul şahısa hitap ederek aslında bu üsluba has örnek veren Naîlî, Fehîm-i Kadîm ve diğer Sebki Hindî şairleri gibi kendi içlerinde bir topluluk olduğu algısını yaratılmaktadır:

Bu yolda peyrev olup **biz** de rûh-ı Ferhâda
Hevâ-yı şevk be-ser kûhsâre dek **giderüz**

G/51-3

Biz gamla ki reh-neverd-i 'ışkuz
Dil-puhte-i germ ü serdî-i 'ışkuz

G/52-1

Bir beyâbâna **düşürdük yolumuz** 'ışk ile kim
Bün-i hârında nice sahn-ı gülistân **buluruz**

G/53-2

Biz âb-dih-i gülbün-i ibrâm-ı **niyâzuz**
Sir-âb-kun-ı bâğçe-i kâm-ı **niyâzuz**

G/56-1

Şairin şiirlerinde orijinal mazmunda ve zümre söyleminde olduğu gibi ateşle ilgili beyitleri de çoğaltmak mümkündür. Fakat şairin Sebki Hindî'nin özelliklerini gösteren diğer beyitlerini incelemek, üslubun tesirinde olduğunu göstermesi bakımından yararlı olacaktır. Örneğin üslubun özelliklerini belirtirken andığımız hikmetli söz söyleme kaidesi ve öğüt verme şeklinde tanımlanan "hikmet-âmîz" söyleyişler, kurduğu ince manalar, alışılmamış bağdaştırmalar, mübalağa ve paradoksal imgeler ile Neşâtî'nin şiirlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır:

Sen iken mazhar-ı kül nüsha-i esrâr-ı ezel
Yine sen bilmeyesin kendüni hayfâ nice bir

K/26-10

Şikâyet eylemezüz çarhdan Neşâtiyâ biz
Ne gelse cânib-i Perverdigâr'dan bilürtüz

G/55-5

Kâm-ı dünyâyı Neşâtî gibi nâ-çîz gören
Devlet-i 'ışkda her vech ile kâm-âver olur

G/27-5

Şiirlerinde hikmet-âmîz söyleyişlere yer veren Neşâtî, yine mezkûr üsluba bağlı olarak beyitlerine az sözle çok şey anlatmak amaçlı türlü vecizleri müdahil etmiştir. Bu vecizler zaman zaman bilgece bir fikri bazen de hayata, tabiata ve aşka dair bir görüşü yahut ahlâkî bir tavrı içerisine almaktadır.¹¹⁶

Misâl-i çeşm-i bütân nergis-ı çemen mahmûr
İçen bu bade-i mahmûr içmeyen mahmûr

G/37-1

Pâyine yârün düşer dâ'im Neşâti şevk ile
Mest-i 'ışkun vasfı lâbüd böyle dervişânedür

G/45-5

Biz kim misâl-i şîşe-i mey pâk-meşrebüz
Birdür hemîşe bizüm derûn u birunumuz

G/54-2

Yahşi günde bilmek olmaz kim diyânet kimdedür
Yahşi yoldaşı yaman gün imtihân itmek gerek

G/78-3

Gitdün ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile

G/122-1

¹¹⁶ Savran, a.g.e., s.37.

Baĝa sensüz bakamam eşmüme âteş görünür
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile

G/122-3

Şairin edebi şahsiyeti içerisinde değineceğimiz bir diğer husus onun, şiiirlerinin önemli bir kısmını teşmil eden nazireciliğidir. Muâsırları arasında kendisinden etkilenen Nâilî, Vecdî, Mezâkî, İsmetî, Şehîdî, Vehbî, Hey'etî, Fasih Dede, Sâkîb Dede, Gavsî Dede'ye nazire yazan Neşâtî; müteakip yüzyıllarda Nedim ve Şeyh Gâlip gibi önemli şairleri de tesiri altına almayı başarmıştır.

Saddettin Nüzhet'in, Nuruosmaniye Ktp. 4967 numarada kayıtlı bulunan Nazire Mecmuası ile XVII. yüzyıl şairlerinden Ömer Tâib'in düzenlediği Nazire Mecmuası'ndan Neşâtî'nin bazı şiiirlerinin hangi şairlere nazire olduğu tespit edilmiştir. Örneğin:¹¹⁷

Nâilî'nin:

*Gönül ki kâfir-i deyr-i elest olup kalmış
Bakıp cemâline sûret-perets olup kalmış*

matlalı gazelini Neşâtî:

*Gönül ki câm-ı muhabbetle mest olup kalmış
Tamâm cür'a gibi hake pest olup kalmış*

matlalı gazel ile tanzir etmiştir.

Mezâkî'nin:

*Âşık-ı âşüfte-dil dâĝ-ı serinden bellidir
Hüsrev-i mülk-i melâhat efserinden bellidir*

matlalı gazelini Neşâtî:

*Şûriş-i dil âşıkın dâĝ-ı serinden bellidir
Nev-bahâr-ı aşk gül-berg-i terinden bellidir*

matlalı gazel ile tanzir etmiştir.

Neşâtî'nin tanzir ettiği şairlerin yanı sıra onun şiirlerine de pek çok şair tarafından nazire yazılmıştır. Örneğin Neşâtî'nin:

*Yok ışk-ı Dilârâmda Behrâma tahammül
Görse seni eyler mi dil ârâma tahammül*

matlalı gazelini Nâilî:

*İtmiş tutalım sûz-ı dile hâme tahammül
İtmek gerekse havsala-i nâma tahammül*

matlalı gazel ile tanzir etmiştir. Bunun dışında Neşâtî'nin yalnızca vezin ve kafiye bütünlüğünü değil aynı zamanda anlam bütünlüğünü de barındıran “bile” redifli meşhur gazeli, 18. yy'nin başarılı şairi Nedim ve Yahya Kemal tarafından da tahmis edilmiştir. Bu tahmislerin ilk bendi Nedim'de:

*Çarha peyveste edip âh ile efgânı bile
Firkatin başa getirdi gam-ı hicrânı bile
Bend-i zülfünde getirdin dil-i nâlânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile*

Yahyâ Kemâl'de:

*Ye'se gark etdi felek külbe-ı ahzânı bile
Âteşim geçti cehennemdeki nîrânı bile
Cûş edip söndüremez göz yaşı tûfânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile*

şeklinde yankı bulmuştur.¹¹⁸

Neşâtî'nin şiirleriyle ilgili olarak değineceğimiz bir diğer nokta ise onun Sebki Hindî özelliklerini yansıtmadaki başarısı kadar dikkat çekici olan sevgili tipini işlemesidir. Türlü benzetmelere mazhar olan sevgili ve onun güzelliği ile ilgili unsurlar ileride tafsilatlandırılacağından burada genel bir ifadeyle şairin sevgiliye bakış açısı irdelenecektir. Sevgili, Neşâtî'nin şiirlerinde güzelliğiyle ön plandadır ve

¹¹⁷ Kaya, a.g.e., s.32-34.

¹¹⁸ Kaya, a.g.e., s.38.

bu güzellik sevgilinin yüzünde zuhr eylemiştir. Saçlarında gezen tarak aşığın gönlü misali pare pare iken, elinde tuttuğu ayna dahi onun müptelası ve hayrnıdır:

şâne sd k-i d zülfün dil u cn meftnn
Çeşm-i mir'ti dahi hüsnüne hayrân buluruz

G/53-3

Geleneğin tesirindeki hemen her şairde olduğu gibi Neşâtî'de de sevgili karşı konulamaz güzelliği ve türlü cefllarıyla ulaşılamaz görüntüsü çizmektedir. Vuslat seven için bir hayaldir. Nitekim bunun farkında olan şair artık sevgilide mu'tad olan bganeliği, vefsızlığı olağan görmekte, cefkeş olmayı kendisine bir mertebe bilmekte ve bundan mutluluk duymaktadır.

Sevgili yalnızca cefâ ektirmekle kalmaz aynı zamanda aşığına karşı o kadar katı davranır ki halini arz etmesine dahi izin vermez. Buna nazaran bir önceki örnek beyitte aşığın cefasını sef belleyen Neşâtî de karşımıza sevgiliye sitem eder, onu gaddarlıkla suçlar bir halde çıkar:

'Arz-ı hâle yine bir vech ile ruhsat mı virür
Ne kadar olsa ger ol çeşm-i siyeh mestâne

G/108-4

Böyle ruhsat neden o gaddre
Fitne-c aşet-i sitem-kre

ř/117

Sevgiliyi her zaman haklı gören, onun her türlü eziyetine boyun eğen, sevgili karşısında oldukça alçakgönüllü davranan ve daima onu yücelten aşık tipi önceden de ifade edildiği üzere pek çok şairde olduğu gibi Neşâtî'de de bulunmaktadır. Fakat diğer şairlerden farklı olarak Neşâtî'de öncesinde kısaca değindiğimiz vâsûht aşkın tesiriyle sevgiliye sitem de mevcuttur. Bu tür söylemleriyle klasik aşık tipinden sıyrılarak farklı bir aşık tipi çizen Neşâtî, bize sevgilininin her hususta haklı olmadığını hatta kendisinde açıklık istidadı olmasa onun da olmayacağını vurgulayarak adeta Aşık Veysel'in:

Güzelliğin on par'etmez

Bu bendeki aşk olmasa

söylemini hatırlatmaktadır. Bu bağlamda çevresinde pek çok âşığı bulunmasına rağmen sevgiliye karşı adeta “benim aşkım olmasa sen de olmazsın” tavrına bürünen âşığın benzer bir söylemi de 103. gazelde bulunmaktadır. Şaire göre gönül, pervane gibi yanmaya niyetli olmasaydı sevgilinin karşıkonulamaz güzelliğinin temsili olan hüsnüne meyletmezdi:

Seyr-i şem'istân-ı hüsnün eylemezdi dil heves

Olmasa pervâneveş âmâde sûzân olmağa

G/103-2

Yine benzer bir söylem Neşâtî'nin 40. gazelinin 5. beyitinde de bulunmaktadır. Âşık, gönlü ne kadar aşk ile dolu olsa da işveden mahrum olan gümüş tenli sevgiliyi neyleyeyim diyerek klasik âşık formundan sıyrıldığını göstermektedir:

Olsa ne kadar hüsn ile ra'nâ dil-i 'âşık

Bî-şîve olan dilber-i sîmîn-beri neyler

G/40-5

Şair kimi zaman sevgiliyi insafsızlıkla itham ederken kimi zaman da yaralarına merhem olmamakla suçlayacak kadar açık sözlü davranmaktadır. Hatta teşrif vaad edip bunun tam tersi bir tavır sergildeği için sevgiliyi sorgulamaktadır:

Tâ key bu dürûg 'âşıkâ iy bî-insâf

Çak böyle neden va'de-i teşrife hilâf

Zahm-ı diler hergiz komadun bir merhem

İy şûh-ı sitemger ko be insâf insâf

R/6

Hem orijinal bir söylem barındırdığı hem de siteme devam ettiği “nesin gördük” redifli gazelin 3. beyitinde Neşâtî, sevgili uğruna sinesinde açılan gam yaralarından, sitem okunun nişânesini taşımaktan başka nesini gördüğünü, tüm bunların ne faydası olduğunu söyleyerek âşık ruhunun değiştiğini göstermektedir:

Nişân-ı tîr-i sitem olduğından özge meğer
Derûn-ı sinede dâğ-ı gamun nesin gördük

G/76-3

Aynı gazelin 4.beyitinde ise şair, hem yanağındaki beni sürekli örtmesinden hem de sevgilinin büküm büküm saçını görememekten yakınır:

Hemîşe hâl-i ruhın dâmeniyle setr eyler
Biz ol dü zülf-i ham-ender-hâmun nesin gördük

G/76-4

Sevgiliye sitemin dile geldiği bir başka yer ise şairin ‘neydügin’ redifli gazelidir. Gazelin hem 2. hem de 3. beyitinde sevgili muhatab alındığı gibi, ona karşı bir sorgulama içerisine girilmiştir. Öyle ki âşık, dert dolu gönlünü sevgiliye açmak istese de sevgilinin gamzeleri bir lahza olsun buna müsaade etmez. Üstelik sevgiliye duyulan aşk herkesçe bilinirken, onun bu perişan hale karşı biganeliği aşığı siteme sürükler:

Hâl-i pür-derdin nice ‘arz eylesin ‘âşık sana
Gösterür mi gamzeler bir lahza ruhsat neydügin

G/87-2

Âşinâ-yı ‘ışkuna dâ’im neden bîgânelik
Gamzene göster meded âyin-i ülfet neydügin

G/87-3

Bununla birlikte Neşâtî, kimi zaman vasûht aşkın tesiriyle sevgilinin eziyetlerine sitem etse de zaman zaman, kafasının karıştığını, aslında bu eziyetlere dayanmanın çok zor olduğunu fakat yine de sevgiliden yüz çevirmediğini, çünkü onun hasretinin her şeyden üstün olduğunu, yani her ne kadar ona sitem etse de yine ondan vazgeçemeyeceğini ‘güç’ redifli gazelinde açıkça ifade eder. Sevgilinin cefası olmadan bir ömür sürmek, aşkın safasından mahrum yaşamak ne kadar güçse sitemi adet edinmiş bir sevgili uğruna ağlayıp, inlemek de o kadar güçtür. Kimi zaman tek bir gamze okuna dayanamazken günde bin cefa okuna göğüs germek

güçtür. Sevgilinin yüzünü seyr edip o hüsn karşısında ayakta durabilmek ne kadar güçse bir köşede sevgilinin yüzüne hasret yaşamak da o kadar güçtür. Gönlü teşvişe düşen aşık için yaşamak güçtür:

Bî-safâ-yı ‘ışk olup bî-derd-i yâr olmak da güç

Bir sitemger âfetün cevriyle zâr olmak da güç

Evc-i istignâda pervâz itmedügin murg-ı dil

Pây-bend-i ‘ışk ile âşuftekâr olmak da güç

Bir nigâh-ı gamzeye tâkat getüremezken gönül

Günde bin tîr-i cefaya sînedâr olmak da güç

Va’de-i ferdâsına gâhî iderdüm i’timad

Hayret-âlûd-ı belâ-yı intizâr olmak da güç

Gerçi yok tâkat Neşâtî seyr-i dîdâr itmeğe

Kûşe-gir-i hasret-i didâr-ı yâr olmak da güç

G/16

Sebk-i Hindî akımında az sözle çok pek çok şey anlatılmak istenir. Şiirde anlam önem kazanınca şairler, anlamı gölgelememesi için fazla sözden kaçmak gereği duymuşlardır. Bu sebeple de söz kısa tutulmuş; fakat anlama, genişliğe önem verilmiştir. Anlam zenginliği bulunan kelimelerin tamlamalar halinde birleştirilmesi de az sözle çok şey anlatmada yardımcı olmuştur. Ayrıca sözü uzatan söz sanatları yerine teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, kinaye, telmih gibi edebi sanatlara yer verilmiştir.¹¹⁹ Bu sanatlar içerisinde Neşâtî’nin üsluba bağlı olarak telmih, tezat ve istiareye önem verdiği görülmüştür. Örneğin ilk iki beyitte Tîh, seyr-i dîdâr, yed-i beyzâ terkipleri ile Hz. Mûsâ’nın Allah’ı görmek istemesi ve buna bağlı olarak Allah’ın nurunun dağa tecelli etmesi üzerine bayılması ve kendisine mucize olarak verilen parlak el hâdiselerine değinilmiş 3. beyitte güzelliğiyle Klasik Türk şiirinde yer edinmiş Yusuf ve onu kaybedince evi hüzünler kulübesine dönen Yakub’a değinilmiş 4. beyitte Ferhad’ın dağı delmesine 5. Beyitte ise Leyla ile Mecnun hikayesine gönderme yapılmıştır:

¹¹⁹ İpekten, a.g.e., s.64

Gerçi yok tâkat Neşâtî **seyr-i dîdâr** itmege
Kûşe-gîr-i hasret-i dîdâr-i yâr olmak da güç

G/16-5

Geh said-i sâkîye bakub geh mey-i nâba
Tîh-i gamı nûr-ı **yed-i beyzâyile** geçdük

G/77-4

Gör safâ-yı ‘ışkı kim dil **külbe-i ahzân** iken
Gâh olur kim yâd-ı ruhsârunla **Yusufzâr** olur

G/29-3

Ser-i şâdî-i dünyâyı şikest itmek nedür seyr it
Hele **Ferhâd**-ı dil **kûh**-ı gam-ı yâre ayak bassun

G/97-3

Mecnûn ki kasdı kuçe-i **Leylâyı** gezmeden
Nüzhetgeh-i hakikate bir gizlü râh idi

G/134-2

Tezat sanatına örnek olarak vasl-firâk, gam-neşât, âşinâ-bîgâne kelimeleri ile kurulmuş beyitleri örnek alabiliriz:

Dil zevk-ı **vaslı** tuymadı bîm-i **firâk**dan
Hayfâ ki geçdi **gamla** **Neşâtî** dem-i neşât

G/65-5

Âşinâ-yı ‘ışkuna dâ’im neden **bîgânelik**
Gamzene göster meded âyîn-i ülfet neydügin

G/87-3

Örnek olarak aldığımız şu beyitte ise Sebk-i Hindî şairlerinin sıklıkla kullandığı kapalı/meknî, garîbiyye/hâsiyye, hayâlî¹²⁰ istiârelerin tamamı mevcuttur:

¹²⁰ İsrail Babacan, Sebk-i Hindî Şiirinde Teşbîh ve İstiâre Tercihindeki Farklılıklar, **Turkish Studies**, V.5/1, 2010, 770.

Pây-ı dil âbile-dâr olmaz idi olmasa ger
Rîze-seng-i elem-i ye's ile pür kûy-ı taleb

G 6/2

“Pây-ı dil” tamlaması, gönle insana ait bir özellik vermesi dolayısıyla kapalı/meknâ istiâredir. Somut-soyut varlıkların birleşimiyle oluşan bir istiâre olması hasebiyle garîbiyye/hâsiyye sayılabilir. Öte yandan soyut bir varlık olan gönlün ayak isnadıyla anlatılması hayâlî olarak anlaşılmasını gerektirdiği için de hayâlî bir istiâredir.

Tüm bu sanatların yanı sıra temelinde, derinlik ve adeta duyanı şaşırtan sözlerle mucizevilik bulunan i'caz sanatı da, üslubun pek çok şairi gibi Neşâtî'nin de sıklıkla kullandığı bir sanat olmuştur:

‘‘Arapça olup acz kökünden gelen i'câz; mucizeyle, daha doğrusu mucize göstererek aciz kılmakla bağlantılı bir sözcüktür. Ancak i'câzın edebiyatla, şiirle ilişkisi düşünüldüğünde; bir şiir terimi olarak i'câz, şairin şaşırtacak güzellikte, incelikte ve zekice şiir söyleyerek dinleyeni şaşırtması, kendine hayran bırakması diye bilinir. Yani şiirde bir estetik ölçüttür ve bu üslubun şairleri i'caza sıklıkla başvurmuştur.’’¹²¹

Nitekim belâgatte îcâza büyük önem verilmiştir. İ'cazda şairin estetik beklentisi, amacı, şiirde ulaşmayı istediği son nokta, en üst basamaktır. Nitekim divan şairlerinin kendileri de bunu şiir içinde rütbe-i i'câz, pây-e-i i'câz, mertebe-i i'câz, derece-i i'câz, sermenzil-i i'câz biçiminde söyleyerek, i'câzın şiirde ulaşılması hedeflenen basamak ve ser-men zil-i i'câz ile de şiirin güzellikteki, etkileyicilikteki son noktası olduğunu ifade ederler.¹²² Örneğin Nef'î aşağıdaki beyitinde sahirle mu'cize-perdâzı birlikte kullanarak hayal zenginliğiyle şaşırtıcı, büyüleyici şair olduğunu ve alışılmamış, duyulmamış anlamlar içeren şiir söylemedeki ustalığını dile getirmiştir:

Sâhir-i mu'cize-perdâz-ı hayâlim ammâ
Gördüğüm bü'l-'aceb-i ma'nâyı takrîr edemem

¹²¹ Mine Mengi, “Divan Şiiri Estetiği Açısından İ'câz”, **A.Ü Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S.39, 2009, s.136.(pdf)

¹²² Mengi, a.g.m., s.136

Nâ'îlî'ye ait olan beyitte de i'câz, belâgat ilişkisi hatırlatıldığı gibi; i'câz, daha çok sihr ü i'câzı çağrıştıran câdû, sahîr, ayyârla tedai ilişkisi içinde birlikte kullanılmıştır:

Husûsâ sâhir-i tab'im ki i'câz-ı belâgatda
'Aceb câdû-yı pür-fen turfe 'ayyâr-ı tûvân-gerdir

Şeyh Galip ise i'câza varmayı, ser-hadd-i nazm ile birlikte kullanarak; i'câz ile şiirin uç noktası, son noktası bağlantısını aşağıdaki beyitte şöyle kurmuştur:

Ser-hadd-i nazmı bulmadı tab'-ı suhanverî
İ'câza vardı Gâlibin eş'ârı n'eyleyim

Aynı söylem şairimiz Neşâtî'de de bulunmaktadır. Şair, 'i'caz ile sihr-i beyânın kim bilir' ifadesi ile, şiiriyle kastettiği asıl manayı herkesin anlayamayacağı, kendisinin büyüğü beyânının kolayca kavranamayacağı görüşündedir:

Söz Neşâtî böyle hoş-tab'âne bî-pervâ gerek
Şa'irün i'caz ile sihr-i beyânın kim bilir

G/24-5

Güzellik unsurlarına geçmeden önce şairin söylemlerine dair değineceğimiz son husus beyitlerin şekil yapısına dair olacaktır. Daha öncesinde de ifade edildiği üzere bu devir sanatkarlarının şiirlerinde bağlı buldukları üslubun da etkisiyle ince, nazik manaların yanı sıra bilhassa Arapça-Farsça uzun yabancı kelimeler, zincirleme izafet terkipleri yani tetâbû-ı izâfât kullanılmıştır. Tetâbû-ı izâfât, birçok kelimenin birbirine muzaf ve muzafün ileyh olmasıdır. Üslubun tesiriyle anlamda derinliğin ve hayallerde genişliğin yansımaları sonucu bu tür ibarelere başvurulmuş, dolayısıyla bu tarz örnekler Neşâtî'nin şiirlerinde de rastlanılmıştır:

Dörtlü terkiib:

Fürûg-ı tal'atı Pertev-fürûz-ı mihr-i felek
Rahîk-i tab'ı safa-bahş-ı keyf-i rûhânî

K/11-20

El-hazer iy har-ı dâmen-gîr-i şeh-râh-ı sitem
Berk-i hirmen-sûz-ı baht-ı cân-ı a'dâdur gelen

K/18-10

Dil esîr-i lezzet-i la'l-i leb-i cân-perverün
Can giriftâr-ı dü zülf-i dil-nevâzündür senün

G/74-2

Üçlü terkiib:

Dinle bu matla-ı garrayile vasf-ı dili kim
Aherin-i gofte-i Nef'i-i sühan-ârâdur

K/22-10

Ser-i dil zahmdâr-ı seng-i gam ma'mûre-i hâtır
Hücûm-ı seyl-i pür-hasretde ser-gerdân u hayrândur

K/27-35

Çengâl-ı zülf-i pür-hâm-ı müşgîn-kemend ile
Çâh-ı zekânda delv-i dili turna yar arar

G/19-3

Bununla birlikte şairin şiirlerinde açık ve sade ifadeler de bulunmaktadır. Neşâtî, uzun terkipler kullandığı gibi özellikle halk dilinden gelen ibareleri de kullanmayı ihmal etmemiştir:

Yahşi günde bilmek olmaz kim diyânet kimdedür
Yahşi yoldaşı yaman gün imtihân itmek gerek

G/78-3

Zâhid ayagı yir mi basar şimdi Neşâtî
Mey rihte bin pare yatur câm şikeste

G/123-5

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. AŞKIN TEZÂHÜRÜ

2.1.1. Klâsik Türk Şiirinde Aşk

Her şair idealize edilmiş sevgili tipini yaratma çabasıyla aslında birer sanatçıdır. Sanatkarın emeli ise salt güzeli yaratmaktır ki bu da sanatkarın tüm yaşamı boyunca duyduğu, gördüğü, hissettiği kısacası edindiği tüm birikimin neticesinde gerçekleşir. O kendisine model olarak bir objeyi seçse dahi bu obje üzerine kişisel birikiminin tesirini yansıtmadan yaratmayı tam manasıyla gerçekleştirmiş sayılmaz. Âgâh Sırrı Levend, güzeli yaratma çabasında olan bir ressamı şu şekilde tasvir eder:

“... klâsik bir ressam, tek bir modele kanaat edemez. O mücerret güzelliği yaratmak emelindedir. Güzel ise tabiatta ancak dağınık bir halde bulunur. Hiçbir tek çehre, klâsik ressamı tatmin edemez. O ister ki, yapacağı portre en güzel bir göze, en güzel bir yüze mâlik bir çehre olsun. İşte bu gayretle, muhayyilesinde idealize ettiği güzeli tesbit etmeğe koyulur. Neticede, her uzvu gerek zamanınca, gerek kendince müstesna güzelliğe sahip olan bir çehreyi tasvir etmiş olur. Fakat bu çehre, hiçbir zaman aynen tabiatta mevcut değildir.”¹²³

Klasik Türk Şiirindeki güzeli yaratma çabası da bu şekildedir. Fakat bu şiirindeki güzel, gerçek manasıyla tasvir edilecek olursa günlük yaşamda gerek boyu, beli gerek saç, gözleriyle karşımıza çıkması mümkün olmayan bir güzeli karşılamaktadır. Çünkü bu unsurları tasvirde türlü çağrışımlarda bulunması esas alınarak mübalağalı ifadeler kullanılmış; boy serviye, bel kıla, saç yılana, ağız noktaya, göz katile benzetilmiştir. Şairin hangi unsurları nasıl işleyeceği belirli estetik prensiplere bağlanmış ve şair geleneğin kendisine getirdiği bu hazır unsurları

¹²³ Agâh Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1984, s.490.

kullanmakla mesul tutulmuştur.

Klasik Türk Şiiri, tam anlamıyla bir gelenek şiiridir. Daha önceden tespit edilmiş konu ve duyguların bir sonraki dönemde de devamını esas alıp bir imajlar sistemi olarak ortaya çıkan bu gelenek, şiiri hem şekil hem de muhteva bakımından belli kalıpların dışına çıkamayacak şekilde sınırlarken, şairleri de kendilerine tanıtılan ile yetinmek ve onları aşmamak mecburiyetinde bırakmıştır. Bu mecburiyet, hazır ve klişeleşmiş ifadelerle şiir yazmayı kolay bir iş gibi lanse etse de aslında özgün bir eser meydana getirmek isteyen şairler için çok daha fazla eser okumayı, kelime bilmeyi, nazımın kurallarına hâkim olmayı, şiirin inceliklerinden anlamayı ve buna benzer pek çok hususu elzem hale getirmiştir. Nizâmî-i Arûzî, şiirde bir şahsiyet olabilmeyi erken yaşlarda şairlerden 20.000 beyit ezberlemek, daha sonrakilerden de 10.000 beyit kadar şiiri kendine rol model almak gibi bir yetişme şartına bağlarken Şems-i Kays da nazım ile ilgili bilgilerin tam olarak elde edilmesinden sonra büyük üstatların meşhur divanlarının çok iyi incelenmesinin gereği ve faydası üzerinde durur ve ancak onlardaki güzellik ve inceliklerin kavranılıp zihne mal edilmesiyle o kişinin ilhamının gürleşeceğine ve yaratma gücüne erişeceğini belirtir.¹²⁴ Böylelikle hem özgün bir eser meydana getirmeyi hem de kendi benliğini ortadan kaldırarak sınırları önceden çizilmiş olan bu yolda yürümeyi arzu eden ve geleneğin öğrettiklerini muhayyilesinde harmanlayarak bu sesi gelecek yüzyıllara taşımayı görev edinen şairin macerası başlamış olur.

Âşık-sevgili-rakip ekseninde teşmil eden ve beşeri âlemin en temel duygusu kabul edilen aşk, üzerine yazılmış olan sayısız eser göz önüne alındığında Klasik Türk Edebiyatının en ehemmiyetli konusu addedilmiştir. Tasavvûfî düşüncenin temelinde barınan vahdet inancının da bu ehemmiyeti beslediği muhakkaktır. Bilhassa bu şiirde sevilenin bir sevenin ise yüzlerce olması, tasavvûftaki Allah'ın bir kullarının ise yüzlerce olması anlayışıyla, Allah ile murid arasındaki ilgiyi âşık-mâşuk ilgisiyle, kalpte bir görünüp bir kaybolan ilâhi tecellîler ile kendisini bir gösterip bir gizleyen zalim sevgili benzerliğiyle örtüşmekte ve Leyla'nın, Mevla'ya ulaşmada yalnızca bir vasıta mahiyeti taşımasıyla Klasik Türk şiirinin büyük ölçüde malzemesi ve ilham kaynağı olan bu anlayışı desteklemektedir. Tarihi ve efsanevi

¹²⁴ Ömer Faruk Akün, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, İSAM yayınları, 2013, s.124-125.

kaynaklar, peygamber kıssaları, Veli menkıbeleri, tarihi şahsiyetlere ait hikayeler, rivayetler Klasik Türk şiirine konu olan diğer tasavvufi öğeleri oluştururken, şairi kadın yahut erkek olsun, şiire konu olan sevgilinin erkek olmasına gösterilen önem, hem kadınların şiire konu edilerek mahremiyetlerine zarar vermeyi engellemek hem de yine tasavvûftaki öğeleri şiire müdahil edebilmeyi kolaylaştırmak açısından açıklar mahiyettedir:

*‘Doğu edebiyatında şiirin hedeflerinden biri de saf ve katıksız aşkı terennüm edebilmektir. Özellikle âşıkane şiirleri konu alan gazel formunda methedilen şahsın erkek olmasına özen gösteriliyordu. Eğer övülen şahıs kadın olsa bu defa şiirde önemli ölçüde bulunması aranan padişah, peygamber ve Allah’a uzanabilecek çağrışımlar yapabilme özelliği bir anda iptal edilmiş olacaktı ki bu gibi çağrışımlar eski şiirin can damarını ve asıl hedefini oluşturan en önemli besleyici kaynaklarıdır.’*¹²⁵

Klasik Türk Şiirinin teşrifatınca aşk; beşeri, ilâhi ya da her ikisini de bünyesinde barındıran bir özellik taşısa da şair için muhakkak terennüm edilmesi gereken bir duygudur. Şâirin aşk duygusunu şiirine mihver yapması, kendini muhakkak âşık pozisyonunda göstermesi bu edebiyatın uyulması şart olan âdâbındandır. Divan şairliğinin yolu, en başta âşıklığı kabullenişten geçmektedir. Şair isterse başka hiçbir konudan veya duygudan söz etmeyebilir; fakat şiirlerinde aşkın semtinden geçmeden, devamlı surette âşık pozisyonunda görünmeden şair sayılmak Klasik Türk şiiri teşrifatında düşünülebilecek bir şey değildir.¹²⁶ Divan şairi bu özelliklerle kendisine yeni bir dünya yaratır ve bu dünyada istediği bir kimliğe bürünebilir. Bu durum Ömer Faruk Akün’ün Divan Edebiyatı adlı kitabında şu şekilde ifade edilir:

‘... Şövalyelik ocağına giren nasıl bu ocağın nizamının gerektirdiği başka bir hüvviyet, yeni bir yaşayış tarzını benimsiyorsa, aşk ideali ve bağlandığı sevgili tipi başka çevrelerin insanlarındakinden nasıl ayrılıyorsa, bir derviş kapılandığı dergâhın âdâb ve erkânına göre nasıl değişik bir hayat üslûbu içine giriyorsa, divan şairi olmak, bu şairliğe kabul edilmek isteyen kimse de duygu ve tavırda onun

¹²⁵ Ahmet Atilla Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, İstanbul, YKY, 1999, s.41.

¹²⁶ Akün, a.g.e., s.127-128.

teşrifatını benimseme ve yerine getirme hali içine girmektedir. Öyle ki hayatında içkinin damlasını ağzına koymamış bir kimse iken onun teşrifatı gereği olarak elinden şarap kadehi eksik olmaz, ayağı meyhaneden dışarı çıkmaz bir kişi suretinde görünecek, şeyhülislam veya kazasker dahi olsa şiirinde açıktan açığa ve bütün şevkiyle meyi, meyhaneyi terennüm edecektir. O daireye giren şair, aşkını söyleyecekse onu asıl hayatındaki gibi ve sevgilisinin asıl hüvviyetiyle değil, duygularını divan şiiri geleneğindeki aşk modeline uydurarak, oradaki aşk tarzı ile ve sevgilisini de oradaki sevgili tipine adapte etmek suretiyle ifade edecektir.”¹²⁷

Genel bir ifadeyle belirtilecek olursa Klasik Türk Şiiri, temelini aşk temi üzerine kurmuştur. Bu aşk; tüm divanlarda kendisine yer bulmuş; yaşı, cinsiyeti, konumu farketmeksizin tüm dillerde ses olmuştur. Yalnızca geleneğin kendisine sunduğu imkanlar dahilinde eser vermekle yükümlü olan şair, kâinatın özünde, insanın yaratılışında tezahür eden aşkı hayatından bir an olsun ihmal etmemiş onu, hem varlıklar alemine hayat bahşeden hem de bu alemin bizzat kendisi olan, kâinatın değişmez alinyazısı olarak kabul etmiştir. Tüm edebiyatların en beşeri yönünü teşkil eden aşk, Klasik Türk edebiyatının da büyük bölümüne tesir etmiş, yine belli kurallar çerçevesinde kendilerine has üslupları ve farklı ifade tarzları ile bu duyguyu yaşatan şairlerce temel olduğu eski şiirin sonraki yüzyıllara taşınmasını sağlamıştır.

2.1.2. Âşık Sevgili Rakîb İlişkisi

Klasik Türk Şiirinde aşkın gerekliliği olarak âşığa, sevgiliye ve rakîbe özel roller atfedilmiştir. Dolayısıyla her şeye aşkla bakan divan şairi, bunun bir gerekliliği olarak daima âşık konumunda bulunur. Âşığın, âşıklık mertebesine erişebilmesi türlü zahmetlere göğüs germesiyle mümkündür. Nitekim Klasik Türk şiiri, çektiği ızdıraplara rağmen bunları isyan etmeden kabullenen ve bir lutuf gibi karşılayan, aşkın yüksek bir ruh ve tevekkül terbiyesine ermiş bir âşık imajını aksettirir. Bütün eziyetine rağmen âşığın aşktan el çekmesi, isyan edip sevgiliden kopması gibi bir durum söz konusu değildir.¹²⁸ Çünkü sevgilinin cefâsı, âşığın sefâsıdır. Âşık için asıl felaket, sevgilinin onunla uğraşmaktan vazgeçmesiyle başlar.

¹²⁷ Akün, a.g.e., s.127.

¹²⁸ Akün, a.g.e., s.131.

Duyduğu aşk ve çektiği sıkıntıyla ilintili olarak âşığa pek çok yakıştırma yapılmıştır: ”*Dü-ta, câmeçâk, bî-karâr u sabr, yüreği pür-hûn, cemâl ‘âşıkı, bî-çâre, mest, şûrîde, gam-hâr, vâlih, medhûş, ser-gerdân sûhte, hayrân, sâdık, ser-pâ-bürehne, gönlü şikeste, zâr, şikeste-hâtır, ehl-i kemâl, nâ-çâr, nâ-tüvân, za’îf, takâtsiz, gam-gîn, dil-haste, bağı-kan...*”¹²⁹ bu yakıştırmaların yalnızca bir kısmıdır. Bunun dışında âşık, duygularında içtendir, gıdası üzüntüdür. Bu sebeple de *benzi soluk beli büküktür: Ehl-i derd, bîmâr, mübtelâ, derd-nâk, dil-haste, derd-menddir*. Sevgilinin ayağındaki toprağa muhtaçtır: *Garîb, üftâde, miskin, kul, bendedir*. Sevdâsı iradesini aklından almıştır: *Dîvâne, şeydâ, Mecnûn, Ferhâddır*.

Klasik Türk Şiirinde aşkın başlıca hususiyeti tek taraflı olmasıdır. Sevgilinin karşısında iradesi elinden gitmiş olan âşık, artık tam anlamıyla sevgilinin mahkûmu ve mecbûru olmuştur. Bu aşk, kişiyi bir nevi hipnoz etme, sevilende kendi benliğini kaybetme sebebidir ki Platon bu duruma “kutsal delilik” adını verir:

“*Âşık, küçülen dünyasında yoğunlaşır ve ruhsal güçlerini tek noktada toplar. İşte bu haldeki âşığın durumu: O nesne bizim için her an vardır; hep bizim yanımızda, başka her şeyden daha gerçek olarak sürdürür varlığını. Dünyanın geri kalan kesimini, ancak dikkatimizi büyük bir çabayla sevgiliden koparıp ayırdıktan sonra arayıp bulmamız gerekir.*”¹³⁰

Tek taraflı seven ve acıyı kendisine zevk edinen âşık için, sevgiliye ait bir özellik, bir bakış, bir söz vs. sarhoşluk sebebidir. O, bunları düşündükçe kendinden geçer. Aşk yolu ne kadar tehlikeli olursa olsun buna sabretmesini ve o yolda yalın ayak başı açık yürümesini bilir.¹³¹ Sevgilinin bir merhabası onun ölü bedenine can bahşedecekken ömrü ayrılıklarla geçer, haline âh eder de vuslat ümidini hiç kaybetmez. Onun yaşamasının yegâne sebebi bu ümittir.

Tek bedende iki can anlayışıyla sevgilisinin benliğine bürünen ve kendisini aşkının ateşinde yok eden âşık, artık yalnızca sevgilisi için yaşamaya başlar. Bu motif, kültürümüzde de sıklıkla işlenmiştir. Mecnun’un, Leyla’nın canı yanmasın

¹²⁹ Harun Tolasa, **Ahmed Paşa’nın Şiir Dünyası**, Ankara, Akçağ, 2001, s.301.

¹³⁰ Cihan Okuyucu, **Divan Edebiyatı Estetiği**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2011, s.201.

¹³¹ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2008, s.37.

diye kolundan kan aldirmek istememesi bunun en aşikâr örneğidir. Bir bakıma aynîleşmenin de başlangıcı olan bu merhale, önceden de ifade edildiği üzere ilâhi örüntüleri içerisinde barındırır. Sûfi anlayışa göre hakikatte birden fazla varlık olmadığından, seven, sevilen ve sevgi ayrı şeyler değildir. Böyle olunca âşık ve mâşuk birbirlerine benzerler. Fuzûlî'nin: “*Mecnun aynaya baksaydı Leylâ'ya heves etmezdi.*” ifadesi bir nevi aynîleşme örneğidir. Nitekim Mevlana, Leyla'yı, Mecnun'un önce şarap içtiği sonra da kırdığı bir kadehe benzetir. Kadeh bir vasıta görevi gördüğünden, gayesine ulaşan kişi için artık vasıtaya gerek kalamayacaktır.¹³²

Sevgilinin âşığa cefâsı ve âşığın bu cefâyâ sadıklığı, beşeri aşkın terennüm edildiği tüm edebi çevrede kendisini göstermektedir. Keza aşkla ilgili bu tutum yalnızca Doğu toplumlarına münhasır olmayıp Batı'ya da aynı derecede tesir etmiştir. Öyle ki, sevgilinin verdiği acıyı ilgisizliğe tercih eden tutumun Orta Çağ Avrupası'nda Rahibe Mariana Alcoforada'nın, Mecnun'u hatırlatan bir ifade şekliyle sevgilisine seslendiği görülür:

*“Bana yaşattığın mutsuzluklar için yüreğimin derinliklerinden teşekkür ediyorum sana; seni tanımadan önce yaşadığım sakın günlerden nefret ediyorum. Seni sevmekten vazgeçtiğim an bu dertlerin hepsinden kurtulurum. Ama çözüm mü bu ! Hayır seni unutmaktansa acı çekerim daha iyi.”*¹³³

Divan şairleri, adını âşıklık hânesine yazdırabilmeyi ve o vasfa sahip olabilmeyi, karşılarında hisler aleminin yegâne temi mahiyetindeki o derin aşkı hissettikleri sevgiliye borçludurlar. Sevgili, âşığın duygularına müstağnidir. Aşkta ızdırap, elem, sıkıntı yalnızca âşığı ilgilendirir hususiyetlerdir. O her zaman uğruna göz yaşı dökülen, candan geçilen değere münhasır, kıymete şayan sevgilidir.

Güzelliği “büt” ve “cennet hûrisi” gibi sıftaların yanında “âfet, belâ-yı hüsn” gibi isimlendirmeler de alan sevgili için Klasik Türk şiirinde; cân, yâr, mahbûb, habib, hûb, sanem, âfitâb, nigâr, şûh, dilber, bîvefâ, kâfir... gibi pek çok isim kullanılmaktadır. Sevgiliye atfedilen bu isimlerin dışında onun, âşığına reva gördüğü sıkıntılar da oldukça çeşitlidir. Çünkü o, gönül mülkünün sultanıdır ve ona

¹³² Okuyucu, a.g.e., s.203.

¹³³ Okuyucu, a.g.e., s.202.

her şey yaraşır. Sevgili:

‘‘Cevr oku atar, cana kasededer, zulüm ve eziyette aşırı sınırları zorlar. Kimse ona hesap soramaz. Hatta bunlar günah bile olsa melekler ona günah yazmaz. Gönlü taştır, âşığa yâr olmaz, ele geçmez, vuslatı yoktur, söz verir ama sözünde durmaz, ağlayıp inlemek ona tesir etmez, merhametsizdir. Sebepsiz yere cevri ü cefâ eder, âşığın âh u figânını görmezden gelir.’’¹³⁴

Gelenekte âşığa biçilen roller kadar sevgiliye de ithaf edilen belli kalıplar bulunmaktadır. Gelenek, ideal sevgili tipini yaratmak için boyundan saçına, kirpiğine, dudaklarına kadar fizikçe bahsedilebilecek her tarafını ayrı ayrı tesbit etmiştir. Hatta standart sevgili tipinin fiziki varlığıyla ilgili o kadar çok hazır unsur ve teşbih belirtilmiştir ki onun vücudunun çeşitli taraflarını tavsif eden bu malzemeyi, şairler için birer rehber hizmetini görmek üzere toplu bir şekilde gösteren eserler kaleme alınması ihtiyacı duyulmuştur.¹³⁵ Divan şairleri bu hazır unsurlarla sevgilinin güzelliğini betimlemeye çalışırlar. Onlar için sevgilinin boyu, yüksekliği ve inceliği ile tuba veya şimşada benzer. Yürüdüğünde bir servi manzarası arzeder. Vücudunun en belirgin kısmı yüzüdür. Çehre eğer ay veya güneşe benzetilmişse diğer tamamlayıcı unsurlar da ona eşlik eder. Mesela yüzün aya teşbihiyle birlikte saçın geceyi, kaşların hilali, dişlerin yıldızı temsili gibi. Şayet kalabalık sevenleriyle kuşatılmış sevgili, hükümdar olarak takdim edilmişse bu sefer de bütün güzellik unsurları bu çerçeveye intibak eder ve hükümdarlık vasıtaları haline gelir: Yüz, yazıya teşbih edilen ayva tüyleriyle birlikte âşığın katlini amir bir fermanıdır; kaş bu fermanın tuğrası, dudak ise mührü makamındadır. Sevgili bir gül bahçesini temsil ettiğinde çehredeki güzellik unsurları bu sefer çeşitli çiçeklere dönüşür: Saçın sümbül, yanağın gül veya lale, gözün nergis olması gibi. Kuyuya benzetilen çene çukuru da bu tabloya katılır. Madenler söz konusu olduğunda ise kalp taş, dudak lâle, ağız sedef ve dişler inciye teşbih edilir. Bazen de dudak şeker, yüzdeki tüyler ekin taneleri ve çehre harmandır. Sevgili güzelliğiyle cennet, âşıklar tarafından tavaf edilmesiyle Kâbe, kendisine perestiş edilmesiyle de puttur. Bu unsurlar sevgili dini

¹³⁴ Pala, a.g.e., s.402.

¹³⁵ Akün, a.g.e., s.133-134.

bir nitelik kazandığında yeni teşbih örgüleri oluştururlar.¹³⁶ Fakat sevgilinin güzelliğini teşkil eden bu unsurlarını yalnızca göze hitâp eden öğeler olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Bu güzellik unsurları aynı zamanda âşığa eziyet eden hatta kimi zaman onu canından eden birer savaş müfrezesidir. Bu müfrezeyi oluşturan en önemli elemanlar sevgilinin boyu, gözleri ve saçıdır. Öyle ki bunlar, en fazla gönül avlayıcı, göreni bir anda sevda çemberine düşüren kudrete sahip unsurlardır. Sevgili, en çok bakışlarındaki eda ve tesir yüzünden âşığı vurmakta, kimi zaman ise şehla bakışıyla âşığı hapsetmek veya öldürmekten ziyade gönlünü teşviş ederek onu süründürmektedir. Bu eziyet, gözün siperi olan kirpiklerin birer ok vazifesi görmesiyle devam eder. Âşık, güzelin bakışlarındaki okun tesiriyle ilk yarasını alır ve onun bakışına kurban gider. Onu ok ile yaraladıktan sonra saçlarının alımlılığı ile kendisine bakmış olanları avlayıp tuzağına düşürür ve onları kendisine esir eder. Her saç teline birer gönül bağlanan sevgilinin saba yeli ile uyandıktan sonra saçını taramamasının sebebi de budur. Kimi zaman saçını kemend edip bağladığı âşıkların yanak çölünden geçirerek gabgaba -çene çukuruna- hapseden sevgili, artık âşığının cânına kastetmeden onu bırakmaz. Böylelikle sevenin çilesi de başlamış olur. Klasik şiirimizde Batı'dakine benzer şekilde silahlı ve öldürücü bir asker olarak tasvir edilen bu sevgili tipinin gerçekte ilintisine bakıldığı zaman, bu prototipin eski Arap ve Fars dünyasının imaj dünyasında da bulunduğu görülmektedir:

“ ... Abbasiler zamanında Türklerle karşılaşan Araplarda onların fiziki güzelliğine büyük bir takdir uyanmıştı. Halife Mu'tasım zamanında (833-842) orduda esir ve gulam olarak istihdam edilen Türkler büyük bir yekûna ulaşmış ve bütün Orta Doğu bu savaşçı Türk tipiyle tanışmıştır. Zebihullah Safa'ya göre, Samani, Gazneli, Büveyhî, Büyük Selçuklu ve Harzemşahlar zamanında saray çevrelerinde bu gençler asker olma dışında meclislerde saki olarak da hizmet görmüşlerdir. Bunlar alımlı endamları, çekik gözleri, uzun saçları ile Arap ve Fars şairlerine yeni bir sevgili imajı için malzeme olmuşlardır... Zemahşerî de birçok şiirinde çeşitli silahlara benzetilen bu göz şekliyle başka gözleri karşılaştırmış ve çekik gözü üstün tutmuştur. Böylece güzel, sevgili ve Türk kelimeleri aynı anlamda

¹³⁶ Okuyucu, a.g.e., s.212.

kullanılmaya başlanmıştır.”¹³⁷

Âşığın sevgiliden başka sıkıntı çektiği bir diğer kişi şiirimizde ağyar olarak da bilinen rakîbdir. Rakîb, tıpkı diğerleri gibi idealize edilmiş bir tip olup, âşık şairlerin öfke, küfür ve lânetlerine hedef olmuş ve aşkı inkâr eden kötü insanı temsil etmiştir. Âşık, sevgilide vefâ görmediğinde gerçek hayatta olsun veya olmasın derhal rakîbe sitem eder ve kabahati onlarda arar. Sufi ya da zahide sataştığı gibi rakîbe de her fırsatta sataşıp onunla alay etmekten çoğu zaman da dert yanmaktan geri kalmaz.¹³⁸ Nitekim onun için rakîb, her zaman kötü, zararlı, çirkin, dedikoducu, kıskanç ve zâlimdir. Keza âşığın nazarında rakîb, sürekli olarak sevgili ile muhabbettedir. Bu sebepten âşık, sevdiğini ona karşı daima uyarır fakat; sevgili âşığı dinlemekten ziyâde ağyâra iltifat etmeyi âşığına reva görür, vaktini ağyârla geçirir. Bazen bir tane olan ağyâr kimi zaman yüzlerce olabilir. Dolayısıyla âşık, sevgiliden gördüğü cefânın yanı sıra, bir de bu kişiler ile mücadele etmek zorunda kalır.

Ahmet Atilla Şentürk’e göre rakîbin belli vasıfları ve isimleri vardır: Rakîb, her ne kadar beyaz tenli olursa olsun onu sevmeyen hatta nefret eden âşıklarca siyah yüzlüdür. Daima sevgilinin yanındadır. Hatta çoğu zaman kapısında bekler ve âşığı sevgilinin kuyundan dahi kovar. Buna istinaden rakîb, sevgiliden itibar görür, sevgilinin çok yakını ve sırdaşdır, onun vaslını kollar. Âşığı kahreden tavırlarda bulunur, ona eziyet eder. Âşıklara karşı ekşi yüzlü, acı sözlü, fitneci ve taş yüreklidir. Âşık ile mâşuk arasında daima engel teşkil eder. Onu sevgiliden ayırır ve yanına yaklaştırmaz. Keza bunun gibi türlü zahmetlerine karşın şairlerce rakîb her daim korkulan kişiyi temsil eder. Bu sebepten ona lanet okunur ve ölümü istenir. Aynı zamanda rakîb, kafir, dinsiz, karaktersiz, menfaatçi, hodbîndir. Dolayısıyla şeytan, dîv, köpek, zâğ, eşek, domuz, diken¹³⁹ gibi isimlendirmelere layık görülür.

Klasik Türk Şiirinde rakip genellikle kendi başına ele alınmadığı için âşığın bakış açısından tanıtılır. Rakiple ilgili hemen her şey âşık tarafından söylenmiştir.

¹³⁷ Okuyucu, a.g.e., s.216.

¹³⁸ Ahmet Atilla Şentürk, “Klâsik Osmanlı Edebiyatında Tipler”, İ.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, C. XX, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 355.

¹³⁹ Şentürk, a.g.m., s.371-411.

Âşığı asıl üzen rakibin varlığı değil sevgilinin rakibe ilgi göstermesidir.¹⁴⁰ Rakibin varlığını bilip kabullenen âşık bu duruma uygun davranmaya çalışsa da hem rakibe hem de aşk ve sevdâ namına ne varsa başkalarına sunan sevgiliye siteminden geri kalmaz. Bağdatlı Rûhî'nin gazeli bu durumu özetler mahiyettedir:

Âğyâradır mahabbet ü mihr ü vefâların

Erbâb-ı aşka hadden aşuptur cefâların

Kılsın cefâyı gâh gözün gâh kâkülün

Çeksin esîr-i aşkın olanlar belâların

Gayra Mesîh-i la'l-i lebin rûh-bahş ola

Ölsün mü neylesin güzelim mübtelâların

...

Genel itibarla Batı edebiyatında görülen karı-koca-âşık üçgeni divan edebiyatında da âşık-sevgili-rakib üçlüsü olarak karşımıza çıkar. Bir yönüyle âşık-sevgili-rakib üçlüsü dolaylı yoldan Allah-insan-şeytan (nefis) mazmununu da ifade eder. Rakib, Klasik Türk şiirindeki aşk üçgeninin bir parçasıdır. Âşık için ağyar, sevgili için yârdır. Onu âşığın gözüyle tanıdığımız için daima kötü, çirkin, zararlı ve acımasızdır. Sevgili ile âşığın birlikteliğini engeller. Âşık, kendisiyle sevgili arasına giren rakibden şikâyetçidir. Âşığa göre rakib, sevgiliye kendisinden daha yakındır. Bu nedenle âşık üzüntü içindedir. Sevgiliyi rakib ya da ağyara karşı davranışları konusunda uyarmasına rağmen âşık, sevgilinin beklediği biçimde davranmasını sağlayamaz. Rakib ya da ağyar, sevgilinin diğer âşıkları olduğu için sevgili âşıktan çok onlarla ilgili görünür. Âşıkla rakib arasında sürekli bir mücadele vardır. Âşık açısından rakib onun sevgiliye kavuşmasını engelleyen, ona sevgili kadar eziyet eden kişidir. Rakible uğraşmakta bazen çaresiz ve güçsüz kalan âşık, sevgilinin rakibe kendisinden daha çok ilgi göstermesi karşısında öyle büyük bir üzüntü duyar ki bu üzüntüyü çekmektense ölmeyi tercih eder.¹⁴¹ Dolayısıyla sevilmeyen hatta kendisinden nefret edilen bir varlık olarak tahayyül edilen rakibe

¹⁴⁰ H. Dilek Batislam, "Divan Şiirinde Rakip ve Leyla Hanım'ın Rakip Gazeli", *Turkish Studies*, S. 8, 2013, s.23.

¹⁴¹ Batislam, a.g.m., s.23.

karşı yapılan teşbihler hep olumsuz çağrışımlar yaratmıştır. Şair, intikamını bir nevi bu teşbihler vasıtasıyla almış; fakat yine de tüm bu olumsuz sıfatları onu yakıştırmakla yetinmeyip aynı zamanda arkasından sıklıkla beddua etmiştir. Hemen hemen tüm divan şairleri rakîble ilgili söylemlerinde, bu ortak anlayışın dışına çıkmamış ve rakîble ilgili bu mazmunları şiirlerinde sıklıkla kullanmıştır.

Sonuç olarak; Klasik Türk Şiirinin bir teşrifat halini almış aşk dairesinden başka, muhtevaca diğer yönleri de şekil dünyasına kadar İran şiirinin tesiri altında kaldığından bu edebiyatın terbiyesini almış olan şair için geleneğin dışında bir şey tasavvur etmenin yolları kapalıdır.¹⁴² Dolayısıyla geleneğin hükmü altındaki bu edebiyat şairden şaire değişen benzetme unsurlarına müsaade etmediğinden temelde âşık-sevgili-rakîb ekseninde meydana gelmiş ve önceden tespit edilmiş kurallar ile bilhassa bu üç kahramanına biçilmiş roller çerçevesinde vuku bulmuştur.

¹⁴² Akün, a.g.e., s.154.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. SEVGİLİ HAKKINDA

3.1.1. Genel Olarak Sevgili

Neşâtî'nin şiirlerinde sevgili için ‘yâr, cân, cânân, nigâr, dilber, dildâr, büt, sanem, dost, şeh, şûh, gül, gonce gül, âfitâb, âfet, nâzenin, sultan, perî, şahbâz, melek, hûb, fettân, kâfir, cev-r-pîşe, cefâyî, çeşm-i siyeh, dâmen-i nâz, lâle-ruhsâr, serv-kad’’ kelimeleri kullanılmıştır. Sıklıkla kullanılan bu kelimelerin dışında bilhassa sevgilinin uzuvlarını niteleyen sıfatlar ise tekrara düşmemek adına sevgilinin güzellik unsurları incelenirken bu başlıklar altında verilecektir.

Sevgiliyi ve ona ait güzellik unsurlarını şiirlerinde sıklıkla kullanan Neşâtî kimi zaman onu bir beyitte tarif ederken kimi zaman bütün bir gazelini ona ithaf etmiştir.

Çeşmün ki gâhî dest-be-sahbâ-yı nâz olur
Her bir girişme hûş-rubâ-yı niyâz olur

Gamzen ki hışm ile çeke mestâne hançerin
‘Âşık nisâr-ı cân iderek sîne-bâz olur

Mihr-i ruhûn ki şem’-i şebistân-ı Tûrdur
Bir nim-zerre şu’lesi ‘alem-güdaz olur

Zülfün ki her hamında niçe fitne bestedür
El-hak o dil-siyeh ‘aceb sihr-sâz olur

Reşk itmek olur mı melâ’ik Neşâtîyâ
Gâhî elümde hâme ki ma’ni-tırâz olur

Sevgili, genel itibarla acımasızdır, zalimdir ve cefâ çektirmeyi âdet haline getirmiştir. Üstelik bu durum yadırganacak bir hal değildir. Çünkü sevgili güzeldir ve güzelliğinin farkındadır. Dolayısıyla kendisini beğenir.

Gider mi ‘âşıkun gam hâtır-ı endûhgininden
Husûsâ cevru mu’tâd dâ’im nâzenininden

G/90-1

Destine mir’ât alup bakdukca gâhi rûyına
Dirmiş ol âfet Neşâtî dahı hayranum mıdur

G/35-5

Neşâtî’nin şiirlerinde sevgili daha çok fitneci özelliği ile yer alır. Sevgili fitnecedir çünkü gerek kaşları, gözleri ,kirpikleriyle gerekse tüm bu unsurların birlikte kullanıldığı bir bakışıyla gönlü teşviş eder, ayağa kalkıp yürüdüğünde etrafı kıyamet gününe çevirir, karıştırır; nazlı bakışlarıyla sitem mi yeni bir iltifat mı ettiği belli değildir; öyle bir gamzesi vardır ki, aşğın aciz vücudu, halini arz etmeye takat getirse dahi ona izin vermez; fakat buna rağmen onunla geçirilen bir an bile âb-ı hayatı içen Hızr’ın ömrüne bedeldir ve onun cefâsı aslında aşğa safadır.

Kasdı ‘uşşâka sitem mi iltifat-ı nev midür
Bir nigâh-ı gamze-i nâz-âverinden bellidür

G/36-3

Ol tâb mı var dilde ki ‘arz eyleye hâlin
Virmiş tatalum gamzeleri lutf ile ruhsât

G/12-2

Degmez mi ‘ömr-i Hızra hayât-ı Mesîh ile
Dilberle bezm-i meyde geçen bir dem-i neşât

G/64-2

Cevründe n’ola başka safa bulsa Neşâtî
‘Âşık mıdur ol kim ola gam-hâr-ı mahabbet

Bu noktadan itibaren sevgiliye yapılan benzetmeler, konuya ilişkin örnekler ile ‘‘Sevgili ile İlgili Teşbih ve Mecazlar’’ başlığı altında incelenecektir.

3.1.2. Sevgili ile İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.1.2.1. Avcı (Şâhbaz, Şehbaz, Hümâ)

Sevgilinin savaş müfrezesini oluşturan gamzesi aynı zamanda bir avcı görevi görür. O aşığı bakışlarıyla tuzağa düşürdükten sonra saçlarıyla kemend oluşturarak eziyete başlar. Kimi zaman onu yanak çölünde süründürür kimi zamansa gabgaba hapseder. Kirpikleriyle vücudu dağ dağ olan âşığın artık bu dertten kurtulması mümkün değildir. Aşık bunu bildiğinden gönül kuşunu önceden uyarır. Çünkü sevgilinin aşığı ne zaman yakalayacağı ve canına kasd edeceği belli değildir:

Sen hele kendün tedârük üzre ol iy murg-ı dil
Kasd-ı şeh-bâz-ı dü çeşm-i cân-sitânın kim bilür

G/24-4

3.1.2.2. Ay (Mâh-pâre, Meh-pâre, Meh-peyker, Meh-rû)

Her gece görünmemesi, bir yerde durmaması, uzaktan seyredilmesi, yüksekte bulunması ve karanlığı aydınlatmasıyla sevgiliye benzeyen ay, daha çok parlaklığı hasebiyle sevgilinin yüzü için kullanılır. Onun gece renkli saçlarının arasında duran ayın ışığı ise güneş gibi yakıcı değil nûrânîdir ve aşık bir dem olsun gamzeler izin versin de o nurdan nasibini alabilsin diye bekler:

Gerd-i sad gamla ki âlûde akar cûy-ı taleb
Ola mı ‘aks-i temâşâ-yı meh-i rûyü taleb

G/6-1

Diller döyer mi bakmaga ol ma-pâreye
Ruhsat da virse gamzeleri ger nezareye

G/111-1

3.1.2.3. Büt (Bütân)

Büt, müşriklerin yapıp taptıkları puttur. İnsan şeklinde yontulmuş olanına sanem denir.¹⁴³ Sevgilinin put kadar güzel olmasının yanı sıra onu seven ve onun uğruna cefâ çeken âşığına karşı takındığı bîgâne tavrıyla da putu andırır. Neşâtî'nin beyitinde ise sevgili nazlı ve işveli bir puta benzetilmektedir. Ona bu özelliği kazandıran unsur, âşığın gönlünü teşviş eden gamzesidir.

Gamzen ki büt-i 'işveger-i nâz-ı hevesdür
Âşûb-ı dile bir nige-h-i âfeti besdür

G/33-1

3.1.2.4. Cilve-ger (İşve-ger, Naz-perver)

Tüm unsurlarıyla sevgiliye mahsus olan naz, Neşâtî'nin şiirlerinde sıklıkla işlenen bir mefhumdur. Sevgili gönlün sultanı addedildiğinden naz, sevgilide mutat olmuştur. Mazur görülür. O, bu edâ ile âşığıyla eğlenir. Umud vaad eder gibi görünerek onu firkatle ödüllendirir fakat; âşık bunu dahi lütuf olarak görür. Çünkü onun için asıl felaket sevgilinin onunla uğraşmaktan vazgeçmesiyle başlar.

Kasîdem 'işve-ger bir dil-rübâ-yı pâk-tal'atdur
Ki tir-i nâzına can atmada üstâd-ı Kâşânî

K/13-33

Nâz-perversin ko naz eylerse gamzen eylesün
Cân u dil pür-iştiyâk-ı zevk-i nâzündür senün

G/74-3

Âşığına cevri ü cefâ etmekten geri durmayan sevgili, onun gönlüne ateş bırakmakta da bir sakınca görmez. Bunun için en tesirli yol nazlanıştır. Keza âşık, her ne kadar cevri de görse buna boyun eğmektedir:

¹⁴³ Ahmet Talat Onay, **Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü**, (Haz: Cemal Kurnaz), Ankara, Kurgan Edebiyat, 2013, s.99.

Gamze-i 'iŖve ile eŖm-i füsûn-sâzına bak
'ÂŖıkın canına âteŖ bırakan nâzına bak

G/70-1

Bir dil ki tâb-ı 'ıŖk ile âteŖ-nihâd olur
Cevrûn de gorse Ŗu'le-i Ŗevki ziyâd olur

G/31-1

Kimi zamansa sevgilinin iŖvede aŖırıya kaçtığını gören âŖık, bu tavırların
sebebini sorgulamaktadır:

Nedür ol âfetûn de etvârı
Fart-ı 'iŖveyle lutf-ı güftârı

Ŗ/25

3.1.2.5. Gül (Gonce-gül, Nev-gonce, Verd)

Sevgili, güzelliği, tazeliği, yanaklarının ya da üzerine giydiği bir elbisenin
rengiyle zaman zaman güle benzetilir. Özellikle bir tarafı kırmızı, bir tarafı sarı olan
gül-i ra'nâ benzetmesi sevgilinin yanakları kırmızı iken aŖıđının yüzünün sararmıŖ
olmasını temsilen sıklıkla kullanılan benzetmelerdendir. Beyitte de ifade edildiği
üzere sevgili kırmızı bir elbise ile karŖımıza çıkar. Bu renk ile gül bahçesini tezyin
eden sevgili, o kadar alımlıdır ki aŖıđı onu temâŖâ eylemekten kendisini alamaz:

Câme-i surh ile bir gül-i ra'nasın sen
Ziver-i gülŖen-i cân özge temâŖâsın sen

G/88-1

Seyr-i bahâr eylesem bağda bî-rûy-ı yâr
Her gülü bir Ŗu'le-i sûz-fezâdur bana

G/1-2

Kimi zaman ise sevgilinin yanağının âl rengi ile, onun uğruna gözlerden akan
ve birer inci tanesini andıran kanlı göz yaşları arasında ilgi kurulur:

Gül-güne-i cemâle olur zib-bahş-ı reng
Her katre hûn ki çeşm-i güher-bârdan gelür

G/25-4

3.1.2.6. Güneş (Mihr, Âfitâb, Hurşîd)

Nücum ilmine göre kuvvet, şiddet, kahır, sürekli gazab, rağbet, iffet evsâfindan olan güneş; ışığı, parlaklığı, yüksekliği ve bilhassa yakıcılığı ile sevgiliye teşbih olunur. Hatta sevgili bu hususta öyle tesirlidir ki ortaya çıktığı zaman yalnızca âşığını değil tek kıvılcımıyla tüm âlemi yakar:

Mihr-i ruhun ki şem'-i şebistân-ı Tûrdur
Bir nim-zerre şu'lesi 'alem-güdâz olur

G/32-3

Yakıcılığının yanı sıra ona bahşedilen ışık ile tüm cihanı aydınlatacak kudrete sahiptir. Bu sebepten yanağının aksini şarap üzerinde gören âşık şafaktan güneşin doğduğunu zanneder. Bir başka beyitte ise sevgili nurlu bir çehreye sahiptir. Onun parlaklığı bakanın gözünü alır:

Sandum ki çıkar mihr-i cihân-tâb şafaktan
Gördükde şehâ 'aks-i 'izârün mül içinde

G/119-2

Kâbil midür bu tâbiş-i nûr-ı cemâl ile
Ol âftâb-ı hüsne getürmek nigah tâb

G/11-3

3.1.2.7. Kâfir

Kelime anlamı olarak Allah'ın varlığına ve birliğine inanmayanları kapsasa da divan şiirinde müslüman olmayanlar hakkında kullanılmıştır. Mü'minin zıddıdır.¹⁴⁴ Asıl kullanımı ise kara rengi simgelemesinden kaynaklanır. Bilhassa sevgilinin saçı, gözü ve beni kâfirlikle suçlanan unsurlardır. Bazen sevgili, âşığına

¹⁴⁴ Pala, a.g.e., s.248.

ettiklerinden ötürü bazen de müslüman âşığını dinden çıkarıp onu isyana sürüklediğinden kâfirlikle suçlanır. Kısacası bir kâfire ait olan tüm sıfatlar sevgilide bulunabilir:

Neşâtîveş ki sad âşûb ile hâtır perîşândur
Bu şûr u fitneye bâ'is o kâfir mâcerâdur hep

G/8-5

Feryâd ki o kâfir salup tâbiş-i rûyın
Düşdi dile meyl-i rûşenî-i mihr-peresti

G/128-4

'Aceb mi gamze-i kâfir-nihâd-ı fettânı
Olursa bâ'is-i âşûbi-i müselmani

G/133-1

3.1.2.8. Mum (Şem', Çerâğ)

Sevgilinin yüzünün eşsiz bir parlaklığa sahip olması onun etrafına ışık saçan bir muma benzetilmesini kaçınılmaz kılar. Fakat parlaklığına ek olarak pervâneyi kendisine çekmesi ve en sonunda onu kendi benliğinde yok etmesi ile de teşbih olunur. Hatta beyite göre sevgilinin öyle bir cezbesi vardır ki yalnızca pervâne değil ay ve güneş dahi gece gündüz onun cemâlinin etrafında dönmektedir. Bu tasavvur klasik şiirimizde sıklıkla işlenen motiflerdendir. XV. Yüzyılın önemli isimlerinden olan Necâtî Bey'in "döne döne" redifli gazelinde geçen "Kâ'be olmasa kapun ay ile gün leyl-ü nehâr /

Eylemezlerdi tavaf ol güzeri döne döne" beyiti bunun en güzel örneğidir:

Mihr ü meh pervâne-i şem'-i cemâlündür senin
Devr iderler sûz ber-dil dâğ ber-ser rûz u şeb

K/2-24

Mum yanarak muhabbetin mekânı olurken âşık, kendisini muhabbet âteşinde yanmaya giden bir pervane olarak tasavvur eder. Ateş bütünüyle cazibesini gösterirken pervâne için hiçbir sorgulayış yoktur. Yapılacak tek şey âteşe ilerlemektir:

Dil-sûzanımı şem'-i ruh-ı cânâne tapşurdum
Mahabbet nârına yanmağa bir pervâne tapşurdum

G/86-1

Ursa ne 'aceb kendin şem'-i ruhuna bî-bâk
Dil bezm-i mahabbetde pervâne degül mi yâ

G/5-4

3.1.2.9. Perî (Melek, Hûr)

Mecâzen insan güzeli demek olan perî, Klasik Türk Şiiri'nde sevgiliye yakıştırılan isimlerden birisidir. Perî, hem kusursuz güzelliği hem de tam manasıyla görünmezliği ile sevgiliye isnâd edilir. Yeryüzünden olamayacak kadar eşsiz bir güzelliğe sahip olan bu sevgili, ona gönül vermiş olan aşığından daima kaçır. Keza ‘*Onların istedikleri insana görüldüğüne, görüldüğü insanı da kendilerine âşık ettiklerine*’¹⁴⁵ dair bir inanç vardır. Sevgili, ona gönül vermiş olan âşıklarından o denli kaçmaktadır ki bu kaçış, âşıklarına, kimsenin onu âşına olabilecek kadar görebildiğini düşündürmemektedir:

Böyle kaçır mı cân ile dil-dâdesinden âh
Olmaz mı ol perî 'aceb âdem âşına

G/3-2

3.1.2.10. Pür-cefâ

Şefkati ve merhameti kıt olan sevgili hercâî-meşreptir. Cevr ve sitem onun sanatıdır. Vefasızdır, sevgisine güvenilmez. Rakiple buluşur, âşıktan sevgisini saklar. Aşık kul, sevgili sultandır. Sevgilinin özellikleri arasında acı ve ızdırap verici olması önde gelir, cana kasteder. Aşığa yar olmaz, taş yüreklidir. Sözünde durmaz, âşığın ağlayıp inlemesi acıdan, üzüntüden ölecek duruma gelmesi onu etkilemez. Sevgili âşığa sebepsiz yere eziyet eder. Nazlıdır, aşuftedir, fettandır hatta hafif meşreptir.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Maşuta Akgöynük, "17.yy Âşık Şiirinde Sevgili Motifi", Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Niğde, 2012, s.52.

¹⁴⁶ Dilek Batislam, "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", (pdf). s.187.

Bu özellikler Klasik Türk şiiri geleneğinde sevgiliyi sevgili yapan özellikler olduğu için ayıplanacak özellikler değildir. Dolayısıyla sevgilinin âşığına reva gördüğü tek mefhum cefâdır.

Ol pür-cefâyı gör ki olup ‘âlem âşinâ
Olmaz benümle cân da nisâr itsem âşinâ

G/3-1

Bir nigâh-ı gamzeye tâkat getürmezken gönül
Günde bin tîr-i cefâya sînedâr olmak da güç

G/16-3

Şeh-levendâ perîveşâ sad dâd
Cevr ü bî-dâd-ı gamzeden feryâd

Ş/113

3.1.2.11. Şûh

Sevgili, güzellik unsurlarını kullanarak şûh bir edâyaya sahip olur. Bunu kimi zaman bir bakışı, gülüşüyle kimi zaman işveli tavrıyla elde eder. Nitekim sözlüklerde hareketlerinde serbest, neşeli, şen ve oynak olarak nitelendirilirken¹⁴⁷ Neşâtî'nin şiirlerinde daha çok gamzenin ve dolayısıyla fitnenin müsebbibi gösterilir.

Hayâl-i nâzüküm ol şûh-ı ‘işvegerdür kim
Nigâh-ı gamze-i hubâna naz-fermâdur

K/15-38

Gamze-i ‘işve ile çeşm-i füsûn-sâzına bak
‘Âşıkun cânına âteş bırakan nâzına bak

G/70-1

¹⁴⁷ Savran,a.g.e. , s.200.

3.2. SEVGİLİNİN GÜZELLİK UNSURLARI

3.2.1. SAÇ

3.2.1.1. Genel Olarak Saç

En önemli güzellik unsurlarından olan saç, güzellik ülkesinin başında bulunan padişah addedilir.¹⁴⁸ Klasik Türk Şiiri'nde şekli, rengi ve kokusuyla türlü tasavvurlar içerisinde yer alır. Kimi zaman kemend olup âşığına tuzağa düşürür, kimi zaman fitne çıkararak âşıkları arasında kavgaya sebep olur. Gece rengiyle sevgilinin ay cemâlini saklarken, müşğîn kokusuyla âşıkların gönlüne çengel olur.

3.2.1.2. Saç ile İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.1.2.1. Zülf, Kâkül, Gîsu, Turra, Perçem

Çoğu zaman birbirinin yerine aynı anlamda kullanılsa da saç, boyuna ve durduğu yere göre farklı isimlerle anılır. Bunlardan en yaygını züftür. Zülf, yüzün iki yanından sarkan, kimi zaman yüzün bir kısmını görünmeyecek şekilde kapatan, uzunluğuyla zinciri andıran bir görünüme sahiptir. Şekliyle âşığa pusu kurandır. Sevgilinin saçları arasında dolaşan tarak ile saba yelinin muhatabı da yine züftür:

Saba mıdur tokınan zülfine yahud şâne
Nedendür iy dil-i şeydâ bu ıztırâb sana

G/4-4

¹⁴⁸ Şerafettin Ramî, *Enisü'l-Uşşak: Klasik Doğu Edebiyatlarında Sevgiliyle İlgili Mazmunlar*, Ankara, Ecdad Yay., 1994, s.7.

Eylemiş bâd-ı sabâ zülfini yârun der-hem
Dil-i ‘uşşâk ile gör keşmekeş-i şânesini

G/137-3

Alın bölgesini tamamen kapatan, süsleyen saç kâküldür. Zaman zaman ebrûların görünmesini de engeller. Karanlık rengiyle zindanı andırır. Âşığını deli eder:

Neşâtî kâküli sevdâsı ile oldı âvâre
Varup çâh-ı zekan nâm anı bir zindâna tapşurdum

G/86-5

Kulak arkasından uzanarak güzellerin boynuna dolanan saça gîsu denir. Genellikle kıvrım kıvrımdır, çengeli andırır:

İtse gîsuların ham-ender-ham
Pîç u tâba düşer dil-i ‘âlem

Ş/22

Omuza dökülen saçın yüzü kapatmasını engellemek için enseden bağlanan saça turra denir. Kıvrıklığı yönüyle çevgana benzetildiği olur. Bu durumda âşığın gönlü de gûy olarak düşünülür:

Çevgân idince turraların bâd-ı şevk ile
Çün gûy geldi bin dil-i mehcûr bir yire

G/117-3

Sevgilinin gamzesinden çekinme cürreti göstermeyen serseri âşık, nihayetinde onun turrasına takılır:

Gamzesinden hazer itmez dolaşur turrasına
Dil-i âvâre Neşâtî gibi dîvâne midür

G/46-5

3.2.1.2.2. Anber, Müşgîn, Sünbül

Saç söz konusu olduğu zaman onunla ilintili olarak ele alınan unsurlardan ikincisi kokusudur. Dağınık halde bulunan saçın kokusu türlü benzetmelere ifade edilir. Neşâtî'nin şiirlerinde daha çok anber, müşg ve sünbül benzetmelerine tâbi olan saç ne kadar dağınıksa âşığın gönlü de o kadar perişandır.

Divân şairleri, Hint denizlerinde yaşayan bir çeşit ada balığından elde edilen güzel kokulu ve kara renkli bir madde olan anberden rengi ve kokusu münasebetiyle bahsederler.¹⁴⁹ Sevgilinin saçı daima misk ve anber kokar. Tülbentın köşesinden çıkan zülf, yasemin ya da sünbül gibi görünse de aslında ondan gelen anber kokusudur:

Yâsemenden ser-zede sünbül sanur seyr eyleyen
Kûşe-i destârdan kim zülf-i 'anber-bu çıkar

G/22-4

Perîşân olmamak mümkün midür 'ışkunda diller kim
O müşgîn turra-i pür-ham gibi ser-der-hevâdur hep

G/8-2

Misk kokulu demek olan müşgîn aynı zamanda siyah renk ile de ilintilidir. Misk, Doğu Türkistan'da yaşadığı bilinen bir tür ceylanın göbeğindeki urdan elde edilen güzel kokudur. Şairin tahayyülüne göre kirpikler görüntü itibariyle sevgilinin cefâsını çektiği için teni yüz parça olan tarağa benzetilerek onun yerinde olmak arzusu dillendirilir. Gönül, sevilenin yanağına bir ayna vazifesi görürken, kirpikler de o misk kokulu saçta tarak olmak ister:

Gönül kim 'ârız-ı pür-tâbuna âyînedür dâ'im
O müşgîn turraya müjgân-ı çeşm şâne olmaz mı

G/135-4

¹⁴⁹ Pala, a.g.e., s.23.

3.2.1.2.3. Kemend, Çengâl, Zencîr

Bir savaş aracı olmasının yanında kemend, sevgilinin saçı olarak da düşünülür. Vazifesi ise âşıkları avlamaktır. Kemendin uç kısmı halka şeklinde olur ve av o kısma takılarak yakalanır. Saçın halkalı olan uç kısmı, kemendin ucuna benzetilir. Sevgili saçlarını bir kemend gibi âşığa atar ve onu tuzağa düşürür. Artık sevgilinin insafı dışında ondan kurtulmak mümkün değildir. Kementle yakalanan varlık artık yakalayanın esiridir.¹⁵⁰ Sevgili, kimi zaman çengâl zülfü ile âşıkları gönüllerinden yakalar kimi zaman da kemend zülfü ile bağladığı âşıklarını hapsettiği gabgab çukurundan dışarı çıkararak azad eder:

Kemend-i zülfü ile yir yir eyleyüp bîrun
İderdi çâh-ı zekandan nice dili âzâd

K/24-16

Çengâl-ı zülf-i pür-ham-ı müşgîn kemend ile
Çâh-ı zekanda delv-i dili turma yar arar

G/19-3

Saçın zincire teşbihi ise uzunluğu ve örgülü olması sebebiyledir. Bunun yanında eskiden delilerin zincire bağlanarak iyileşinceye kadar bağlı kalması geleneğine de işaret eder.¹⁵¹ Sevgilinin zülfü öyle bir zincirdir ki yalnızca âşıkları değil, güzelliği ile o parlak ayı ve güneşi dahi tuzağa düşürebilir:

O zülf-i ham-be-ham kim dâmgâh-ı fitnedür dâ'im
Çeker zencîre gâhi mâhı geh mihr-i dırahşânı

K/13-28

¹⁵⁰ Akgöynük, a.g.e., s.73-74.

¹⁵¹ Savran, a.g.e., s.206.

3.2.1.2.4. Şeb, Leyl

Renk itibariyle saç geceyi andırır. Yüzü aya benzeyen sevgilinin geceyi başına tâc etmesi ise kaçınılmazdır. Dolayısıyla onu uzaktan seyreden âşık yarı karanlık bir gecede mehtabı izlediği hissine kapılır:

Zîr-i zülfinde nigâh it ‘ârız-ı pür-tâbına
Nîm-i şebde pertev-i mehtâb gelsün çeşmüne

K/15-29

Leyla ile Mecnun hikayesinin kadın kahramanı olan Leyla, aynı zamanda çok karanlık, uzun ve ızdıraplı gece manasındadır. Keza âşık da siyah ve uzun saçın hâtıra gelerek kendisine yeni bir hüznün bahşetmesinden yakınır. Aşığın cefası hem kara geceden hem kara zülüfden yanadır:

Saçdun yine tâze keş-â-keş dil ü câne
İy zülf-i siyeh hâtır-ı nâşâde mi geldün

G/75-3

3.2.1.2.5. Şeh-bâz, Halka, Dâm

Saçın şehbâz ile anılması âşıklarına tuzak kurması sebebiyledir. Halka şeklindeki zülf, bir çengel vazifesi görür ve gönül kuşunu avlar. Bu hayâle göre saç tuzak, dâne ise buğday tanesidir:

Cilvegâhum evc-i istignâ iken dâ'im yine
Turfa şehbâzem ki dâm-ı turraya üftâdeyem

G/83-4

Halka-i zülfünde hâlun dir Neşâtîveş gören
Sayd-ı murg-ı câne dâm u dâne şeklin bağlamış

G/63-5

3.2.1.2.6. Fitne

Asıl manasıyla değerli madenlerin saflık derecelerini ölçme işi olan fitne, bu madenleri bir takım kimyasallara ve ateşe maruz bırakarak gerçekleştirilir. Bu bir nevi sıkıntı ile imtihandır. Dolayısıyla da sevgililerin âdetidir. Kimi zaman saçları kimi zaman gözleri ve kirpikleri kimi zaman da bu unsurların tümü birlikte fitneye âlet olur:

Olursa şâne ile keşmekeş ziyâde dahı
Ne fitneler kopa gör zülf-i dil-rubâda dahı

G/125-1

3.2.2. ALIN

Neşâtî'nin şiirlerinde diğer unsurlara göre daha az yer tutan ve 'cebîn' olarak anılan alın, şiirlerde daha çok perçem, kaş, göz ve gamze gibi diğer güzellik unsurlarıyla birlikte kullanılır. Sevgili âşığı gördüğü zaman tebessüm etmekten ziyade kaşlarını çattığından kırışan alnına gönderme yapılır. Sevgilinin yüzü ak, alnı açıktır ve alnında peygamberin nuru parlar. Bunun dışında yüzün bir parçası olduğundan güneşe teşbih edildiği de olur. Âşık, bu hışm ile bakıştan illallah etmiştir ve sevgiliden meded umar:

Yeter iy ye's yeter hışm ile bu çin-i cebin
Tengdür havsala-i kuşe-i ebru-yı taleb

G/6-3

Behzad-ı hired resmini çekmekde ciger-hûn
Hurşîd-i cebîninde olan iki hilâlün

G/72-3

Çîn-i cebîn ki eyler tahrîk-i nâz 'işve
Kâbil mi dür Neşâtî dillerde tâb-ı ebrû

G/98-6

3.2.3. KAŞ

3.2.3.1. Genel Olarak Kaş

Neşâtî'nin şiirlerinde kaş; hilâle, kemana, kılıca, hançere, mihrâba, kibleye ve mede benzetilir. Alında olduğu gibi kaşların da çatık olması durumu çîn ile ifade edilir. Diğer güzellik unsurlarıyla birlikte kullanılan kaş, şekli itibariyle türlü tasavvurlar içerisinde yer alır.

3.2.3.2. Kaş İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.3.2.1. Hilâl

Sevgilinin kaşını ayın evrelerinden hilâle benzer. Bu unsurla kaşın ince ve kavisli olmasına gönderme yapılır. Ayın dolunaydan hilal şeklini alması ve bunu biteviye tekrar etmesi gibi kimi zaman kaş, gün gibi âşikâr olurken -dolunay- kimi zaman -görünmeyecek kadar incelik- saklanır. Sevgilinin saçıyla gelen karanlık hilal kaşları ile aydınlanır. O da esbâb-ı naz taifesinden addedilir:

Olmuş hilâle perde güyâ ki pence-i mihr
Destin hayâdan itmiş dilber nikâb-ı ebrû

G/98-5

Ebrusu zîr-i turrada gûya sehâbdan
Şekl-i hilâl gah nihân geh be-did olur

G/26-2

Eskiden bayramın geldiği hilale bakılarak tayin edilmekteydi. Kurban bayramı ve id-i hilalle kastedilen de budur. Sevgilinin kaşını bayram hilalinden yeğdir. Çünkü bayram yılda iki kez geldiği halde, sevgilinin kaşını her görüldüğünde âşık için bayramdır.¹⁵² Bazen de âşık, sevgilinin kaşının hayaliyle döktüğü kanlı gözyaşlarıyla Cem'in kadehini dolduran şaraba öykünür:

¹⁵² Kurnaz, a.g.e., s.152.

Hilâl-i 'iyd kim hamyâze-rîzdür ne 'aceb
Tolarsa hûn-ı hasedle tamam sâgar-ı Cem

K/21-6

3.2.3.2.2. Keman, Kavs, Yay

Yay, kaşın en çok benzetildiği unsurların başında gelir. Âşığın belinin bükülmesi ile sevgilinin kaşı arasında bağlantı kurulduğu gibi yayın bir harp aleti olarak da şiirde yer aldığı olur. Nitekim Neşâtî'nin şiirinde de kan dökme kudretine sahip özelliğiyle yer almıştır. Sevgilinin kaşı keman kirpiği de ok olarak düşünüldüğünde âşığın ızdırap çekmesi hatta canını vermesi için zemin hazırlanmış olur. Keza âşık bu durumdan muzdarip değildir. Aksine onun elinden gelecek olan her türlü sıkıntıyı hatta ölümü dahi umutla bekler:

Ol iki ebruvân hod bir kemân-ı 'işvedür gûyâ
Ki âb-ı nâz ile itmekte turmaz çeşm-i feşşânı

K/13-29

Ol iki ebruvân-ı hûn-efşan
Dest-i kudretle bir keşide kemân

Ş/29

3.2.3.2.3. Kılıç, Hançer

Kaşın eğriliği ve kavisli şekli itibariyle benzetildiği bir diğer unsur kılıç ve hançerdir. Yay gibi öldürücü özelliği olmasına binaen Neşâtî'nin şiirlerinde de sıklıkla kullanılır. Bîçâre âşık, naz uykusunda olan sevgilinin, canına kasteden o hançer ebrularına feda olmak için adeta cân atar, bir diğer deyişle canını bile isteye ortaya koyar:

Can atar bî-çâre dil gâhî niyâm-ı nâzdan
Kasd-ı zahm-ı cân ile ol hançer-i ebrû çıkar

G/22-2

3.2.3.2.4. Mihrâb, Kible

Kaşın mihrâba benzetilmesi, âşıkların kiblelerinin sevgilinin kaşını andırmasından geçer. Öyle ki şekil bakımından mihrâb, sevgilinin kaşları ile benzeyiş arzettiği için, imam dahi mihraba geçince, bu benzerliği hatırlayarak hayranlığından Kur'an'ı yanlış okumaya başlar. Kaşların iki oluşu cemaat çokluğu dolayısıyla iki mihrâb şeklinde ihdas etme şeklinde izah edilir; sevgili, cemali mescidinde görmüş olduğu kalabalık âşık cemaatine binaen kaşı mihrabını iki eder:¹⁵³

Ol ebrûlar ki sâki kible-i cândur rûku'ın gör
Sürâhi gerdenin meclisde eyler rast gâhi kec

G/15-3

3.2.3.2.5. Ân, Medd

Kaş Arapça imlası gereği med harfine de teşbihte bulunur. Burun genellikle elife benzetilirken kaş da med işaretine tasavvur edilir:

Bîn-i pâkine elif-i ân disem n'ola
Ebrû-yı dil-keşi ana medd-i keşîdedür

G/38-2

3.2.3.2.6. Fitne

Diğer unsurlarda olduğu gibi kaşın da fitneci bir tarafı vardır. Aşığına düşmanlık besleyen o hançer ebrû, cihanı karıştırdığı yetmezmiş gibi çatıldığında etrafına işveyle bin fitne salar. Bu durumdan muzdarip âşık ise çareyi feryâd etmede bulur:

Feryâd ki ol 'işveger-i cevri-âyîn
Âşûb-ı cihân olmada bâ-hançer-i kîn
Çin eylese ebrusını gâhî eyler
Her bir girih-i nâzda bin fitne kemîn

R/10

¹⁵³ Tolasa, a.g.e., s.188.

3.2.4.GÖZ

3.2.4.1. Genel Olarak Göz

Göz, güzellik unsurları arasında baş köşeyi alanlardan birisidir. Tek başına kullanıldığı gibi diğer güzellik unsurlarıyla birlikte kullanıldığı da olur. Sevgilinin gözü, hemen hemen sevgili tipinin birebir benzeri mahiyetindedir. Âşıkla güler, eğlenir, naz eder, halden anlamaz, vazifesi görmek olduğu halde görmez veya görmemezlikten gelir. Her türlü kötü ve uygunsuz iş ondan sadır olur.¹⁵⁴

Neşâtî'nin şiirlerinde göz için; âhu, şahbâz, füsunkâr, bîmâr, serhoş ve fitneci sıfatları kullanılır. Rengi, saç gibi gece karasıdır. O da en az diğer unsurlar kadar hatta kimi zaman onlardan da fazla âşığın canına kastetmek üzere fırsat kollar.

3.2.4.2. Göz ile İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.4.2.1. Âhu, Şahbaz, Füsun

Sevgilinin gözleri gerek rengi gerek ürkekliğiyle âhuyu andırır. Öyle ki, onun sevdasına düşen aşığını gördüğünde sevgili, ürkek bir tavır sergilemekte ve ondan kaçmaktadır:

Virdük fenâya 'ıška düşelden vücudumuz
Bizden yine o gözleri âhu remîdedür

G/38-3

Beyitte aynı zamanda varlık ve fena ilişkisi ile tasavvuf bağlantısı kurulmuştur. Neşâtî, varlık addettiği vücudunu artık fenâ mertebesine taşıyarak yok olmuştur. Nitekim bu mertebeye ulaşanlar: " lâmevcûde illâllah" diyerek varlıkta fâni olduklarını, kaybolduklarını açıkça beyan ederler.

Göz, genel itibarla siyah kabul edilmiştir. Bakışlarda mestlik söz konusudur. Dolayısıyla ona bakanları kendinden geçirir, gönüllerini harab eder:

¹⁵⁴ Tolasa, a.g.e., s.191.

Gören olur seni lâbüd olursa ger Cibril
Siyeh-mest-i çeşmünle dil-harâb sana

G/4-3

Avcıya benzetilen göz her daim gönül denilen avın peşindedir. Adeta onu yakalayıp perişan etmekle yükümlüdür. Nitekim gerek rengiyle gerek bakışıyla aşığa tesir eden göz, naz unsuruyla da birleşerek aşığını büyüler ve onun canına ateşler salar. Bir mest bakışıyla binaları vîrân, canları mahveder:

Gamze-i 'işve ile çeşm-i füsün-sâzına bak
'Âşıkun canına âteş bırakan nâzına bak

G/70-1

Sad binâ-yı zühdi vîrân eyleyüp ber-bâd iden
Bir niğâh-ı nim-mest-i cân-güdâzündür senün

G/74-4

3.2.4.2.2. Bîmar, Serhoş

Gözün mest oluşu arzettiği görüntü itibariyledir. Onun öfkeli ve cana kastedecek kadar hâkimiyetini kaybetmesi hali, çok içmiş ve ne yaptığını bilmez bir sarhoşu andırır. Henüz gönlün kan şarabını içmeden mest olan sevgili, elinde hançeri ve işveli bakışıyla ona bakanları pişman eder:

Çeşmüne kimdir bakan hançer be-dest-i nâz iken
Hûn-ı dil nûş itmedin mestâne şeklin bağlamış

G/63-3

Çeşmün mey-i 'işveyle mestâne degül mi yâ
Kasd-ı nigh-i mestün hep câne degül mi yâ

G/5-1

Gözlerdeki sarhoşluğa binaen elinde hançerle bekleyen sevgiliye benzer bir söylem Hayâlî Bey'de de bulunur. Fakat onda gözün hançer çekmesi sevgilinin istem

dışı bir tavrı olarak yer alır. Gerçekte de bu tavır artık istem dışıdır çünkü bu mest bakış sevgiliye adeta âdet olmuştur:

Dedim merdümlemin hançer çekip can kasdin eylerler
Dedi ma'zûr tut billâh ikisi dahi ser-hoşdur

G/185

Diğer güzellik unsurlarıyla iş birliği içerisine giren göz, uykulu gibi yarı kapalı ve mahmur bir şekilde baktığında etrafa fitne salarak ortalığı karıştırır, herkesi birbirine düşürür:

Müjganların eyler yine her fitneyi icrâ
Mestâne gözün nâz ile der-hâb da olsa

G/121-2

Bu teşbihlerin yanı sıra Neşâtî'nin şiirlerinde gözün mestane bakışı için:

‘’ nergis-i şehlâ, çeşm-i nergis, dîde-i nergis, nergis-i sürmedân’’ terkipleri de kullanılmış, nergis ile gözün şehlâ bakışı arasında ilgi kurulmuştur.¹⁵⁵

3.2.4.2.3.Fitne

Gözün fitneci oluşu, diğer unsurlarda olduğu gibi son derece yaygındır. Kimi zaman kirpiklerinin altından attığı yarım bir bakışla kimi zaman ise şûh bir tavırla bakan sevgili aleme afet salmaktadır:

Her nigâh-ı nîm-nâzun dehre bir âfet salar
Zîr-i müjgânunda gâhî fitne kim der-kâr olur

G/29-2

Bazen de gamze ile birlikte hareket eden göz, ucuyla alelacele dahi baksa gönül şehrinin talan eder, gönlü teşviştten bir lahza geri durmaz:

¹⁵⁵ Savran, a.g.e., s.215-216.

Hücûm-ı gamze-i şûhıyla fitneler zinde
Siyah-mesti-i çeşmiyle şehri dil pür-şûr

G/34-2

Düzdîde bir nigâh ile itmez mi iltifât
Bir rûy-ı lutf yok mu dil-i bî-sitâreye

G/111-2

3.2.5. KİRPİK

3.2.5.1. Genel Olarak Kirpik

Gözün tamamlayıcısı addedilen kirpik şiirlerde daha ziyade onunla birlikte mütalaa edilir. Kaş gibi yaralayıcı ve öldürücü özelliği vardır, bu sebepten o da savaş aletlerinde benzetilir. Neşâtî'nin şiirlerinde hançer ve ok en çok benzetildiği unsurlardır.

3.2.5.2. Kirpikle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.5.2.1. Hançer

Şekli itibariyle hançeri andıran kirpikler hışm ile bakışıyla âşığına âdeta ok yağmuruna tutar. Cana kastetmek ise onun her daim âdetidir fakat; aşığın canı ve dahi gönlü tüm bu yaralara âşinadır:

Tîr-i bârân itmede her bir müjen sad hışm ile
Başlasa gamzen 'aceb mi hançer-efşân olmağa

G/103-3

Cân u dil zahm-ı âşinâ-yi hançer-i müjgân iken
Gamze-i şûhı yine sad mertebe bî-gânedür

G/45-4

Müjeler hod çü hançer-i âzâr
Her biri bir hadeng-i sine-güdâz

Ş/30

3.2.5.2.2. Ok

Sevgilinin kirpikleri ok ile tabir edildiği gibi tîr, nâvek ve peykân olarak da anılır. Kurulmuş bir yay olan kaşın oku olan kirpikler tabii olarak hedefleri olan aşıkların canına yönelirler:

Ol ki ebrûvân hod bir kemân-ı ‘işvedür güyâ
Ki âb-ı nâz ile her tirinün ser-tîz peykânı

K/13-29

3.2.6. GAMZE

3.2.6.1. Genel Olarak Gamze

Gamze, muhatabına zarar vermek üzere diğer güzellik unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşturdukları müfrezenin adıdır. Bu bir tür savaş, bir tür taaruz müfrezesidir. Zülf, kirpik, kaş, göz vd. unsurlar gamze denilen bir kumandanın sancağı altında birleşir. Gamzenin karakterinde zalimlik, hunharlık, vahşilik, acımasızlık vardır. Tek amacı ise hedef olarak belirlediği aşığın canını almaktır.

Neşâtî'nin şiirlerinde gamze en çok kullanılan unsurlardandır. Onun bilhassa fitneci yönü ön planda tutulmuştur. Gamze için; ok, kılıç, hançer, gammaz, hûnrîz, kafir, fettan ve katil en sık tercih edilen sıfatlardır.

3.2.6.2. Gamze İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.6.2.1. Fitne, Fettân

Fitnenin şiirde kazandığı anlam, sevgilinin gördüğü, bakışının ulaşabildiği her aşığa uyguladığı sıkıntı üzerine kuruludur. Öyle ki baktığı kişinin gönlünü teşviş eden, aşığı müşevviş-i hal içerisine sokan tek tesirli unsur gamzedir. Çıkardığı fitne ise bu karışıklıktan doğar. Yalnızca aşığın aklını ve gönlünü değil yürüdüğü zaman

ortalığı dahi mahşer yerine çevirir. Bir nevi isyan çıkarır. Osmanlı tarihi boyunca şiirde aşığa revâ görülen bu muamele sosyal hayat içerisinde de topluma revâ görülür:

Olmaz ol gamze-i fettân gibi âfet ki ider
Peyk-i fitne-i âşûb-ı nigâhın rencûr

K/16-26

Milket-i sabrı harab eyledi ahir gamzen
Bü'l-‘aceb fitne garib âfet-i dünyasın sen

G/88-4

‘Aceb mi milk-i dile salsa gamzeler âşûb
Harâb-ı ‘işve nîgeh çeşm-i pür-fiten mahmûr

G/37-2

3.2.6.2.2. Hançer, Ok, Kılıç

Gamzenin oka teşbih edilmesinin en önemli nedeni birlikte kullanıldığı kirpiklerdir. Gamze, âşık üzerindeki tesirini göz ve onun tamamlayıcıları olan kaş ve kirpiklerle birlikte gösterir. Gamzenin hedefinde daima âşığın değersiz canı vardır:

Gamze tîrin hedef-i câna ki per-tâb eyler
Nâz dâmen-be-miyân ana sihâm-âver olur

G/27-3

Gamzenin benzetildiği diğer unsurlardan biri de kılıç ve hançerdir. ‘‘Tîg-i gamze, tîg-i ser-tîz, hançer-efşân, hançer-i gamze, hançer be-kef’’ şeklinde de kullanılan gamzeye âşık canını vermeye hazırdır:

Çeker geh tîg-i bî-dâdın dile geh hançer-i nâzın
Nigâh-ı fitne-cûyı pür-şer ü şûr oldu gitdükçe

G/115-2

Gamzen ki büt-i 'işveger-i nâz-ı hevesdür
Âşûb-ı dile bir nigh-i âfeti besdür

G/ 33-1

3.2.6.2.3. Hunrîz, Kâtil, Kâfir

Gamzenin karakterinde zalimlik, hunharlık ve vahşilik olduğunu daha önce ifade etmiştik. Dolayısıyla katil ve kâfir sıfatları onu tam manasıyla tanımlamaktadır. Şaire göre gamze insanlık nedir bilmemektedir. Âşıkların canına nasıl kastettiğinden bile bîhaberdir. Bu sebepten şair onun ayaklarına kapandığına dahi pişman olur. Can almaktan kana bulanmış gamzesini vasf etmeye kalktığına ise kaleminde mürekkep yerine kan bulur:

Gamze bî-dâd u nigh bilmez mürüvvet neydügin
Bir bilür yok ol iki hûn-rîz âfet neydügin

G/87-1

Böyle küstahâne düşmezdi Neşâtî payuna
Bilse ger ol gamze-i hûn-rîz-i âfet neydügin

G/87-5

Hançer-i gamzeni vasf itse Neşâtî gâhî
Ser-i kilkinde mürekkeb yirine kan buluruz

G/53-5

3.2.7. YÜZ ve YANAK

3.2.7.1. Genel Olarak Yüz ve Yanak

Yüz ve yanak genellikle birlikte anılır ve birbirleri için hemen hemen aynı benzetmeler yapılır. Bu sebepten biz de ikisini aynı başlık altında inceleyeceğiz.

Önem itibarıyla yüz, diğer güzellik unsurlarına nazaran daha ön plandadır. Çünkü o tek bir unsur olmaktan ziyade pek çok unsurdan müteşekkildir ve mürekkep bir haldedir. Şiirlerde genellikle beyazlığı ve parlaklığı vurgulanır. Dolayısıyla yüz

ve yanak Neşâfî'nin şiirlerinde de güneş, ay, şem', subh, nûr, ateş, gül, gülistan, gülşen, lale, semen, su, ayna, şarap ve Yusuf yakıştırmalarına mazhar olmuştur.

3.2.7.2. Yüz ve Yanak ile İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.7.2.1. Güneş, Ay, Şem'

Sevgilinin yüzünün güneş, ay ve muma benzetiliş maksadı; yüzün ışık saçan, aydınlık, parlak bir yapıya sahip olma mevzusunda müştereklik arz etmesindedir. Onun yüzü o kadar parlaktır ki yarım zerresinin dahi tüm alemi aydınlatmaya kudreti vardır:

Mihr-i ruhun ki şem'-i şebistân-ı Tûrdur
Bir nim-zerre şu'lesi 'âlem-güdâz olur

G/32-3

Nakş-i cevr-i safha-i hâtırdan eylerdün tıraş
Bilsen iy meh-rû eger resm-i mahabbet neydügin

G/87-4

Ay ve güneş dahi parlaklık konusunda sevgilinin yanında sönük kalır, bu hususta ancak onun kölesi olabilirler. Keza yalnızca âşıklar değil ay ve güneş bile sevgilinin parlak yüzünün hasretini çeker:

Hurşid ile meh ki çâkeründür
Hasret-keş-i rûy-ı enveründür

K/3-38

Kimi zaman âşık sevgilinin aydınlık yanağına baktığında gözünde geceyi aydınlatan ay canlanır:

Zîr-i zülfünde nigâh it ârız-ı pür-tâbına
Nîm-i şebde pertev-ı mehtâb gelsün çeşmüne

G/112-3

3.2.7.2.2. Gül, Gülistân, Gülşen, Lâle

Yüzün veya yanağın güle benzetilmesi rengi hasebiyledir. Sevilinin yüzü bilhassa da yanakları âl rengi ile adeta bir gül bahçesini andırır. Keza âşık ne zaman yâdına sevgilinin yanağını getirirse ortalık bir anda gülistana döner:

Her gâh ki yâd-ı rûh-ı cânânı iderin ben
Künc-i gamı bir demdegülistân iderin ben

G/89-1

Rûh-ı pür-tâbı bezm-i devrânun
La'l-i rengîni verd-i hândândur

Ş/97

Yanağın renk hususiyeti Neşâtî'nin şiirlerinde ayrıca ‘gül-çihre, gül-gûn, gül-i ra'nâ, ârız-ı âl’ ile de vurgulanır:

Rûh-ı pür-tâbı verd-i ra'nâdur
Kadd-i mevzûnı serv-i bâlâdur

Ş/105

Ruhsârun eyâ gonçe-dehen kâkûl içinde
Bir gül gibidür kim açılır sünbül içinde

G/119-1

Lâle, rengi itibariyle aralarında yüz ve yanakla ilgi kurulan bir başka unsurdur. O kızılıkla lâle dahi sevgiliyi kıskanır. Hatta divan şiirinde lâlenin ortasındaki siyahlığın sebebi, sevgiliyi kıskanmasından doğan yara olarak tahayyül edilir.¹⁵⁶ Fakat Neşâtî'de lâle goncanın bir adım önündedir. Çünkü o lâle yanaklı sevgiliyi gördüğü andan itibaren taze gonca, gözünde değerini yitirmiştir:

Bir gonceye dil bağlayamaz oldu Neşâtî
Sen lâle-rûhı seyr ideli şengül içinde

G/119-5

¹⁵⁶ Savran, a.g.e., s.225.

Âşık, bahar vakti bağı seyrtemeye kalksa, sevgilinin yüzü olmadan gördüğü her gül onun gönlüne âteş düşürür:

Seyr-i bahâr eylesem bâgda bî-rûy-ı yâr
Her güli bir şu'le-i sûz-fezâdur bana

G/1-2

3.2.7.2.3. Subh, Nûr

Sevgilinin yüzünün aydınlığı onun nûrlu olmasına da bağlanır. Onun hattı ile yanağının bir arada bulunması gecenin karanlığı ile aydınlık bir sabahın birlikte olmasına benzer. Hatta onun yanağı, parlaklığı sebebiyle üzerine misk kokulu hat ile yazılmış sûre-i nûru¹⁵⁷ andırır:

Bak ruhlarıyla hattına i'câz-ı hüsni gör
Cem' oldı subh ile şeb-i deycür bir yire

G/117-2

Nedür o gâliye-gûn hatt ile ruh-ı çün hûr
Sevâd-ı harfî degül mi libâs-ı sûre-i nûr

G/34-1

3.2.7.2.4. Âteş

Sevgilinin âl yanağı; renk, parlaklık ve yakıcılık yönünden âteşe teşbih olunur. Sebk-i Hindî'de de önemli bir yeri olduğunu belirttiğimiz ateş, sevgili ortaya çıktığı zaman aşığın gönlüne ve gülşene düşmekle yer edinir. Yüz, kızılığı ile yangına teşbih edilirken ayva tüyleri ise o ateşin dumanı olur:

İtmiş sevâd-ı hattı ruhın dilde cilve-ger
Dâ'im duhânı eylemeyen nârdan cüdâ

G/2-3

* Allah, göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûrunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da, batıya da nisbet edilemeyen mübarek bir ağaçtan, yani zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onun yağı, neredeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir. (Bu,) nûr üstüne nûrdur. Allah dilediği kimseyi nûruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsiller getirir. Allah her şeyi bilir. 24/NÖR-35(Diyanet Vakfı)

3.2.7.2.5. Su, Ayna

Yanak ile su arasında berraklık, şeffaflık ve parlaklık yönünden benzerlikler vardır. Sevgilinin yanağı âşığının gönlüne dokundukça âşığın inlediği, bunun harlı ateşe dökülen suyun çıkardığı sesle müşebbeh olduğu ifade edilir. Ayna benzetmesi ise hemen hemen su ile aynıdır. Su nasıl bakanın aksini yansıtacak kadar berraksa aynı meziyet sevgilinin yanağını andıran aynada da vardır:

‘Arızun gönlüme geldükçe figân itsem n’ola
Nâleler peydâ olur tokınduginca nâre su

G/101-5

3.2.7.2.6. Yusûf

Cemâl, yüz güzelliği demektir ve Yusûf peygamber ile müsemmadır. Onun yüzü kusursuz, nûrlu ve aydınlıktır. Dolayısıyla cemâli, sık sık sevgililerin yüzlerine gönderme yapılmak üzere kullanılır. Sevgilinin Yusûf’u andıran yanağının hâtıra gelmesiyle aşkın tesirindeki gönül ‘Külbe-i Ahzân’ a döner. Âşık, o cemâlin etkisiyle öyle perişan bir haldedir ki gam ve keder içinde onu tasvire kalsa türlü hatalara düşmekten korkar:

Gör safâ-yı ‘ışkı kim dil külbe-i ahzân iken
Gâh olur kim yâd-ı ruhsârunla Yusufzâr olur

G/29-3

Âşık, sevgilinin cemâlini vâsf ederken gaflete düşmekten korkar ve kusurunun mazur görülmesini diler. Çünkü gönlü keder ve gam ile dolu, hâtırı perişandır:

Kusurum lutf ile ma’zûr dut vâsf-ı cemâlünde
Nice demdür gam u endûh ile hâtır perişândur

K/27-30

3.2.8 HATT

3.2.8.1. Genel Olarak Hatt

Bitkiye benzetildiğinden Arapların ‘‘nebât’’, Fars ve Türk şairlerin ‘‘sebze’’ dedikleri hat¹⁵⁸, yüze ait bir güzellik unsurudur. Genellikle yanak, dudak ve çene çevresinde bulunur. İstisnalar hariç rengi siyah veya yeşildir. Kimi zaman şiirlerde bir yazı çeşidi olan hat ile aralarında bağlantı kurulur. Neşâtî’nin şiirlerinde hat; sebz, sebze, çemen, Hızır, zulmet, gece, hat, levh, gubârî, misk, anber, gerd, benefşe ve fitneci olarak tanımlanmıştır.

3.2.8.2. Hatt İle ilgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.8.2.1. Sebz, Sebze, Çemen, Zerd

Sevgilinin yüzü gül bahçesi olarak düşünüldüğünde ayva tüylerinin bahçeyi andırması ve dolayısıyla renginin yeşil olarak tayin edilmesi kaçınılmaz olacaktır. Yeşillik bahçeye nasıl canlılık ve tazelik veriyorsa ayva tüyleri de sevgilinin yüzüne o derece cazibe katar:

Bakdukça hatt-ı yâre gönül şevk-yâb olur
Hâlet-fezâ zihî çemen-i hurrem-i neşât

G/65-2

Sevgilinin cihânı aydınlatan güneş cemâli gibi hattı da sarı rengiyle âl yanağını aydınlatarak âdetâ güneşin etrafında ışık saçan huzmeleri andırır:

Seyr eyle hat-ı zerdini ol ‘ârız-ı âlün
Gör şa’sa’sın mihr-i cihân-tâb-ı cemâlün

G/72-1

3.2.8.2.2. Hızır, Zulmet, Gece

Yeşile ve sarıya benzetildiği gibi hattın karanlık dolayısıyla siyah renk ile anıldığı da olur. Zulmet ülkesinde âb-ı hayatı arayan Hızır gibi âşık da sevgilinin

¹⁵⁸ Rami, a.g.e., s.34.

hattı içerisinde can bahşeden dudağını arar. Kimi zaman da yanak sevgilinin yolunu aydınlatırken hatt gece rengiyle karartır. Böylelikle de gece ile gündüz aynı yerde toplanır:

Hatt-ı lebinde değil hâl-i sebz şevk ile tekrâr
Ümîd-i âb-ı hayât ile Hızır zulmete düşmüş

G/58-2

Bak ruhlarıyla hattına i'câz-ı hüsni gör
Cem' oldı subh ile şeb-i deycür bir yire

G/117-2

3.2.8.2.3. Hat, Levh, Gubârî

Yüz çoğu kez beyaz bir levha ya da mushaf, ayva tüyleri de onun üzerinde yazılmış kara bir yazı olarak tasavvur edilir. Hurûfî anlayışa göre Arapça'da "yüz" demek olan "vech" kelimesi ebced ile 14 rakamına tekâbül eder. Kur'an'ın özü sayılan Fatiha sûresindeki 7 âyetin tekrarıyla da 14 rakamı elde edilir. İkisinin toplamı 14 ü verdiği için Hurûfîler insan yüzünü Kur'an'a denk tutarlar. Aynı zamanda bu anlayışa göre yüzün kibble, kaşın mihrab olduğu teşbihi de önem kazanır. Nitekim Hurûfî olmayanların da yüzü mushafa benzettiği ve yüz ile kaş arasındaki bu ilişkiden yararlandığı olmuştur:

Levh-i hayâle nakş-i hattun kim çeker gönül
Ana sevâd-ı merdüm-i dîde midâd olur

G/31-4

Ayva tüyleri yazıya benzetildiği gibi bir yazı çeşidi olan gubârî de bu benzerlik arasında yerini alır. Gubârî, eski harflerle yazılan bir çeşit ince yazıdır. Bu isim Arapça toz demek olan gubardan alınmıştır. Yazı, toz gibi ince yazıldığı için bu adı almıştır. Şaire göre, sevgilinin şarap kadehine benzeyen âl yanağının üzerindeki ayva tüyleri gubârî yazıyı tahayyül ettirir:

Anadurur câm-ı mey-i la'li gubâr-ı hattını
Hep mezâk-ı 'âşıkâ keyf-i dü-bâlâdur gelen

K/18-27

3.2.8.2.4. Misk, Anber, Benefşe

Sevgilinin hattının misk, anber ve benefşeyi hatırlatması biçimi ve kokusu gereğince. Bu unsurların yüzdeki görünümü şaire gül bahçesinin etrafının benefşe ile çevrili olduğu izlenimini verir:

Gülşen midür kenâresi olmuş benefşezâr
Ruhsâr-ı âl ile hatt-ı müşk-bû mıdur

G/23-3

3.2.8.2.5. Fitne, Sipah

Diğer güzellik unsurlarında olduğu gibi ayva tüyleri de fitne çıkarmada üstadır. Saçların ardına gizlenerek âdeta pusuya yatmış askeri andırır. Görümeye başladığı zaman ise can ülkesini talan etme isteği de ortaya çıkmış olur:

Hattun ki zîr-i turrada gâhî nihân olur
Gûyâ keminde fitne sipâhı nihân olur

G/28-1

Hatt-ı rûyun başladı yir yir nümâyan olmağa
Fitneler çok kalmadı gâretgîr-i cân olmağa

G/103-1

3.2.9. BEN

3.2.9.1. Genel Olarak Ben

Ben, yüz güzelliğinin ziynetidir. Siyah rengi ve küçük şekli ile çeşitli benzetmelere konu olur. Klasik Türk Şiiri'nde bilhassa siyah rengi ile aşğın

gönlündeki sevda denilen kara leke arasında bağlantı kurulur. Ben, sevgilinin yanağında, dudak kenarında, çene çukurunda veya vücudunda bulunabilir. Neşâtî'nin şiirlerinde ben için nokta, dâne, şehbâz, Hindû, siyah, süveyda, kan ve fitne benzetmelerinden yararlanılmıştır.

3.2.9.2 Ben İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.9.2.1. Nokta, Dâne, Şahbâz

Şekil ve renk itibariyle noktayı andıran ben sevgilinin yüzüne güzellik veren ve onun cazibesini arttıran bir unsur olarak görülür. Aynı benzerlik dâne için de söz konusudur. Bir tohum tanesini andıran ben kimi zaman bir tuzak kimi zaman ise gönül kuşunu avlamak için iki kaşın arasına kurulmuş bir güzellik avcısıdır -doğan kuşudur- ki kanat açmış avını arar:

Nokta-i hüsn mi hâl-i ruh-ı cânâne midür
Yoksa murg-ı dilün saydı içün dâne midür

G/46-1

Hâl-i siyeh miyân-ı dü-ebrû-yı yârda
Şeh-bâz-ı hüsndür ki per açmış şikâr arar

G/19-2

Halka-i zülfünde hâlün dir Neşâtîveş gören
Sayd-ı murg-ı cânê dâm u dâne şeklin bağlamış

G/63-5

Bir dâmdur o turra ki tahrik-i bâd ile
Çün dâne-i hâl gah nihân geh be-dîd olur

G/26-3

3.2.9.2.2. Hindû, Hoten

Ben siyah rengi sebebiyle Hindû'ya benzetilir. Sevgilinin âl yanağı ve yüzü ateş olarak düşünüldüğünde ben de ateş üzerinde oturan siyah bir Hindliyi

anımsatacaktır. Aynı zamanda genellikle biçimiyle fülûle benzetilen ben, kokusuyula Hoten miskini dahi kısıkandırır:

Çıkar mı fikret-i hâlün derûn-ı ‘âşıkdan
Misâl-i Hindû-yı âteş-nişest olup kalmış

G/61-2

Hâl-i ruhsârı reşk-i müşg-i Hoten
Nigeh-i dil-firibi şûr-efgen

Ş/34

3.2.9.2.3. Siyah, Süveydâ, Yeşil

Ben, yine renginin siyah olması itibariyle, âşığın gönlündeki kara lekeye teşbih olunur. Bu leke süveydadır ve idrâkin en üst noktasıdır. İlâhî aşk burada tecelli eder. Habetü’s-sevdâ ise benzetmenin başka türlüsüdür. Zira yüz ve yanak mushafa benzetilince ben ile aralarındaki ilişki şu şekilde açıklanabilir: Kur’an’ın sırrı Fatihâ sûresinde, Fatihâ’nın sırrı başındaki besmelede, bismelenin sırrı başındaki be’de, be’nin sırrı ise altındaki noktada gizlidir. Bu nokta ise Habetü’s-sevdâ’dır:¹⁵⁹

Rahşende necm-i bahtum olur münkesif kaçan
Gîsûlarında hâl-i siyâhı nihân olur

G/28-3

Hâl-i ruhsârı habetü’s-sevdâ
Hokka-i la’li bir dür-i yektâ

Ş/43

Degül hâl-i siyeh taraf-ı leb-i mey-gûn-ı dilberde
O bir habb-ı ferâhdur cevheri cân ile perverde

G/102-1

Neşâtî’nin yalnızca bir beyitinde rastladığımız ‘benin yeşil bir şevke benzetilmesi’ ise genel ‘ben’ benzetmelerinin dışında farklı ve orijinal bir söylem olarak karşımıza çıkar:

Hatt-ı lebinde degül hâl-ı sebz şevk ile tekrâr
Ümîd-i âb-ı hayât ile Hızır zulmete düşmüş

G/58-2

3.2.9.2.4. Kan, Fitne

Sevgilinin hançeri andıran kaşının altındaki beni görenler, onu hançerin ucundan damlayıp kurumuş kana benzetirler. Yine saçının arasına gizlenmiş beni görenler, onun tüm âleme fitne salmak üzere saç tarafından çembere aldığı zannederler:

Dir gören dñnbâl-i ebrûsında hâl-i dil-keşin
Müncemid olmuş serinde tîginün bir katre kan

G/94-2

Sandum hâm-ı zülfinde görüp hâlini yârun
İtdi gazâbun fitneyi der-çenber-i ‘âlem

K/20-24

3.2.10. AĞIZ

3.2.10.1 Genel Olarak Ağız

Ağız unsuru bazen yalnız bazense dudak ile birlikte anılır. Klasik Türk Şiiri’nde sevgilinin yüzü mushafı andırıldığından ağız da bu mushaftaki mim harfini temsil eder. Yok denecek kadar küçüktür ve hiç konuşmadığından henüz açılmamış gonca olarak da düşünülür. Yuvarlak hali, kenarındaki ben ve ayvatüyle ile temâşâyâ dayanan bir güzellik arzetmesi yanısıra, konuşma özelliği dolayısıyla da üstün tutulmuştur.¹⁶⁰ Neşâti’nin şiirlerinde ise ağız için gonca, hokka, sır, nokta-i mevhum ve teng ibareleri kullanılır.

¹⁵⁹ Savran, a.g.e., s.228.

¹⁶⁰ Pala, a.g.e., s.9.

3.2.10.2. Ağız İle ilgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.10.2.1. Gonca, Hokka

Kapalı haliyle içerisinde sır saklayan bir gülü andıran gonca, sevgilinin ağzına benzetilir. Onun açılması, sırrın açığa çıkmasıdır. Gonca olan ağızda lal dudaklar ile inci dişler muhafaza edilir. Dolayısıyla içerisinde değerli şeyler saklamasıyla hokkaya da benzetilir. Âşık, yakuta benzeyen gözyaşlarını sundukça, sevgili hokkaya benzeyen ağzının içindeki inci dişlerini gösterir:

Mestâne râz-ı bülbüli bir gün açılmasun
Dâ'im dehân-ı goncayı bâd-ı bahâr arar

G/19-4

'Arz eyledükçe 'âşık la'l-i müzâb-i çeşmin
Aç hokka-i dehânün sen dürr-i nâb göster

G/18-2

Ruhsârun eyâ gonca-dehen kâkül içinde
Bir gül gibidür kim açılar sünbül içinde

G/119-1

3.2.10.2.2. Sır, Nokta-i Mevhum, Teng

Ağız, küçüklüğü hasebiyle teng ve mevhum; kapalılığıyla sırta benzetilir. Sevgilinin yoklukla müsemma ağzı, konuşmaya başlamasıyla kendisini varlık mertebesine taşır. Bazen de sevgilinin ağzı beli ile birlikte anılır. Çünkü bel de ağzı gibi yokluğun tasavvurudur:

Teng-i dehânunla kelâmunda hüveydâ
Sırr-ı sühân-ı nistî vü ma'nî-i hestî

G/128-2

Dehen-i tengi nokta-i mevhum
Cevher-i ferd gibi nâ-maksum

Ş/85

Lutf-ı güftârında hayrân ol dehânın kim bilür
Çün kemer pür pîç ü tâb olma miyânın kim bilür

G/24-1

3.2.10.2.3. Atom

Neşâtî'nin şiirinde sevgilinin ağzının benzetildiği unsurlardan biri de atomdur. Atom, en küçük yapı taşı olması hasebiyle yoklukla ilişkilendirilen ağza teşbih edilir. Şairin beyitinde söz edilen ‘‘Cevher-i ferd’’ de; maddenin en küçük yapıtaşı olarak telâkki edilen atomdan başkası değildir. (Sevgilinin) küçük ağzı, var farz edilen bir noktadır ve atom gibi bölünemeyecek kadar da miniktir:

Dehen-i tengi nokta-i mevhum
Cevher-i ferd gibi nâ-maksûm

Ş/85

3.2.11. DUDAK

3.2.11.1. Genel olarak Dudak

Görünüş güzelliğiyle diğer güzellik unsurlarına nazaran önem arzeden dudak, rengi, yuvarlaklığı, darlığı, kenarındaki beni ve söz bahşetme yönleriyle türlü teşbihlere konu olur. Dudağın gülümsemesi âşık için fevkâlade bir durumdur. Canın son çıkış noktası olduğu için can ile yakından ilgilidir. Bu noktada dudaktan dökülen can bağışlayıcı kelimeler de önem kazanır.¹⁶¹ Âşığın sevgilinin dudağına olan arzusu ya da ondan ayrı oluşu da türlü hayaller içerisinde yer alır. Dudak, vuslatın sembolüdür.

Neşâtî'nin şiirlerinde dudak için şarap, arak, la'l, gonca, âb-ı hayat, kand, şeker, zülal, nemek, merhem, devâ, şifâ, sır, esrâr ve nokta ile olan benzerliklerinden yararlanılmıştır.

¹⁶¹ Pala, a.g.e., s.285.

3.2.11.2. Dudak İle ilgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.11.2.1. Şarap, Arak

Sevgilinin dudağı renk itibariyle şaraba benzer. Ayrıca dudak her ne kadar tatlı (şirin) ise de, acı ve kötü sözlerin çıktığı, duyulduğu yerdir. Bu bakımdan da şaraba benzer. Bezmin eksilmez unsuru nasıl ki şarapsa, aşk meclisinin unsuru da dudaktır. Gözlerin dahi mest oluşu ve aşıkla kavga edişi dudakların şarapla olan münasebetindedir.¹⁶² O dudaklar ki aşığa kimi zaman şarap, kimi zaman arak gözüdür:

Leblerin seyr it temâşâ kıl ruh-i hoy-gerdesin
Geh ‘arak gâhî şarab-ı nâb gelsün çeşmüne

G/112-4

3.2.11.2.2. La'l, Gonca

La'l aslında kırmızı ve değerli bir süs taşıdır. Yakuta benzer. Rivayete göre aslında ak bir taş olduğu halde ciğer kanıyla boyanıp güneşe bırakılmış ve güneşin etkisiyle kırmızı renge bürünmüştür. Sevgilinin dudağıyla olduğu kadar aşığın gözü ve gözyaşları ile de la'l arasında ilgi kurulur. Kırmızı goncanın gamzesinin oklarına maruz kalan ve o gamzeye kurbân olan âşıklar, bunun karşısında sevgilinin alaylı tebessümünü ile karşılaşınca bunu yaraya serpilene tuza benzettirler:

Yiter mecrûh-ı tîr-i gamze olduk gonca-i lâ'lun
Nemek-rîz-i tebessüm olsa zahm-ı câne olmaz mı

G/135-2

Nigîn la'line virmiş sevâd ile zîynet
Lebinde sanma hat-ı nev-demîde peydâdur

K/15-30

¹⁶² Tolasa, a.g.e., s.252.

3.2.11.2.3. Ab-ı Hayat

Sevgilinin dudaklarından dökülen kelimeler aşığın ölü bedenine can verdiğinden aşığın gönlü zulûmat ile sevgilinin dudağı ise âb-ı hayat ile özdeşleştirilmiştir. Kolaylıkla ulaşılamayan, bulunamayan ve en önemlisi herkese nasip olmayan âb-ı hayat söz konusu olduğu zaman İskender ve Hızır akla gelir. Rivayete göre ölümsüzlük suyu olan âb-ı hayatı aramaya birlikte çıkmış ve zulûmat ülkesinde suyu bulup ölümsüzlüğe nâil olan Hızır olmuştur:

Hatt-ı lebinde degül hâl-ı sebz şevk ile tekrâr

Ümîd-i âb-ı hayât ile Hızır zulmete düşmüş

G/ 58-2

Hızır ü Mesih cân ile dil-dâde-i lebün

Ervâh-ı kuds derd ile meftun-ı tal'atun

G/71-2

Leb degül çeşme-i cân mevrîd-i i'câz ancak

Hat degül fitne-i dil nev çemen-i râz ancak

G/69-1

3.2.11.2.4. Kand, Şeker, Zülâl

Dudakların şeker ve onunla ilgili unsurlara teşbihinde temel iştirak, her ikisinin de tat ve lezzet yönlerinin aynı olması ve bu münasebetle ağıza ve dil ile yakından ilgili bulunmasıdır. Söz ile şeker, söz ile dudak arasındaki bağlantıyı da buna eklemek gerekmektedir.¹⁶³ Aynı zamanda şeker ile tûtî arasında da münasebet kurulur. Tûtî konuşma kabiliyeti olan bir kuştur. Ona şeker yedirilir ve konuşma öğretmek için ayna karşısına konur. Konuşması ve tatlı oluşu ile ağız tûtîye de benzetilir:

Ruhî âyinevâr-ı tûtî-i cân

Leb-i şekker-feşânî kût-i revân

Ş/78

Dudağın benzetildiği bir diğer unsur ise zülâldir. Zülâl saf, soğuk ve tatlı su manasına gelir ve âşıklar her daim susuzluk çekerler:

Sad Hızr u Mesîh haste-hâlün
Leb-teşne-i şerbet-i zülâlün

K/3-34

3.2.11.2.5. Nemek, Merhem, Devâ, Şifâ

Eskiden çeşitli ilaçlar ve macunlar, hokkalar içerisinde muhafaza edilir ve bu hokkaların ağzı kapalı tutulurdu. Böylece dudak, kapalı oluşuyla veya âşıkın bütün arzusunun onun açılması, bir şeyler söylemesine bağlı bulunuşuyla daha önce ağız hususunda da mevzu olduğu üzere hokkaya teşbih yapılırdı. Buradan hareketle dudak hokka olduğu gibi içerisindeki ilaçla da müsemmadır. Sevgilinin konuşmaması ya da konuştuğu zaman kötü sözler söylemesiyle nemeği andıran dudağı, bir çift tatlı sözle âşığın gönül yarasına merhem olmaktan uzaktır:

Devâ-yı derd-i dil kim hokka-i la'lindedür yârün
Şifâ ümmîd idüp bî-çâre 'âşık düşmesün derde

G/102-2

La'l-i lebiyle olmadı hergîz nemek-feşân
Zahm-ı derûnum olmaya tâ merhem âşinâ

G/3-3

3.2.11.2.6. Sır, Esrâr, Nokta

Dudakların sır oluşu, aslında kapalı oluşu dolayısıyladır. Bu bağlantı hem ikisinin de kapalı olması hem de sırrın, dudakların hareketiyle varlığına halel gelmesi ve sır olmaktan çıkması sebebiyledir. İkisinde de varlık ve yokluk hususu mübhemdir:

¹⁶³ Tolasa, a.g.e., s.256.

Ben tekve-i ‘ışkunda senün olalı uryân
Esrâr-ı lebün şevkiyle vâlih ü hayrân

M

Dehen-i teng-i nokta-i mevhûm
Cevher-i ferd gibi nâ-maksûm

Ş/85

3.2.12. ÇENE

3.2.12.1. Genel Olarak Çene

Neşâtî’nin şiirlerinde karşımıza çah-ı zekandan olarak çukura benzetilen çene, bir beyitte de elmaya teşbih yapılmıştır. Genel olarak âşığın hapsedildiği zindan olarak düşünülür. Elmaya benzetilmesi ise şekil benzerliğinden ileri gelmektedir.

3.2.12.2. Çene İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.12.2.1. Zindan, Kuyu

Çene unsurunun mevzubahis olduğu beyitlerde daha çok onun çukur olması üzerine kurulan hayellerin ön planda olduğu görülmektedir. Nitekim savaş müfrezesi olarak düşünüldüğünde kemend olan saç ile bağlanan âşığın çene çukuruna hapsedildiğinden önceki bölümlerde bahsetmiştik. Kuyu denilince akla Yusuf Kıssası’nın gelmesi ise bir başka benzetme yönüdür.

Neşâtî’nin şiirlerinde daha çok çâh-ı zenahdân olarak kullanılan çukur, binlerce can ve gönül için meclis durumundadır. Keza bir başka beyitte âşık azâd olmanın yolunu bilse dahi isteye isteye o sevgilinin kölesi olmayı arzulamaktadır:

İcâz-ı melâhat mi degül çâh-ı zekân kim
Bin cân u dile meclis iken nâmı tehîdür

G/21-4

Kemend-i zülfi ile yir yir eyleyüp bîrûn
İderdi çâh-ı zekanda niçe dili azâd

K/24-16

Çengâl-i zülf-i pür-hâm-ı müşgîn-kemend ile
Çâh-ı zekanda delv-i dili turma yar arar

G/19-3

3.2.12.2.2. Elma

Neşâtî'nin yalnızca bir beyitinde tesadüf ettiğimiz elma benzetmesi ise şekil, mahiyet (ayva tüylü oluşu) ve renk hususiyetlerinin ilişkisine dayanmaktadır:

Huserv-i 'ışkam ki ger sîb-i zenahdân-ı yâr
Dest-hûş-ı arzû olsa sezâdur bana

G/1-4

3.2.13. BOY

3.2.13.1. Genel Olarak Boy

Sevgilinin sıklıkla üzerinde durulan ve ehemmiyet verilen güzellik unsurlarından biri de boyudur. Anlamdaşları olan kad, kâmet kelimeleriyle daha çok kullanılan boy, sevgiliye âit olunca başka, âşığa ait olunca başka şekillerde ele alınır. Sevgilinin boyu daima uzun ve düzgündür.¹⁶⁴ Kimi zaman servi gibi salınır kimi zaman gül fidanını andırır ve her zaman zarafeti temsil eder. Neşâtî'nin şiirlerinde sevgilinin boyu için servi, fidan, kalem, kıyâmet ve kâmet üzerinde en çok durulan benzetme unsurlarıdır.

3.2.13.2. Boy İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.13.2.1. Serv, Fidan

Klasik Türk Şiiri'nde adı sıkça anılan ağaç servi ya da selvidir. Sevgilinin boyu; uzunluğu ve inceliği ile bu ağaca teşbih edilmiştir. Onun salınarak yürüşü ise

¹⁶⁴ Pala, a.g.e., s.75.

serv-i revandır. Servi genellikle bağda, çemende ve su kenarlarında bulunur. Nitekim kenarda gezen sevgilinin serv kaddini gören âşığın neler çektiğini bir tek gönlü bilir:

Neler çeker gönül ol serv-kad kenâre gelince
Miyân-ı nâzüki âgûş-ı intizâre gelince

G/114-1

Hevâ-yı serv ile âvâre ol kadar cûlar
Gezr çemen-be-çemen geşt ider gülistânı

K/11-7

Serv-i çemen, serv-i âzâd, serv-i ra'nâ, serv-i nâz, serv-i gülzâr-ı melâhât, serv-kâmet, serv-bülend, serv-i revân, sevr-kad, serv-i hırâman Neşâtî'nin şiirlerinde sevgilinin boyu ile ilgili kullanılan diğer benzetmelerdir.¹⁶⁵

Hemen hemen servi ile aynı benzetme yönü fidan için de geçerlidir. Sevgilinin boyu; düzgünlüğü, salınışı ve taze oluşu gibi yönleriyle Neşâtî'de nev-res nihâl, nihâl-i 'işve, nihâl-i tâze, nihâl-i kâmet-i mevzun, nahl-ı tâze, nahl-ı dil-ârâ¹⁶⁶ olarak da anılır:

Pâyine kâbil mi diller akmamak cûlar gibi
Cilve-rîz-i 'işve ol nâhl-ı dil-ârâdur gelen

K/18-29

Fidanın tazeliği ve canlılığıyla meyve vermesi üzerine de ilgi kurulmuştur. O henüz hamdır. Dolayısıyla hasret bahçesi olan âşığın gönüldeki sevgilide vuslat meyvesi henüz olgunlaşmamıştır:

Çek mîve-i visâlden el kim Neşâtîya
Ol tâze nahl-ı nâz dahı nev-resîdedür

G/38-5

¹⁶⁵ Savran, a.g.e., s.242.

¹⁶⁶ Savran, a.g.e., s.240.

Nev nihâl-i 'işvedür ol kâmet-i mevzûna bak
Sünbül-i bâğ-ı vefâdur turra-i şeb-gûna bak

G/68-1

3.2.13.2.2. Kalem

Düzgünlüğü ve inceliği münasebetiyle sevgilinin boyunun benzetildiği unsurlardan biri de kalemdir:

Ne hâme gülşen-i i'câza serv-i hoş-kâmet
Benefşezâr-ı letâfet ana sevâd-ı rakam

K/21-21

3.2.13.2.3. Kâmet, Kıyâmet

Sevgilinin boyunun kıyamet oluşu, kelimenin köküyle yakından ilişkilidir. Bu kelimenin kökü ayağa kalkma, ayakta durmaktır. Nitekim sevgilinin ayağa kalkıp yürümesi, arz-ı endâm etmesi ile ortalık karışmaya, kıyamet kopmaya başlar. Çevreye fitne salınır. Mahşer günü nasıl ki ölümler ayaklanacaksa kıyâmet boylu sevgilinin görünmesiyle de ölü bir bedeni taşıyan âşıkları ayaklanır:

Gâhî ki gele nâz ile reftâre o kâmet
Dünyâyı dutar şûriş-i gavga-yı kıyâmet

G/12-1

Cilve-i naza 'aceb ol kadd-i kâmet mi kopar
Ne bu aşûb-ı fiten yohsa kıyâmet mi kopar

G/20-1

Hayâl-i ebrûvân u kad-i dilberle Neşâtîveş
Olur hâl-i dil-i endûh-perver râst gâhi kec

G/15-5

3.2.14. DİŞ

Diş, şekil ve paralaklık sebebiyle inciye benzetilir. Genellikle ağız ve dudak unsuruyla birlikte anılır. Neşâtî'nin şiirlerinde de diş, diğer unsurlara nazaran daha ehemmiyetsiz arz edilmiştir. Tespit edebildiğimiz sınırlı sayıdaki beyitte de dişin inciye teşbih edildiği görülmüştür. Bu durumda aşkın gözyaşıyla arasında da ünsiyet kurulur:

‘Arz eyledükçe ‘âşık la’l-i müzâb-ı çeşmin
Aç hokka-i dehânün sen dürr-i nâb göster

G/18-2

Hâl-i ruhsârı habetü’s-sevdâ
Hokka-i la’li bir dür-i yektâ

Ş/43

3.2.15. KULAK

Diş gibi kulak da diğer güzellik unsurlarına nazaran daha az kullanılmaktadır. Nitekim kulağa atfedilen benzetmeler de oldukça sınırlıdır. Neşâtî'nin şiirlerinde kulak, gûş şeklinde yani asıl anlamıyla yer almaktadır:

Derûn-ı lâleyi pür-dâğ iderken nâlesi girmez
Yine gûş-u güle bülbüllerün feryâd-ı dil-sûzı

G/126-3

Bağı gördüm güller açmış bülbüle gûş-ı kabûl
Dinlenürmiş ‘âşıkun da gâh olur efsânesi

G/129-3

3.2.16. BURUN

Neşâtî'nin divanında sevgilinin burnu ile ilgili yalnızca bir beyit bulunur. Bu beyitte sevgilinin elifi andıran burnunun üzerindeki iki kaşıyla şaire elif üzerine konulmuş bir med işaretini andırır:

Bînî-i pâkine elif-i an disem n'ola
Ebrû-yı dil-keşi ana medd-i keşîdedür

G/38-2

3.2.17. SÎNE

Sîne, Klasik Türk Şiiri'nde duyguların algılandığı yer olarak düşünülür. Hayâtî önem taşıyan azâların sinede bulunması mecâz-ı mürsel yoluyla kalp yerine kullanılmasına yol açmıştır. Acı, ızdırap, heyecan vs. buradan hissedilir.¹⁶⁷

Neşâtî'nin şiirlerinde diğer güzellik unsurlarıyla birlikte kullanılan sîne, daima aklığı ile anılır. Hatta gecenin karanlığında etrafı aydınlatan ay gibi, gece renkli bir elbisenin içinde ay gibi ışıldamaktadır:

Dest ü pâ nâzük ü dehân nâzük
Sîne tâbende mû-miyân nâzük

Ş/74

Şeb-i siyehde meh-i hâledara ta'n eyler
Siyah câme ile gerden ü girîbânı

G/133-2

Sal gerdenüme zülf-i girih-girüni cânâ
Bir bende-i nâçizün olayum gül içinde

G/119-3

3.2.18 BEL

3.2.18.1. Genel Olarak Bel

Klasik Türk Şiiri'nde bel daima yok denecek kadar olan inceliği ile ön plandadır. Bu hususta ağız ile ortak olduğundan çok zaman birlikte kullanılır. Aynı zamanda orta yerde bulunmasıyla çeşitli kelime oyunlarına vesile olur. Neşâtî'nin şiirlerinde bel; kıl ve kemere benzetilmiş, ağzı başta olmak üzere diğer güzellik unsurları ile birlikte kullanılmıştır.

¹⁶⁷ Pala, a.g.e., s.405.

3.2.18.2. Bel İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.2.18.2.1. Kıl, Kemer

Sevgilinin beli ince olduğundan kıla benzetilmiştir. Hatta kıldan da incedir. Klasik Türk Şiiri'nde daha çok müterâdifi olan "meyân ve miyân" kelimeleri kullanılır. Bu unsurun beyitte kullanımı ise; be-miyân, der-miyân, mîyân-ı şuh, mû-miyân, miyân-ı mûy şeklindedir.¹⁶⁸ Kemer ise ortada bulunması sebebiyle bele teşbih edilir. Âşığın hayalinde olan fakat gerçekleştirilmesi bir türlü nasib olmayan bu arzusunun kemer gerçekleştirir. Dolayısıyla kemer, âşık tarafından daima kıskanılır:

Mûydan ince miyân-ı şûh-ı fetânum mıdur
Rişte-i bârik-i dil mi yâ reg-i cânım mıdur

G/35-1

Neler çeker gönül ol serv-kad kenâre gelince
Miyân-ı nâzüki âgûş-ı intizâre gelince

G/114-1

3.2.19. CİSİM, TEN, BEDEN

Cismi nûrdan olan sevgilinin bedeni, sînesinde olduğu gibi daima beyaz tahayyül edilir. Bu tahayyül sîmîn-ber ifadesiyle karşımıza çıkar. Aynı zamanda sevgilinin kendisi olduğu gibi teni de oldukça naziktir:

Seyr it beden-i nâzükini çâk-i kabâdan
Mestâne o şeh düğme-i zer-târ güşâde

G/110-2

Olsa ne kadar hüsn ile ra'nâ dil-i 'âşık
Bî-şîve olan dilber-i sîmîn-beri neyler

G/40-5

¹⁶⁸ Savran, a.g.e., s.245.

3.2.20. EL

Sevgilinin elinden müşahhas olarak bahseden beyitler oldukça azdır. Şair sevgilinin avucundaki kızılığa bakarak onun gül yaprakları mı yoksa şarap kadehi mi olduğunu sorgular:

Şâh-ı gül miydi o bâzû-yı letâfet-güster
Kef-i destinde gül-i ter mi yâ peymâne midür

G/46-3

Olmış hilâle perde gûyâ ki pence-i mihr
Destin hayâdan itmiş dilber nikâb-ebrû

G/98-5

3.3. SEVGİLİ İLE İLGİLİ DİĞER UNSURLAR

3.3.1.SÖZ

3.3.1.1. Genel Olarak Söz

Genellikle Klasik Türk Şiiri'nde sevgilinin aşığı ile konuşması alışılmış bir durum değildir. Dolayısıyla aşık daima sevgilinin bir kelamına hasrettir. Neşâtî'nin şiirlerinde sevgilinin sözleri ağızla ilintili olarak; âb-ı hayat, şîrîn, gevher ve inci olarak tabir edilmiştir.

3.3.1.2. Söz İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.3.1.2.1. Âb-ı Hayat, Şîrîn, Gevher, İnci

Sevgilinin sözleri ağızla ilintili olduğundan türlü teşbihlere mazhar olmuştur. Bunların ilki âb-ı hayattır. Âb-ı Hayat, nasip olduğu kişilere ölmüzlük bahşettiğinden ve sevgilinin bir merhabası dahi aşığın ölü bedenine can vereceğinden, onun sözleri duyana ölmüzlük sunan bir sudur. Ayrıca sevgilinin sözü hokkayı andıran ağızdan çıkışı sebebiyle gevher ve incidir:

Cân virür lehce-i pâkîzesine âb-ı hayât
Reşk ider gevher-i güftârına dürr-i menşûr

K/16-14

Gubâr-ı reh-güzeri tûtiya gibi mergûb
Kelâm-ı feyz-eseri tende cân gibi şîrîn

K/1-26

3.3.2. KÛY

Sevgilinin kûyu, onunla ilgili bir unsur olduğundan genellikle âşık ve rakîb ile birlikte ele alınır. Âşık, sevgiliyi görebilmek umuduyla gece gündüz onun semtinde bekler. Ağlayıp feryâd eder:

Bîhûde gezme hem çü Neşâtî cünûnı ko
N'eylersen eyle kûy-ı dil-ârâda gönül

G/79-5

Âşık için sevgilinin kûyundan başka yol yoktur. O yolu hiçbir şeye değışmez. Gönlü ne gülşende ne ırmak kenarındadır, o her daim gözünde yaşıyla sevgilinin kûyundadır. Öyle ki aşığın göz yaşı onun zayıf bedenini sevgilinin kapısına doğru sürükler bu da tıpkı hazan yapraklarının gül bahçesine savrulmasına benzer:

Ne seyr-i gülşene ne cûybâre dek giderüz
Sirişk-i çeşm ile biz kûy-ı yâre dek giderüz

G/51-1

Ben za'ifi kûy-ı yâre ileden eşküm dürür
Nitekim berg-i hazânı iledür gülzâre su

G/101-2

Aşıkla birlikte sevgilinin kûyunda olmayı arzulayan bir diğerk kişi rakiptir. Bu durum âşık tarafından hiç istenmeyen bir durumdur. Çünkü bir araya geldiklerinde kavga kaçınılmaz olacaktır:

Ağyâra uyup kûyımı gavgayile geçdük
Râz-ı dili bîgâneye ifşâyile geçdük

G/77-1

Sevgilinin kûyu ile ilgili bir diğerk unsur ise o kûyun köpekleridir. Aşık buradaki köpekleri sevgiliye ulaşmada bir fırsat bilerek kendi kemiklerini sevdiğine taşımaları için onlara armağan eder:

Seg-i kûyına cismüm üstühânı ber-güzâr itdüm
Bi-hamdi'llâh vefâ tomârını yârâne tapşurdum

G/86-2

3.3.3.EŞİK

3.3.3.1. Genel Olarak Eşik

Sevgilinin kuyuyla ilgili olarak önem arzeden bir diğer unsur sevgilinin kapısı, eşigidir. O, her yönü ile idealize edildiğinde makamı gökler katındadır. Kimi zaman ay ve güneş dahi onun kapısını tavaf eder.

Eşik veya kapı, sevgilinin görüldüğü yer olmasının yanında, ayak izleri, ayak tozu, saçılan bir takım kokular gibi bazı unsurları da ihtiva eder. Kapısında kul olabilmek, bekçilik yapabilmek bile âşık için bir üstünlük mertebesidir. Nitekim onun kapısındaki köpeklerle bir olabilmek dahi âşık için bir lutftur. Neşâtî'nin şiirlerinde sevgilinin kapısı için dergâh, semâ ve yastık benzetmeleri yapılmıştır.

3.3.3.2. Eşik İle İlgili Teşbih ve Mecazlar

3.3.3.2.1. Dergâh

Sevgilinin eşiği aşığın secdegâhı, kıblesi, dergâhıdır. Aşık, sevgilinin bulunduğu yere erişebilmek için canından geçer. Çünkü sevgilinin dergâhına yüz süren her muradına nâil olur:

Kâm-bahşâ sen o şehsin ki olur bî-şübhe
Yüz süren dergehüne nâ'il-i sâd güne murâd

K/7-22

Sevgilinin veya padişahın kapısına sadece âşıklar değil, bilhassa güneş ve ay gibi gökte ve tabiatta bulunan diğer unsurlarda kul köle olur:

Keyhüsrev-i vâlâ-güher-i devr-i zâmân kim
Hurşîd-i semâ dergehine nasiyesâdur

K/12-9

Çûb-ı zerrîn be-dest mihr-i felek
Dergeh-i devletinde der-bânı

K/8-28

3.3.3.2.2. Semâ

Sevilenin karşısında gökyüzü de tam bir teslimiyet ve itaat içerisindedir. Onun öyle bir kudreti vardır ki, güneş dahi sevilenin eşiğine alnını dayar, felek ise onun dergâhına gelerek durumunu arz eder:

Keyhüsrev-i vâlâ-güher-i devr-i zâmân kim
Hurşîd-i semâ dergehine nasiyesâdur

K/12-9

3.3.3.2.3. Yastık

Sevilenin yastığı andıran dergâhına başını koyan, ona kendini emânet eden her daim mutluluk içerisinde olur:

Sa'âdet ol sere kim baht-yâb-ı devlet olup
Hemîşe dergeh-i vâlâmı eyleye bâlîn

K/1-33

3.3.4. TOPRAK

Sevgilinin kûyı, kapısı ve dergâhı kadar ayağının toprağı da çeşitli hayallere konu olur. Âşık, sevgilinin ayağının tozunu gözüne sürme yapabilmek için dahi tereddüt etmeden canını verir. Aynı zamanda sevgilinin ayağının tozu göz için bir süs olduğu kadar, görüşünü arttıran bir hususiyet içerisinde de ele alınır. Onun ayağının tozu, Isfahan sürmesi kadar değerlidir:

Pertev-i mihr-i ruhı şem'-i şebistân-ı safâ
Sürme-i hâk-i rehi zîb-dîh-i dîde-i hûr

K/16-13

Şemîm-i hulkı mu'attar-kûn-ı dimâg-ı cihân
Gubâr-ı reh-güzeri sürme-i Sıfahânî

K/11-18

SONUÇ

Neşâtî'nin şiirlerinde sevgili tipini incelediğimiz bu çalışmada ortaya çıkan hususiyetleri şu şekilde özetleyebiliriz:

Doğum tarihi, adı ve mahlası ihtilafli olan Neşâtî, Mevlevî şairler arasında yer almış, yine bu çevre şairleri tarafından da ilgiyle takip edilmiş ve oldukça sevilmiştir. Bu durum, onun pek çok şairin hocası olarak addedilmesinin müsebbibi olmuştur. Esrar Dede, Sakıb Dede ve Fâik Reşad'ın bildirdiğine göre de Neşâtî; Nâ'îlî, Nazım, Fehîm ve Vehbî gibi bir çok şaire hocalık etmiş şiir sanatı hakkında bilgiler vermiştir.

Dönemin padişahlarına sunmuş olduğu kasidelere rağmen Edirne Mevlevîhânesi şeyhliği dışında devlet kapısından bir iş sağlayamamış olan Neşâtî, müreffeh bir hayat yaşayamamış, dört sene Edirne Mevlevîhânesi'nde şeyhlik yaptıktan sonra H. 1085 (M. 1674-75) senesi Şevval'inde vefat etmiş ve şairin ölümü üzerine pek çok tarih düşürülmüştür.

Şairin, edebi şahsiyeti ve üslubu kısmında incelediğimiz şiirlerinden yola çıkarak, Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerinden biri olmasının etkisiyle geniş bir hayal gücüne, zarif bir üsluba ve zengin imaj örüntülerine sahip olduğu, kimi zaman kendisi dahi kendi şiirini süsleyen bu hayaller için "ezhâr-ı hayâl, tâze, gül-deste-i hayâl, hayâl-i pâk, hayâl-i nazûk" sıftalarını kullandığı ve hatta şiirde sözün büyüğü olması gerektiğine inandığı ve kendisinin de bu gerekliliğe "Ben ol sühanver-i mu'ciz-beyân-ı devrânem" diyerek mutabakat ettiği görülmüştür.

Edebi sanatlardan Sebki Hindî'nin de tesiriyle en çok telmih, tezat, teşbih ve mübalağayı kullanan şair, şiirlerinde az sözle çok şey anlatmaya önem verdiği için yer yer veciz ifadelerle başvurmuştur.

Şiirlerinde kullandığı edebi sanatların tesiriyle beyitlerinde tetâbü-ı izâfâta başvurmuş, kimi zaman dördü kimi zaman üçlü terkipler kullandığı tespit edilmiştir.

Anlam kapalılığını ve inceliği esas alan şiirlerinde Neşâtî, başta Nef'i olmak üzere Nâ'îli, Fehim-i Kadim, Mezaki gibi pek çok Sebki Hindî şairinin de kullandığı i'caz sanatına önem vererek sanatın bir özelliği olan "şiirini dinleyeni söyledikleriyle

hayran bırakma'' ve beğenilme arzusunu karşıladığını göstermiştir.

Samimi bir şekilde aşkı terennüm ettiği şiirlerinde, asıl başarısını gazel türünde göstermiş, kasidelerinde ise Nefî'nin de etkisiyle gür ve coşkulu coşkulu bir üslup ortaya koymuştur.

Şairlik yönüyle kendini devrinin en önde gelen şairi olarak takdim eden Neşâtî, şiirlerinde Osmanlı sahasından Fehîm (ö. 1058/1648), Nefî (ö. 1635), Bâkî (ö. 1600), Bahâyî (ö.1654/1064); İran sahasından ise Zahîr (ö. 598/120), Hakânî (ö. 595/1199), Enverî (ö. 5857/1189?), Örfî-i Şirâzî (ö. 996/1588), Kelîm, Rûknâ-yı Kâşânî (ö. 1655), Şifâyî, Selîm, Kemâl-i İsfahânî (ö.635/1237), Talib-i Amûlî, Muhteşem-i Kaşânî (ö. 996/1588) ve Selman (ö. 1376)'ı anarak yer yer onlardan üstün olduğunu, şiirlerinin onların şiirlerini geçtiğini iddia etmiştir.

Kısa ve öz yazmayı tercih eden, şiirlerinde sık sık rediflere yer veren ve kelimeleri adeta tartarak kullanan şair, anlatımının renkliliği, canlılığı, aşkı ve tasavvufî neşvesiyle, dünyaya karşı kayıtsız bir dervişlik havası yansıtan şiirlerine canlı bir tablo görüntüsü kazandırmıştır.

Rediflere ayrı bir önem atfeden Neşâtî, tespit edebildiğimiz dokuz gazelinin (47, 48, 50, 51,52, 53, 54, 55, 56 numaralı gazeller) redifinde 1. çoğul şahısa hitap ederek bir zümre kimliği algısı oluşturmuş ve aslında Sebk-i Hindî'ye has örnek veren şairlerin kendi içlerinde bir topluluk olduğu algısı yaratmıştır.

Yine 98. Gazelinde ''ebrû'', 112. Gazelinde ''çeşmine'' redifiyle sevgiliye ait güzellik unsurlarını vurgulayan Neşâtî, bu unsurlara ait özellikleri de (13.G ''mest'', 108.G ''mestine'', 73.G ''gamun'') redif olarak kullanmayı ihmal etmemiş kimi zaman da bir gazelin tüm beyitlerinde farklı bir güzellik unsuru veya özelliğine yer vermiştir. (71. G, ''firaktün, lebün, kâmetün, âfetün, vuslâtun'')

Üslubun etkisiyle pek çok Sebk-i Hindî şairi gibi âteş mazmununa şiirlerinde sıklıkla yer veren Neşâtî, çalışmamızın esasını oluşturan sevgili mazmununu da âşık mâşuk rakîb ekseninde örüntülemiştir.

Neşâtî'nin şiirlerinde pek çok divan şairinde olduğu gibi etvarından ötürü şikayet edilen fakat sevmekten de vazgeçilmeyen sevgili, önemli bir konumda bulunmaktadır.

Sevgili, daha çok fitneciliği ile ön plandayken bu özelliği, gerek ona ait güzellik

unsurları (kaş, göz, kirpik, gamze, ben ...) gerekse onun mutadı ile vurgulanmış ve ne zaman meydana çıksa ortalığı karıştırdığı ifade edilmiştir.

Fitneci oluşunu birer savaş müfrezesini andırnan saçı, gözü, kirpiği, yanağı, beni ve çene çukuruyla ona bakarı tuzağa düşürdüğünden avcı oluşu takip etmiştir.

Şairin, güzellik unsurlarını kullanımında yüzün daima ön planda olduğu tespit edilmiş, dolayısıyla şiirlerinde yüzdeki unsurlardan daha sık bahsedilmiştir. Örneğin yüz başlı başına ay, güneş, şem', gül, gülistan, âteş, su ve ayna gibi benzetmelere tabii tutulurken saç, kaş, göz, kirpik, yanak ve gamze de aynı önemle ve türlü benzetmelerle beyitlerde yer almıştır.

Durduğu yer itibariyle: Zülf, Kâkül, Gîsu, Turra, Perçem; kokusuyla: Anber, Müşğîn, Sünbül; şekliyle: Kemend, Çengâl, Zencîr ve vasfıyla Şeh-bâz, Halka, Dâm olarak anılan saç, Neşâtî'de üzerinde en çok durulan unsur olmakla birlikte bu unsuru rengi, şekli ve vasfıyla: Şarap, Arak, La'l, Gonca, Ab-ı Hayat, Kand, Şeker, Zülal, Nemek, Merhem, Deva, Sır, Esrar olan dudak takip etmiştir.

Güzelliği ile ay ve güneşi kapısında bende eden sevgili, âşığına cevri ü cefâyı da ihmal etmemektedir. Seveni sıkıntı ile imtihan etme durumu çoğu şairde olduğu gibi Neşâtî'de de bulunmaktadır. Fakat onlardan farklı olarak hem Nef'î'yi üstat bellemesinin vermiş olduğu cesaretle hem de pek çok Sebk-i Hindî şairi gibi vâsûht aşkın tesiriyle zaman zaman sevgilinin her türlü eziyetine boyun eğen Neşâtî'nin, kimi zaman karşımıza sabrı tükenmiş ve sevgiliye sitem etmiş hatta meydan okumuş şekilde çıktığı görülmektedir. Bu da bize Neşâtî'de klasik âşık formunun değiştiğini göstermiştir.

Bu dilemmayı Sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden Nâilî'ye nazire olarak kaleme aldığı "güç"redifli gazeliyle itiraf eden şair, yine de sonunda sevgiliden vazgeçmenin mümkün olmadığını, hangisini tercih ederse etsin her yolun sevgiliye çıkacağını kabul etmiştir.

Sevgiliye ait diğer unsurların kullanımında ise söz, kûy, eşik ve topraktan bahsedilmiş, genel manada tümü, içerisinde ya da üzerinde sevgilinin beklendiği mekân olarak anlamlandırılmıştır.

Sevgilinin eşiği ayrıca; âşığın kiblesi olduğundan dergah, sevgilinin makamı gökler katında bulunduğundan sema ve âşığın sevgilinin bulunduğu toprak üzerinde sabah

akşam onu beklemesiyle yastığa benzetilmiştir.

Şairliği ve şiirleri hususunda tezkirelerde kendisinden olumlu bir şekilde bahsedilen şair için; Safâyî: "Eş'ârı pâk ve güfârı tâbnâk bir şâir-i sihr-âferin", Esrâr Dede: "üstâd-ı üstâdân-ı Rûm", Rızâ: "eş'ârı şûh ve selîs ve güftârı kulûb-i irfâna enîs u celîsdür" ibarelerini kullanırken A. Hamdi Tanpınar, genel olarak Divan Şiiri ve 17.-18. yüzyıl şairleri ile ilgili tespitte bulunduğu edebiyat tarihinde: "evveliden hazırlanmış bir hayal sistemiyle konuştuğunu hatırlatmayan, insanı doğrudan doğruya yakalayan mısra, beyit veya manzume"ler yazabilmiş olmasından bahsetmiş ve bu tespitler bize onun yaşadığı dönemde ve sonrasında da şiirde önemli bir yer edinip önemli bir şahsiyet olmayı başardığını göstermiştir.

Sonuç itibarıyla bu çalışmada; XVII. yüzyılın siyasî, kültürel, edebî gelişmeleri genel hatlarıyla incelenmeye ve devrin gazel ustaları arasında gösterilen Neşâtî'nin, gerek yaşadığı yüzyıl içerisinde Fars şairlerini yakından takip ederek mensubu bulunduğu edebî eğilimi yansıtmaya başarısı gerekse Mevlevî bir şair olarak Klasik Türk Şiiri'nin temelinde bulunan sevgiliye ait güzellik unsurlarının kullanımıyla yüzyıl içerisindeki diğer şairler arasında yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

ABDÜLKADİROĞLU, Abdülkerim, **Nuhbetü'l-Asar Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'ar**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1999.

ADIVAR, Adnan, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul, Maarif Matbaası, 1943.

AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali; Levent Köker, **Tanrı Devletinden Kral Devlete**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991.

AKGÖYNÜK, Maşuta, “17.yy Âşık Şiirinde Sevgili Motifi”, Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Niğde, 2012.

AKÜN, Ömer Faruk, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, İSAM yayınları, 2013.

ALTINAY, Ahmet Refik, **Lale Devri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011.

ALTUN, Kudret, **Tezkire-i Mucib**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1997.

AYDIN, Şadi, **Türk Klasik Fars Şiirinde Sevgili**, Ankara, Anekdot Yayınları, 2012.

BABACAN, İsrail, **Klasik Türk Şiirinin Son Baharı: Sebk-î Hindî**, Ankara, Akçağ, 2010.

BABACAN, İsrail, Sebk-i Hindî Şiirinde Teşbîh ve İstiâre Tercihindeki Farklılıklar, **Turkish Studies**, V.5/1, 2010.

BABACAN, İsrail, “Şeyh Gâlib’in Gazellerinde “Vâsûht” Tarzı Aşkın İzleri, **TÜBAR**, XXVIII, 2010.

BATISLAM, Dilek, “Divan Şiirinde Rakip ve Leyla Hanım’ın Rakip Gazeli”, **Turkish Studies**, S. 8, 2013.

BATISLAM, Dilek, “Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm”, (pdf).

ÇAVUŞOĞLU, Semiramis, “Kadızâdeliler”, **DİA**, C.24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

DURU, Rıza, **Melevîname**, Konya, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü,

2012.

ENVERİ, Ali, **Semâ-hâne-i Edeb**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2010.

ERDOĞDU, Ramazan, "17.Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Neşâtî Divânı'nda Ateş ve Su", Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2004.

ERKAL, Abdülkadir, **Divan Şiiri Poetikası-17.Yüzyıl**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2009.

GENÇ, İlhan, **Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevlevîyye**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.

GÖKTUĞ, Atilla, **Rönesans ve Reform Hareketleri**, <http://sancakbilisim.com/egitim2/>, (18.07.2014)

HALMAN, Talat Sait; Osman Horata, v.d., **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, 2007.

İPEKTEN, Haluk, , **Nailî-i Kadîm, Hayatı ve Edebi Kişiliği**, Ankara, 1973.

İSEN, Mustafa, "Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", **Türkler**, C.11, Ankara, 2002.

İSEN, Mustafa, **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2009.

KAHRAMAN, Mehmet, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul, 1996.

KAPLAN, Mahmut, **Neşâtî Divanı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996.

KAYA, Bayram Ali, **Neşâtî**, İstanbul, Şûle yayınları, 1998.

KAYA, Bayram Ali, "Neşâtî", **DİA**, C.33, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2007.

KILIÇ, Filiz, **17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Ankara, Akçağ, 1998.

KURNAZ, Cemal, **Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili**, Ankara, Kurgan Edebiyat, 2012.

- KUTLAR, Fatma Sabiha, **Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî-Divân**, Ankara, 2004.
- LEVEND, Agâh Sırrı, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1984.
- MENGİ, Mine, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ, 2008.
- MENGİ, Mine “Divan Şiiri Estetiği Açısından İcâz”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.39, 2009.
- MERİÇ, Cemil, **Mağaradakiler**, İstanbul, İletişim, 1997.
- MUM, Cafer, “Sebk-i Hindî”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt: 2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006.
- OKUMUŞ, Sait, “Fars ve Türk Edebiyatlarında Hint Üslubuna Genel Bakış”, **Nüsha Şarkiyat Araştırma Dergisi**, S.27, Ankara, 2008 (pdf)
- OKUYUCU, Cihan, **Divan Edebiyatı Estetiği**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2011.
- ONAY, Ahmet Talat, **Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü**, (Haz: Cemal Kurnaz), Ankara, Kurgan Edebiyat, 2013.
- ÖZ, Mehmet, “Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni şartlar ve Islahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme”, **Türkiye Günlüğü**, S. 58, 1999.
- ÖZCAN, Abdulkadir, “Karlofça (Karlofça Antlaşması)”, **DİA**, C.24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.
- PALA, İskender, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2008.
- RAMİ, Şerafettin, **Enisü'l-Uşşak: Klasik Doğu Edebiyatlarında Sevgiliyle İlgili Mazmunlar**, Ankara, Ecdad Yay., 1994.
- ROTHACKER, Erich, **Tarihte Gelişme ve Krizler**, Çev: Hüseyin Batuhan, Nermi Uygur, İstanbul, Pulhan Matbaası, 1955.
- SAVRAN, Ömer, “Neşâtî Divanı'nın Tahlili”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Denizli, 2003.

SEVİNÇ, Necdet, **Osmanlılar'da Sosyo-ekonomik Yapı 1**, İstanbul, Kutsun Yayınevi, 1978.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla, **Divan Şiiri Antolojisi**, İstanbul, YKY, 1999.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla, ‘Klâsik Osmanlı Edebiyatında Tipler’, **İ.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, C. XX, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997.

TANPINAR, Ahmed Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1985.

TOLASA, Harun, **Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası**, Ankara, Akçağ, 2001.

TÜRKÖNE, Mümtazer, **Siyaset**, Ankara, Lotus Yayınları, 2006.

ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Kabalıcı, 2001.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, **Osmanlı Tarihi III**, 1.kısım, Ankara, TTK Yay., 1983.

ÜNVER, İsmail, **Neşâtî**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986.

WILLIAM H. Mc. Neill, **Dünya Tarihi**, Çev: Alaaddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi, 1989.

ZAVOTÇU, Gencay, **Rıza Tezkiresi**, İstanbul, Sahaflar Kitap Sarayı, 2009.

www.acikogretimedebiyat.com/6,-dönem/17-yy-turk-edebiyati (10.11.2014)