ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Abdulkadir ERKAL

17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ POETİKASI

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Turgut KARABEY

ERZURUM-2009

II

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalının Eski ürk Edebiyatı Bilim Dalında jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

(İMZA)
Prof. Dr. Turgut KARABEY
Danışman / Jüri Üyesi

(İMZA)
Prof. Dr. Metin AKKUŞ
Jüri Üyesi

(İMZA)
PROF. Dr. Adem CEYHAN
Jüri Üyesi

(İMZA)
Prof. Dr. Nimet YILDIRIM
Jüri Üyesi

(İMZA)
Doç. Dr. O.Kemal TAVUKÇU
Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. 27 / 02 / 2009

(İMZA)
Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET……...IX
ABSTRACT…….X
ÖNSÖZ……XI
KISALTMALAR……..XIII

GİRİŞ

1. POETİKA VE ŞİİR

1.1.Poetika……1
1.1.1.Poetikanın tanımı…….……...……...1
1.1.2.Batı edebiyatında poetika…….……5
1.1.3. Arap Edebiyatında Poetika…….……..……..…..8
1.1.4. İran edebiyatında poetika…….……..……15
1.1.5. Türk edebiyatında poetika…….…….……...22
1.2. Şiir……..……35
1.2.1. Şiirin tanımı…….…….……..35
1.2.2. İslâm ve şiir…….……38
1.3.Türk Şiirinin Tarihi Seyrine Genel Bir Bakış
1.3.1. Eski türk şiiri……..…….42
1.3.2. İslâmiyet dönemi türk şiiri……...47
1.3.3. Anadolu'da gelişen türk şiiri……...……53
1.3.3.1. 14. Yüzyıl…….…….……..60
1.3.3.2. 15.Yüzyıl…….…….……...64
1.3.3.3. 16. Yüzyıl……..……..69
1.3.4. Tasavvufî Şiir…….78
1.3.4.1. Tasavvufî şiirin karakteristik özellikleri……..…...85
1.3.4.2.Tasavvuf ve divan şiiri…….……89
1.4.14-16. Yüzyıl Arası Divan Şiiri Hususiyetlerine Genel Bir Bakış …...…..... 93
1.4.1.Mana ve edebî sanatlar…….96
1.4.2.Mazmunculuk……..…98
1.4.3.Şiirde konu…….……100

1.4.4.Mistik semboller……104
1.4.5.Toplumsal gerçeklik……..107
1.4.6.Duygusallık ve romantizm……110
1.4.7.Şiir dili……...111
1.5. Divan Şâirlerinin Şiir ve Şâir Üzerine Kendi Görüş ve Değerlendirmeleri..114
1.5.1.Şiir……..……114
1.5.2.Şair……..…...120

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ
1.1.Siyasî-Sosyal ve Kültürel Ortam……126
1.2.Edebî Ortam……...128
1.2.1.Klasik üslup……..……..129
1.2.2.Bedîî üslup (Sebk-i Hindî)……..……...133
1.2.3.Hikemî üslup……..……137
1.2.4.Mahallî üslup…….……137
1.3. 17. Yüzyıl Divan Şiirinde Görülen Yenilikler……..139
1.3.1 Nazım şekillerinin muhtevalarında yapılan yenilikler…...…….....139
1.3.1.1.Kaside ve gazellerin muhtevalarında meydana gelen yenilikle…139
1.3.1.2.Mesnevinin muhtevasında meydana gelen yenilikler……..…...141
1.3.2.Üslupta Yapılan Yenilikler……...……..142
1.3.2.1. Sebk-i Hindî üslubu…….…….…142
1.3.2.2. Didaktik (Hikemî) üslup…….…….…..147
1.3.2.3.Mahallî üslup…….…….…149

İKİNCİ BÖLÜM

2. 17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ POETİKASI
2.1.Nef'î'nin Poetikası……150
2.1.1.Nef'î'nin sanatının özellikleri……...…..151
2.1.1.1.Belâgat…….……...157
2.1.1.2.Ahenk…….…….157
2.1.1.3.Mübâlâğa.,……..161
2.1.1.4. Fahriyye (Övünme)…….…...163

2.1.2.Nef'î'de Sebk-i Hindî özellikleri……...165
2.1.3. Nef'î'ye göre şiir ve şair……..……..169
2.1.3.1.Şiir…….…….169
2.1.3.1.1 Nef'î'nin şiirinde öne çıkan kavramlar……...183
2.1.3.1.1.1. Mana (Mazmun)…….183
2.1.3.1.1.2.Hayal……...185
2.1.3.1.1.3.Endîşe (Düşünce-Fikir)……...190
2.1.3.1.2.Nef'î'nin kendi şiiri ile ilgili değerlendirmeleri……..……192
2.1.3.1.2.1.Nef'î'nin şiiriyle ilgili benzetme unsurları…….194
2.1.3.1.2.1.1.Şiirin kıymeti ile ilgili benzetme unsurları……194
2.1.3.1.2.1.1.1.Cevher (Gevher)…….....194
2.1.3.1.2.1.1.2. İnci…….……...……..194
2.1.3.1.2.1.1.3.Genc (Hazine)…….....196
2.1.3.1.2.1.1.4.Gülistan (Gül bahçesi)……....197
2.1.3.1.2.1.2.Şiirin büyüsü ile ilgili benzetme unsurları……..197
2.1.3.1.2.1.2.1.Sihir (Büyü)……...…..197
2.1.3.1.2.1.2.2.Mu'ciz……...……...198
2.1.3.1.2.1.3.Şiirin kudsiyeti ile ilgili benzetme unsurları…...200
2.1.3.1.2.1.3.1.Seb'al Mesânî…….....200
2.1.3.1.2.1.3.2.Len Terânî……...……200
2.1.3.1.2.1.3.3.Nun ve'l Kalem……...…201
2.1.3.1.2.1.3.4.Âb-ı Hayât……...……201
2.1.3.2. Şair……..……...202
2.1.3.2.1. Genel olarak şair……..…..202
2.1.3.2.2. Nef'î'nin kendi şairliği üzerine görüşleri……..….207
2.1.3.2.2.1. Nef'î'nin şairliği ile ilgili kurduğu benzetme unsurları.209
2.1.3.2.2.1.1. Padişah (Hüsrev)……209
2.1.3.2.2.1.2. Güneş (Hurşîd)……...210
2.1.3.2.2.1.3. Cengâver…….211
2.1.3.2.2.1.4. Sâhir (Büyücü)……...211
2.1.3.2.2.1.5. Peygamberler……..212
2.1.3.2.2.1.6. Bahr (Deniz)……...214

2.1.3.2.2.1.7. Tûtî (Papağan)……214
2.2. Şeyhülislâm Yahyâ'nın Poetikası……216
2.2.1. Şeyhülislam Yahyâ'nın sanatının özellikleri……..……...217
2.2.2. Şeyhülislam Yahyâ'ya göre şiir ve şair…….....……220
2.2.2.1. Şiir……..……220
2.2.2.1.1. Şeyhülislâm Yahyâ'nın kendi şiiri ile ilgili değerlendirmeleri……225
2.2.2.2. Şair…….……..……..……227
2.2.2.2.1. Şeyhülislâm Yahyâ'nın kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri.229
2.3. Nâ'ilî'nin Poetikası…….……..231
2.3.1. Nâ'ilî'nin sanatının özellikleri……..…….232
2.3.1.1. Nâ'ilî'de Sebk-i Hindî özellikleri……..238
2.3.2. Nâ'ilî'ye göre şiir ve şair…….……..244
2.3.2.1. Şiir……..244
2.3.2.1.1. Nâ'ilî'nin kendi şiiri ile ilgili değerlendirmeleri……....253
2.3.2.1.2. Nâ'ilî'nin şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları…...254
2.3.2.1.2.1. Âb-dâr…….……255
2.3.2.1.2.2. Âb-ı Hayât…….……256
2.3.2.1.2.3. Gevher (güher)…….……..256
2.3.2.1.2.4. Dür (İnci)…….……...257
2.3.2.1.2.5. Sihir-Büyü (Efsun, sihr)…….……257
2.3.2.1.2.6. Ateş (Sûz)…….……..257
2.3.2.1.2.7. İ'câz (Mu'ciz)…….……258
2.3.2.1.2.8. Târ u pûd……258
2.3.2.2. Şair…….……...……259
2.3.2.2.1. Nâ'ilî'nin kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri……..….261
2.3.2.2.2. Nâ'ilî'nin şairliği ile ilgili oluşturduğu benzetme unsurları..263
2.3.2.2.2.1. Pâdişâh (Hüsrev)……263
2.3.2.2.2.2. Güneş (Hurşîd)…….……..263
2.3.2.2.2.3. Sâhir (Büyücü)…….……..263
2.3.2.2.2.4. Sadef……..264
2.3.2.2.2.5. Peygamberler…….265

2.4. Fehîm'in Poetikası……267
2.4.1. Fehîm'in sanatının özellikleri……..……..268
2.4.1.1. Fehîm'de Sebk-i Hindî özellikleri……271
2.4.2. Fehîm'e göre şiir ve şair……275
2.4.2.1. Şiir……..……...275
2.4.2.1.1. Fehîm'in kendi şiiriyle ilgili değerlendirmeleri…….281
2.4.2.1.2. Fehîm'in şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları……282
2.4.2.1.2.1. Sihir…….……...282
2.4.2.1.2.2. Mu'ciz (İ'câz)…….……283
2.4.2.1.2.3. İnci (Dür)…….……..283
2.4.2.1.2.4. Gûy u Çevgân…….……284
2.4.2.2. Şair…….……285
2.4.2.2.1. Fehîm'in kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri…..……..290
2.4.2.2.2. Fehîm'in şairliği ile ilgili oluşturduğu benzetme unsurları....293
2.4.2.2.2.1. Bülbül……...……..……293
2.4.2.2.2.2. Padişah……...……....…….....293
2.4.2.2.2.3. Sâhir.,……294
2.4.2.2.2.4. Fânus……..295
2.4.2.2.2.5. Peygamberler…….….295
2.5. Neşâtî'nin Poetikası……..……298
2.5.1. Neşâtî'nin sanatının özellikleri……..298
2.5.1.1. Neşâtî'de Sebk-i Hindî özellikleri……...…….….302
2.5.2. Neşâtî'ye göre şiir ve şair……...…….…...304
2.5.2.1. Şiir…….…….304
2.5.2.1.1. Neşâtî'nin kendi şiiriyle ilgili değerlendirmeleri……...305
2.5.2.1.2. Neşâtî'nin şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları…...307
2.5.2.1.2.1. Âb-dâr……308
2.5.2.1.2.2. Âb-ı Hayât (Âb-ı hayvân)……..…308
2.5.2.1.2.3. Âteş……....308
2.5.2.1.2.4. İnci (Dür)……...309
2.5.2.1.2.5. Dilber…….309
2.5.2.1.2.6. Sihr…….310

2.5.2.1.2.7. Gül…….311
2.5.2.2. Şair……..……...310
2.5.2.2.1. Neşâtî'nin kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri……..311
2.5.2.2.2. Neşâtî'nin şairliği ile ilgili oluşturduğu benzetme unsurları..312
2.5.2.2.2.1. Gavvâs……....312
2.5.2.2.2.2. Sâhir……...313
2.5.2.2.2.3. Hükümdâr (Sahib-kırân)……313
2.6. Sâbit'in Poetikası……..314
2.6.1. Sâbit'in sanatının özellikleri……..……314
2.6.1.1. Sâbit'te Mahallî Üslup özellikleri……..318
2.6.2. Sâbit'e göre şiir ve şair……...……...321
2.6.2.1. Şiir…….……321
2.6.2.1.1. Sâbit'in kendi şiiriyle ilgili değerlendirmeleri……..…….325
2.6.2.1.2. Sâbit'in şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları……...327
2.6.2.1.2.1. Âb-dâr…….……...…….327
2.6.2.1.2.2. Kumaş…….……328
2.6.2.1.2.3. Ma'cûn…….……..328
2.6.2.1.2.4. Seb'a-i Muallaka…..……...329
2.6.2.2. Şair……...……..….329
2.6.2.2.1. Sâbit'in kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri……..……332
2.7. Nâbî'nin Poetikası……..…334
2.7.1. Nâbî'nin sanatının özellikleri……..……..334
2.7.1.1. Nâbî ve Hikemî Şiir…….…..340
2.7.2. Nâbî'ye göre şiir ve şair……...……345
2.7.2.1. Şiir…….……345
2.7.2.1.1. Mana……..….355
2.7.2.1.2. Dil……...…359
2.7.2.1.3. Nâbî'nin kendi şiiri ile ilgili değerlendirmeleri…….……362
2.7.2.1.4. Nâbî'nin şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları…….366
2.7.2.1.4.1. Âb-dâr……366
2.7.2.1.4.2. Âb-ı Hızr (Âb-ı hayât)……...367

2.7.2.1.4.3. Âteş-pâre……367
2.7.2.1.4.4. Hoş-kumaş……367
2.7.2.1.4.5. Sevgili (Âfet, mâh-rû)……368
2.7.2.1.4.6. Şebistân-ı Hayâl……368
2.7.2.2. Şair……370
2.7.2.2.1. Nâbî'nin kendi şairliği ile ilgili değerlendirmeleri……374
2.7.2.2.2. Nâbî'nin şairliği ile ilgili oluşturduğu benzetme unsurları…376
2.7.2.2.2.1. Meşşâta……376
2.7.2.2.2.2. Sarrâf……376
2.7.2.2.2.3. Hâk (Toprak)……376

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİNİN GENEL POETİKASI
3.1.Şiir……379
3.1.1.Yeni (Orijinal) şiir……379
3.1.2.Saf şiir……383
3.1.3.Güzel şiir……386
3.1.4.Sağlam şiir……388
3.1.5.Akıcı şiir……389
3.1.6.Lirik şiir……390
3.1.6.1.Âşıkâne……393
3.1.6.2.Pür-sûz (Yakıcı)……396
3.1.6.3.Özlü……398
3.1.6.4.Rindâne……399
3.1.7.Garip şiir……400
3.1.8.Sade ve basit şiir……401
3.1.9.Eleştiriel şiir……402
3.1.10.Şiir ve düşünce……403
3.1.11.Şiir ve ilim……406
3.1.12.Şiir ve mana……408
3.1.13.Şiir ve mûsiki……410
3.1.14.Şiir ve ilham……412

3.2.Şair……..…..415
3.2.1. Osmanlıda şair olmanın ilk adımları……..……...415
3.2.1.1. Teoriye yönelik……..416
3.2.1.2. Uygulamaya yönelik ……..……..417
3.2.2. Şairliğin vasıfları……...419
3.2.2.1. Orijinallik……..…….420
3.2.2.2. Yenilik…….……..421
3.2.2.3. Değişkenlik……....421
3.2.2.4. Şeffaflık…….…422
3.2.2.5. Renklilik……..…….….423
3.2.2.6. Karakter……..……424
SONUÇ…….....427
BİBLİYOGRAFYA……....431
Divanlarda Yer Alan Şair ve Şairle İlgili Kavramlar Dizini……..454
DİZİN…….……...…477
ÖZGEÇMİŞ…….490

ÖZET
DOKTORA TEZİ

17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ POETİKASI

Abdulkadir ERKAL

Danışman: Prof. Dr. Turgut KARABEY
2009- Sayfa: 490+XIII

JÜRİ : Prof. Dr. Turgut KARABEY
Prof. Dr. Metin AKKUŞ
Prof. Dr. Adem CEYHAN
Prof. Dr. Nimet YILDIRIM
Doç. Dr. O Kemal TAVUKÇU

Poetika, şiir kadar eski olup şiirle beraber var olmuş bir kavramdır. Aristo'nun şiirin ilkelerini ele aldığı eserine 'poetika' demesi ile beraber şiir tarihine giren kavram, zaman içinde farklı kültürlerde kendi yorumunu bularak günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı şiirinin poetik metinlerini ise tezkirelerin ve divanların dibaceleri ile belâgat kitapları ile birlikte Divan şairlerinin şiirlerinin içine serpiştirdikleri beyitler oluşturmaktadır.

17. yüzyıl Divan şiiri için yenilenme, kabuk değiştirme yüzyılı olmuştur. Bu yüzyılda görülen yenileşme hareketleri ile birlikte farklı üslup özellikleri, farklı karakterde şairlerin yetişmesine yol açmıştır. Bu bakımdan bu dönemin poetik ürünleri de çeşitlilik ve farklılık arz etmektedir.

ABSTRACT
PH. D. THESIS

THE POETICS OF SEVENTEENTH CENTURY DIVAN POETRY

Abdulkadir ERKAL

Supervisor: Prof. Dr. Turgut KARABEY
2009- Page: 490+XIII

JURY: Prof. Dr. Turgut KARABEY
Prof. Dr. Metin AKKUŞ
Prof. Dr. Adem CEYHAN
Prof. Dr. Nimet YILDIRIM
Assis. Prof. Dr. O Kemal TAVUKÇU

Having been as old as poetry, poetics is a concept which has always existed along with poetry.

Poetica, being the coinage by Aristoteles and also the name of his work on the principles of poetry, is an extant concept though slightly differing in various cultures because of some changes and interpretations they underwent in these cultures. The poetica texts in the history of Ottoman poetry make up the corpus of couplets the Divan poets spread throughout tezkires, the preambles of divans, the rhetoric books and their poetry.

The seventeenth century was a time of change and innovation for the Divan poetry. Together with the innovative movements in this century new poets with various stylistic features and different characteristics appeared. Therefore the poetica output of this era is quite various and contrasting.

ÖNSÖZ

Poetika, Aristo'dan günümüze kadar gelen ve şairlerin şiir sanatlarını ele alan bir edebi kavramdır. Tarih içinde düşünür, eleştirmen, vb. ilim adamlarının da gerek şairlerin eserleri etrafında gerekse genel bir konu olarak poetika üzerine fikir üretmeleri ya da poetikanın alanını genişletmeleri ile birlikte bu kavram özellikle şairler üzerinde etkisini oldukça artırmıştır. Böylece şiir yazan her şairin bir de poetikası oluşmuştur. Şairler bu kavram etrafında kendi sanatlarının özelliklerini ya da farklılıklarını ortaya koyarken, poetikanın genel olarak kullanılan 'şiir sanatı' anlamı etrafında yoğunlaşmış, yorumcu ve eleştirmenler ise daha çok şiir eleştirilerini poetikanın imkânları dahilinde ortaya koyarak poetik eleştiri türünün gelişmesini sağlamışlardır. İlk zamanlar Batı'da şiirin özelliği ve türü tartışılırken Doğu'da ise şiirin kendisi tartışılmış, ilk ürünler bu tartışmalar etrafında vücuda gelmiştir.

Bu çalışmamızda Divan şiirinin büyük bir gelişme kaydettiği 17. yüzyıl şiirinin poetik özelliklerini belirlemeye çalıştık. Divan şiirinin poetik metinleri daha çok dibâcelerde ve Divanlarda yer alan kasidelerin fahriyye ve gazellerin mahlas beyitlerinde yer almaktadır. Bunun dışında tezkireler ve müstakil belâgat kitaplarında da şiir sanatına ilişkin bilgilere rastlanmaktadır.

Giriş bölümünde poetika kelimesinin anlamı ve yorumlanışı üzerinde durarak, poetikanın Doğu ve Batı edebiyatlarındaki durumuna genel olarak yer verdik. Özellikle Arap ve Fars şiirinin karakteristik özelliklerinin doğrudan Divan şiirine etki etmiş olması ve Divan şiirinin ilham kaynakları arasında bu iki kültürün de bulunması bu araştırmayı gerekli kılmıştır.

Daha sonra şiir kavramı üzerinde durarak, şiirin İslam kültüründeki yeri konusunda kısaca bilgi verildi. Divan şiirinin temelini İslam kültürünün oluşturması bakımından, İslamın şiiri tanımı ve şiire bakış açısı doğal olarak Divan şiirine de aksetmiştir. Türk şiirinin 17. yüzyıla kadar tarihî seyrine kısaca göz atıldıktan sonra, bu yüzyıllardaki poetik özelliklerinden genel olarak bahsedildi. Bu yüzyıllardaki poetik yaklaşımlar ve karakteristik özelliklerin 17. yüzyıla nasıl yansıdığını ve bu özelliklerin bahis konusu asırda nasıl bir metamorfoza uğradığını görmek bakımından önemliydi.

Birinci bölümde, çalışmamızın asıl konusu olan 17. yüzyıl şiirinin genel görüntüsünü ortaya koyduktan sonra bu yüzyılda öne çıkan önemli üsluplar üzerinde durduk. Bu üsluplar Sebk-i Hindi, Hikemi ve Mahalli üsluplardır. Bu üslupların özellikleri, şiire yansımaları, temsil etmiş oldukları şairlerin görüşleri etrafında ele almaya çalıştık.

İkinci bölümde 17. yüzyılın poetikasını ortaya koyarken, bu yüzyılın öne çıkan şairlerin etrafında ortaya koymaya çalıştık. Yukarıda bahsettiğimiz edebi üslupların önde gelen şairlerine ağırlık vermeyi uygun gördük. Bu bölümde ele aldığımız şairler, Nef'î, Şeyhülislâm Yahya, Nâ'ilî, Fehîm, Neşâtî, Sâbit ve Nâbî'dir. Bu şairlerin poetikalarını belirlerken ilk önce şairler hakkında günümüze kadar yapılmış çalışmalardan da yararlanarak şairlerin üslup özelliklerini ortaya koymaya çalıştık. Daha sonra ise kendi şiirlerinden yola çıkarak poetik görüşlerini belirlemeye gayret ettik.

Üçüncü ve son bölümde ise bir önceki bölümde ortaya çıkan poetik verileri yer vermediğimiz yüzyılın diğer şairlerinin de görüşleri ile birlikte genel bir değerlendirmeye tabi tuttuk. Çalışmamızda eksiklerin mutlaka bulunacağını biliyor ve gözümüzden kaçan noktalarda okurların hoşgörüsüne sığınıyoruz.

Çalışmamın hazırlık aşamasında yardım ve desteklerini eksik etmeyen iki ismi de burada zikretmek istiyorum. Poetika çalışmam konusunda ısrar eden ve çalışmamın başından sonuna kadar kitap ve bilgi desteğini eksik etmeyen arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Ahmet SARI'ya ve tez konusu seçimimden itibaren çalışmamın her safhasında yardım ve desteklerini gördüğüm hocam Prof. Dr. Turgut KARABEY'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

ERZURUM 2009 Abdulkadir ERKAL

KISALTMALAR

Age	: Adı geçen eser
Agm	: Adı geçen makale
Agt	: Adı geçen tez
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
AÜTAED	: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi
bk	: bakınız
C	: Cilt
DİA	: Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
E	: Ebyat
FD	: Farsça Divan
G	: Gazel
H	: Hayriye-i Nâbi
hzl	: hazırlayan
K	: Kaside
KB	: Kültür Bakanlığı
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
Mf	: Müfred
ODŞÜM	: Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler (hzl: Mehmet Kalpaklı)
Rb	: Rubai
s	: sayfa
S	: Sayı
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDAY	: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten
TDK	: Türk Dil Kurumu
TrcB	: Terci-i Bend
TrkB	: Terkib-i Bend
Üni	: Üniversitesi
vb	: ve benzeri
vs	: vesaire

GİRİŞ
1.POETİKA VE ŞİİR

1.1.Poetika

1.1.1. Poetikanın Tanımı

Günümüzde '*Şiir sanatı*" anlamıyla sınırlandırılan poetika kavramı genel olarak; "*herhangi bir şairin şiir sanatı hakkındaki derli toplu görüş, anlayış ve fikirlerini ihtiva eden yazı veya eseri*"[1] manasında kullanılmaktadır.

Başlangıçta bütün güzel sanatları içine alıp 'güzellik felsefesi/estetik' anlamında kullanılan ve Batı dillerinden dilimize giren ve aslı Yunanca olan poetika, bu manasıyla ilk defa Aristo tarafından kullanılmıştır. Diğer dillerde de aynı manaya gelmek üzere, aynı kökten karşılıkları kullanılmıştır: Fransızcada 'poetik', İngilizcede 'poetic', Almancada 'poetik', İtalyancada 'poetica', Latincede 'poetica', Yunancada 'poiêtkê'.

Yunanca *poietikos*'tan gelen bu sözcük, 'yapmak, üretmek, yaratmak' anlamına gelen *poiein* fiiline bağlı bir sıfattır.[2] Bu bağlamda, poetika Aristo'dan günümüze kadar, sanat, felsefe, estetik ve edebiyatın ortak olarak ilgilendiği konuları ele almıştır. Poetika, batı dillerindeki anlamından yola çıkılarak 'şiir sanatı' diye çevrilmiş ve bu nedenle yalnızca şiir sanatına ilişkin bir kitap gibi değerlendirilmiştir. Oysa bazı bilim adamları da, sözcüğün hem Yunanca anlamından, hem de *Poetika'*nın içeriğinden yola çıkarak bunun yalnızca şiir sanatına ilişkin bir yapıt değil, geniş anlamda 'sanatsal yaratım'a ilişkin bir eser olduğunu ileri sürmektedirler.[3]

Aristo'ya göre şiir sanatı genel olarak, varlığını insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünmektedir. Bunlardan biri *taklit içtepi*'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmasıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Ancak bu hoşlanma geçicidir. *Taklit içtepisi* insanlarda doğuştan var olduğuna göre, bunlar için

---

[1] İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş I –Şiir-**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s.79.

[2] Necdet Sumer, "*Poetika Klasik Çağ"*, **Şiir ve Şiir Kuramı Üzerine Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s.36.

[3] Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara 2005, s.31.

yetili olan ve bu yetiyi yavaş yavaş geliştiren insanlar, ilkin uzun uzun düşünmeden, yapılan denemelerden hareket ederek şiir sanatını oluşturmuşlardır.[4]

Aristo'da üç temel etkinlik vardır: Bilme, eylemde bulunma ve yaratma. Üçüncü etkinlik olan *yaratma*, *poetika*'dır ve bu kavram çerçevesinde bütün sanatlar '*mimesis*' kavramı ile sınırlandırılarak irdelenmiştir. Aristo'da '*mimemis*' tek bir kapsayıcı kavramıdır.[5] Aristo da sanatsal etkinliği Platon gibi '*mimetik*' etkinlik (temsil etme, canlandırma) olarak görür. Ancak Platon *mimesis*'i bilgi anlayışı açısından kalıcı olanın değil de geçici olanın bir kopyasını yaratma etkinliği olarak küçümserken, Aristo, taklit sanatını felsefenin bir sonucu olarak ideanın görünüşünün kopyasını çıkarma olarak değerlendirmiş ve *mimesis*'i yücelten bir kuram geliştirmiştir:[6] Aristo'ya göre şiirin üç büyük türü vardır: güldürü, ağlatı ve destan. Aristo özellikle ağlatı, ağlatının kaynağı ve çeşitli öğelerle ilgili kuralları verir.[7] Todorov, Aristo'nun poetikasının konusunun edebiyat olmadığını vurgulayarak, bu eserin şiiri değil de dram ve tragedyayı ele aldığını söyler.[8]

Orhan Okay, Todorov'un aksine Aristo'nun poetikasını 'eni boyu belli şiir teorisi'[9] olarak yorumlar. Aristo'dan sonrakiler bütün şiir görüşlerini kalın hatlarıyla bu iki sistemin kategorileri içinde ifade etmeye çalışırlar. Yani sanat ya *ideal*'dir, ya *taklit*'tir. Birincisiyle *tecrid'*e (soyut olana), ikincisiyle *teşhis*'e (somut olana) varılır.[10] Ricceur da, aksi yönde bir fikir üreterek *Poetika*'nın "*şiirsel etkinlik ile zamansal deneyim arasındaki bağıntı üstüne hiçbir şey söylemediğini"* ve aslında *Poetika'*da şiirden kast edilen şeyin ise *mimesis*'in tek kapsayıcı kategorisi içerisinde dramanın karşıtı olarak kullanılan ve bunun da anlatısal değil trajik şiir olduğunu ifade eder.[11]

Gerhard Genette, poetikayı yalnızca reel olanın yakalanması, tespiti ve izahı olarak değil, aynı şekilde mevcut olamayan, ama ortaya çıkması mümkün olan eserlerin teorisi olarak da değerlendirir.[12]

---

[4] Aristo, A.g.e., s.16-17.
[5] Paul Ricceur, **Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis**, (çev.: Mehmet-Sema Rifat), YKY, İstanbul 2005, s.75.
[6] Ayşe Demirkaynak, **İbn Sinâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme**, Marmara Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001, s.19.
[7] Ahmet Sarı, **Türk ve Alman Poetikasının Kitabı**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2006, s.13.
[8] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, (çev. Kaya Şahin), Metis Eleştiri, İstanbul 2001, s.18-19.
[9] M. Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, Hece Yayınları, Ankara 2005, s.20.
[10] M. Orhan Okay, A.g.e., s.20.
[11] Paul Ricceur, A.g.e., s.72.
[12] Ahmet Sarı, A.g.e., s.15.

Hans Magnus Enzensberger'e göre ise poetika iki alanı kapsar: birincisi şairin kendi poetik sürecini, bireysel çalışmalarını ve emeğini içerirken; şair olarak şiire ve şiirsel olana karşı tutumunu dile getiren her şeyi içine almaktadır. İkincisi ise, poetikanın bir bilim olarak ele alınmasıdır. Enzensberger'in '*teorik poetika*' adını verdiği bu alan, şairin içinde gelişen yaratıcı tutumu nasıl şekillendirdiğini ve sonunda nasıl bir ürün haline geldiğini görmeyi kolaylaştıracaktır.[13]

Victoria Holbrook da poetika kavramı üzerinde dururken Abrams'a dayanarak, bu kavram ekseninde dört unsura dikkati çeker. Bunlar; evren, yapıt, yazar ve okur'dur. Buna göre yapıt merkezde yer alır, yazar ve okur merkezde yer alan yapıt ile hepsini önceleyen evren arasında aracıdırlar.[14]

Poetika'nın Türk edebiyatındaki görünümüne gelince; Şerif Aktaş, Türk edebiyatında poetika kelimesine ne mana verildiğinin açık olarak söylenmesinin zor olduğu fikrindedir. Aktaş'a göre poetika, *şiiriyet* olarak düşünülebilir.[15] Orhan Okay, poetikanın günümüz Türkçesinde 'şiir sanatı' gibi bir terkiple ele alındığını, oysa poetikanın bugünkü kullanılışıyla bizzat şiir sanatı da değil, şiir sanatı üzerine teoriler olduğunu ileri sürer.[16] Şemseddin Sâmi de Kamus-ı Fransevî'de Poetika kelimesine '*fenn-i şiir, ilmi-i aruz*' manasını vermiştir.[17]

Orhan Okay, poetikayı şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim dalı olarak tarif ederken, bu bilimin pozitif bilim olmadığını belirtir ve estetiğe yaklaşan taraflarıyla ilimden çok felsefe alanlarına girecek bir sistem olarak değerlendirir. Nasıl her şey felsefeden ayrılıp, yüzyıllar boyunca ilim haline gelmişse, poetika da ilim olma yolundadır ve ama yine de ilim değildir.[18]

Son dönem poetika üzerine yapılan akademik araştırmalarda, bu kavram '*Yazınsal Şiirbilim'* ismi altında yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuştur.[19] Geleneksel sözbilimin yeni bir biçimi olan ve '*söylem üstüne söylem*' diye belirtilen bu bilim, ya-

---

[13] Ahmet Sarı, A.g.e., s.16.
[14] Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, İletişim Yay., İstanbul 1998, s.17.
[15] Şerif Aktaş, **Edebiyat Teorileri, -Poetika Bölümü-**, Basılmamış Ders Notları, s.1.
[16] M. Orhan Okay, A.g.e., s.18.
[17] M. Orhan Okay, A.g.e., s.21.
[18] M. Orhan Okay, A.g.e., s.19.
[19] Bu konu hakkında bk. Mehmet Yalçın, **Şiirin Ortak Paydası: Şiirbilime Giriş**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas 1991, s.18.

zınbilimle eş anlamlı olarak değerlendirilmektedir.[20] Todorov'un geliştirdiği bu kuram anlayışına göre poetika yalnız şiire değil, genel olarak yazınsal betiklere[*] uygulanır.[21]

Süheyla Bayrav, poetikanın tanımını yaparken onu sadece şiirle sınırlamaz. Aristo'nun eserine 'poetika' denmesinin ardında yatan sır da buradadır. Zira o, kitabında, sadece şiirin değil, tüm edebiyat ürünlerinin kurallarını toplamak istemiştir.[22] Bayrav, şiir, hikâye, roman, resim, tiyatro vb. estetik türleri *anlatılış*, bu türlerde ele alınan konuyu ise 'anlatılan', sanatçının fonksiyonunu ise *anlatış* olarak vasıflandırmıştır. O halde elimizde *anlatılış* vardır. Biz onu ancak betimleyebiliriz. Poetika'nın da konusu *anlatılış*'ı betimlemek, *anlatış*'ın kullandığı usulleri toplayıp sıralamaktır. Aynı şekilde Bayrav, edebiyat sanatlarının her çeşidinin, örneğinin, anlam ve ses sanatlarının 'poetika' biliminin konuları arasında olduğunu dile getirir.[23]

Hakan Sazyek, Poetika'yı, şiir sanatının değişik türlerinde ve tarzlarında yazılmış ürünleri açıklayan, yorumlayan, şerh eden bir inceleme yöntemi olmaktan çok, şiirle ilgili, şiire ilişkin her türlü meseleyi genel ölçekte ele alan bilgi dalı olarak tanımlar.[24] Sazyek'e göre, imgelerin doğal sahibi şair olması dolayısıyla şiire ilişkin meseleleri ortaya koyacak kişi de şairin kendisi olmalıdır. Şiiri kuramsal açıdan değerlendiren metnin poetik bir nitelik kazanmasının birinci koşulu, bir şair tarafından yazılmasıdır. Bu da poetikanın temel özelliklerinden biri olan bireysellik yönünü belirgin kılar. Bunun için eleştirmen ve akademisyenlerce belirtilen görüşler poetikanın değil, eleştirinin sahası içinde yer almalıdır.[25]

Poetika hakkında ansiklopedik kaynaklara baktığımız zaman ise, bu kelimenin genelde 'şiir bilgisi' olarak tanımlandığını görürüz. *Ana Britannica*'da poetika; "dildeki anlamı, ses ve ritim öğelerinden yararlanarak bir duygu, düşünce ya da olayı yoğun ve sıra dışı anlatma sanatı"[26] şeklinde yer alır. Berke Vardar'a göre ise poetika; "*Poetika (yazınbilim) hem özdeği hem de aracı dil olan yapıtların yaratım ve oluşturmasını ince-*

---

[20] Mehmet Yalçın, A.g.e., s.18.

[*] Todorov, burada *beti* terimini; "*sözcüklerin belli bir şekilde dizilmesi, adlandırabileceğimiz ve betimleyebileceğimiz bir dizilim*" olarak tanımlamaktadır. (Todorov, **Poetikaya Giriş**, s.55.)

[21] Mehmet Yalçın, A.g.e., s.62.

[22] Süheyla Bayrav, **Filolojinin Oluşumu**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998, s.179.

[23] Süheyla Bayrav, A.g.e., s.183.

[24] Hakan Sazyek, "*Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Önsözler"*, **Türk Dili**, Sayı 577, Ocak 2000, s.10.

[25] Hakan Sazyek, A.g.m., s.11.

[26] Temel Britannica, Ara Yay., C.16, İstanbul 1993, s.270.

leyen daldır. Yazınbilim hem şiiri hem de düzyazı niteliği taşıyan kimi yapıtların nasıl dili öne çıkardığını, bu amaçla kullanılan yöntemleri inceler."[27]

Şimdiye kadar poetika üzerine yukarıda anlatılanlardan şu sonucu çıkarabiliriz ki, poetika iki alan etrafında gelişim göstermektedir. Bunlardan biri teknik sanat, diğeri ise edebî felsefedir. Poetika her şeyden önce şiirin yapısı ve işleniş tarzı ile ilgilenir. Bu açıdan poetika şiirin ne olduğu, ne olmadığı ile ilgilenir. Felsefî açıdan bakıldığı zaman ise estetiğin ön plana çıktığını görmekteyiz.

1.1.2.Batı Edebiyatında Poetika

Aristo'dan sonra Klasik Çağ'da poetika türünde yazılmış önemli eserlerden biri de Horatius (Horace)'a (MÖ 1. yüzyıl) aittir. Horatius, mektup biçiminde yazmış olduğu *Ars Poetika* adıyla bilinen manzum eserinde, şiir sanatı konusuna değinir. Ama bu eserde Horatius'un amacı şiir kuramı üretmek değil, anlatma etkinliğindeki *ölçülülük* (aurea mediocritas) ve *uygunluk* (decorum) sorunudur.[28] Horatius, şiir sanatı ve sanatsal etkinlik kapsamında *ölçülülük, uygunluk* ve estetik etkinin dayanaklarına, şiirin hem öğretici hem de haz verici işlevlere sahip olması düşüncesine sahiptir.

Aristo'da, *yansılama, taklit* (mimesis) ve *arınma* (katharsis) en temel argümanlarken, Horatius ise kendi poetikasında *fayda*'yı (prodesse) ve *mutlu kılma*'yı, eğlendirmeyi (delactive) amaç edinmiştir.[29] Klasik Çağın bir diğer düşünürlerinden biri olan Longinus ise *söylev* (retorik) terimi üzerine durur. Başlangıçta retoriğin nesnesi halk önünde verilen söylevdi, ancak retorik, söylemin bütün görünüşlerini betimlemek durumunda olduğundan halk önündeki söylevin edebiyatla paylaştığı özelliklere, özellikle biçeme (eloctio) de değiniliyordu.[30] Lunginus, Bu anlatım becerisinin sanatçıya hem doğuştan hem de eğitimle bir arada verilebileceğini savunur. Böylelikle sanat doğuştan mı yoksa sonradan öğrenme ile mi elde edilir tartışmasını da beraberinde getirmiş olmaktadır.

Klasik Çağ'daki poetik eserler topluca değerlendirildiğinde, bu metinlerde asıl sorunsalın özgün bir sanat/edebiyat kuramı üretmek olmadığı, sanatsal ya da dile dayalı söylemin genelde felsefe kapsamında bir sorun olarak ele alındığı dikkati çekmektedir.

---

[27] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC Kitabevi, İstanbul 1988, s.230-31.
[28] Necdet Sumer, A.g.m., s.21.
[29] Ahmet Sarı, A.g.e., s.12.
[30] Tzvetan Todorov, A.g.e., s.19.

Özellikle Eflatun, Aristo ve Platon'da felsefenin poetika üzerindeki egemenliği açık biçimde hissedilmektedir. Bu eserlerde, sanatsal yaratım, taklitsel bir etkinlik olarak görüldüğünden, sanat yapıtları da genellikle 'gerçek bilgi'yi yansıtma, ahlaksal ve eğitsel işlev görme açısından değerlendirilmiştir.[31] Klasik Çağla ilgili sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bu çağ düşünürleri poetikayı bir şiir anlamında kullanmadıkları açıkça görülmektedir.

Orta Çağ edebi metinlerine baktığımız zaman, bu metinlerde dinin ve kilisenin önemli bir rolü ve etkisi olduğu görülmektedir. Augustinus, eserlerinde geometrik düzenlilik, onun üzerinde kurulan güzellik estetiği, müzik ve Kitab-ı Mukaddes yorumuna ilişkin görüşleri dikkati çeker. Augustinus ile beraber literatüre giren *yorumsama*, kutsal metinleri nesne alarak bu metinlerin çevresinde gelişmiştir. Bunun yanında bu çağın yorumsamacıları şiirsel alegoriyi de göz ardı etmediler. Bu anlamda şiir kurguya bağlı ve bilgi içermeyen neşeli bir bilim olarak görülmüştür.

Avrupa'da Rönesans ile beraber sanatların birliği anlayışı yayılmaya başlamış ve şiir ile resmi birbirine bağlamaya çalışan bir sanat teorisi ortaya çıkmıştır. Lessing ve Kant bu yeni söylemin ilk büyük taşıyıcısı olmuşlardır. Rönesans döneminde poetika alanında İtalya, Almanya ve Fransa'da önemli gelişmeler baş göstermiştir. İtalya'da Tasso poetikayı sistematize etmiş, Fransa'da ise Du Bellay kendi dilleri ekseninde yazmış ve ulusallaştırmıştır.[32] Almanya'da ise poetik türün temel kitabı sayılan ve Martin Opitz 'Alman Şiirinin Kitabı'nda, poetikayı kurallı ve şekillerle, yer yer Helen-Roma ve Alman şiirlerinden örnekler vererek ve öğretici bir poetika yazarak Almanlara öğretmeye çalışmıştır. Bunun yanında Boileau ise, '*Art Poetique*' isimli eserini düz yazı ile değil de şiirle örerek bir 'şiir-poetika' şeklinde kurgulamıştır. Boileau, şiire ve şaire ait olan her şeyi poetika tarihi üzerine geniş bilgilerle süsleyerek lirik bir poetika oluşturmuştur.

Rönesansla beraber poetik türdeki metinlerin artmasıyla şiir, felsefenin tahakkümünden kurtulmuştur. Klasik Çağ'daki şair doğayı taklit eder, anlayışı sürmekle beraber, şairler yeni ve özgün bir doğayı yaratan kişi olarak görülmüştür.[33]

---

[31] Alaattin Karaca, A.g.e., s.18.
[32] Ahmet Sarı, A.g.e., s.13.
[33] Alalattin Karaca, A.g.e., s.24.

18. yüzyılda *deha* kavramı gelişmiş, Vico ve Herder'in eserlerinde bu kavram tartışılmış, Aristo'nun antik dönemde kurallarını koyduğu poetikayı normatif-didaktik poetika haline getirmeye çalışmış ve bu poetikanın aşkın olması için çabalamışlardır. 19. yüzyılda ise şairler bireysel çalışmalarına dönmüş ve poetika, birey eksenli çalışmalarla gelişmiştir.[34]

20. yüzyılda edebiyat kuramı çeşitli ülkelerde birbiri ardına gelen çabalarla doğmuştur. Bu yüzyılda poetika kavramı yapısal olarak daha derinliklerde incelenmiştir. Şiirin yapısını yine şiirin kendinden çıkarma modelleri yapısal poetikanın da temelini oluşturmuştur. Bu alanda Fransız Sembolistlerinin ve Rus Biçimcilerinin katkısı büyüktür. Veselovski, oluşturduğu '*Tarihsel Poetika*' yöntemi ile edebiyatın bilimsel tarihini oluşturmaya çalışmıştır. Bu kurama göre, edebî metinleri incelemek yerine, edebî metinlerden yola çıkarak bir kuram oluşturmaktır. Türlerin ve biçimlerin oluşumu, estetik düşüncenin gelişimine, toplumsal ve tarihsel sürece bağlıdır.[35]

1930-40'lı yıllarda İngiltere ve Amerika'da çeşitli bilimsel eleştiri ve edebiyat teorisi akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan en önemlilerinden biri olan 'Yeni Eleştiri' akımının hareket noktası romantik estetiktir. Ancak romantiklerin aksine bu teorisyenler edebî yapıtın çözümlenmesiyle uğraşmışlar ve Aristocu geleneğe bağlanmışlardır. 1970'li yıllardan itibaren poetikayı işleyen yeni ekol/okullar açılmıştır. Rus biçimciliği, yeni eleştiricilik, poetikayı edebiyatın iç teorisini hazırlamayı teklif eden bir disiplin olarak öne çıkarır. Edebi eserlerin bütününü, çeşitliliğini ve birliğini yakalamaya hizmet eden kategorileri geliştirme düşüncesinde poetika kelimesi devreye girer.[36] Bu dönemin önemli araştırıcılarından biri olan Todorov, poetika alanında geniş çalışmalar yaparak poetikayı sistematikleştirmiştir. Todorov'a göre poetika, yapıtları tek tek yorumlamanın aksine, anlamı adlandırmayı değil, her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak bu yasaları edebiyatın içinde arar. Buna göre poetika, edebiyata dair hem 'soyut' hem de 'içsel' bir yaklaşımdır. Poetika'nın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Bu itibarla poetika, gerçek edebiyatla değil, mümkün olan edebiyatla uğraşır.[37]

---

[34] Ahmet Sarı, A.g.e., s.14.
[35] Alaattin Karaca, A.g.e., s.29.
[36] Ahmet Sarı, A.g.e., s.15.
[37] Tzvetan Todorov, A.g.e., s.387.

1.1.3. Arap Edebiyatında Poetika

Şiir sanatına ilişkin teorilerin Doğu'da Batıya oranla daha nitelikli olduğu ve daha kapsamlı ele alındığı görülmektedir. Özellikle Orta Çağ'da Arap dünyasında Cahiliye öncesi ve sonrasında şiir toplumun yapısını oluşturan en önemli etkenlerden biri idi. Cahiliye toplumu şiire başka hiçbir toplumun vermediği önemi vermiştir:"[38]

Şiirin Araplar nezdinde öyle bir ehemmiyeti vardır ki, bu nedenle de şiir '*Divanu'l-Arab'* olarak nitelendirilmiştir. İbn Sellâm (ö.845), Cahiliye döneminde şiirin Arapların divanı, kelâmının en üst seviyesi olduğunu, onların şiire önem verip şiir için yarıştıklarını belirtir.[39] Ayrıca o, *Tabakâtü'ş-Şu'arâ* isimli eserinde şiir sanatının, diğer sanat ve bilimler gibi kendine özgü bir teknik ve kültürü olduğunu söyler. Uygulamaya yönelik araştırmanın her zaman salt akademik bilgiden daha değerli olduğu bilincini taşır.[40]

Cahiliye şiirinin özelliği sözelliğe (belagât-retorik) bağlanmaktadır. Şiir ilk önce şarkı olarak doğmuştur. Bu şiirde ses canlı bir esinti ve bedensel bir müzik konumundadır.[41] Araplar, Cahiliye poetikasının *sözellik* (retorik) kuramını, Arap-İslam kültürünün Yunan, İran ve Hint kültürleriyle etkileşim yıllarının başlarında ortaya koymuşlardır. Bu kuram, Arap şiirini diğer milletlerin şiirlerinden ayıran açıklayıcı müziksel özelliklerin altını çizmeyi amaçlamıştır. Cahiliye şiiri söz-vezin ve ritim üçgeninde vücuda gelmiştir. Ritim, Cahiliye şiir sözünün esasıdır. Bu bağlamda poetika, dinletme ve eğlendirme estetiğine dayandırılmıştır. Bundan dolayı şiirde doğallığa gidilmiş ve süslü kelimelerden kaçınılmıştır. Bu durum şiirle düşünceyi birbirinden ayırmaya götürmüştür. Câhiz'e göre şiirsel anlatım düşünceyle desteklenmez ve yoruma ihtiyaç duymaz.[42]

---

[38] Yusuf Sancak, **Hz. Peygamber Devrinde Şiir**, Şafak Yayınları, Erzurum 1999, s.34. Ayrıca Arap Şiiri ile ilgili geniş bilgi için bk. Nihad M. Çetin, **Eski Arap Şiiri**, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Yay., İstanbul 1973; Clement Huart, **Arap ve Arap Dilinde İslam Edebiyatı**, (çev. Cemal Sezgin), Kanaat Kitabevi, İstanbul 1944; Adonis, **Arap Poetikası**, (çev. Emrullah İşler), YKY, İstanbul 2004; Clement Huart, **Arab ve İslâm Edebiyatı Tarihi**, (çev. Cemal Sezgin), Tisa Matbaacılık, Ankara (tarihsiz); Vincente Cantarino, **Arabic Poetics in the Golden Age**, Brill, Leiden 1975; Ignace Goldziher, **Klasik Arap Literatürü**, (çev. Azmi Yüksel-Rahmi Er), İmaj Yayınları (tarihsiz).

[39] Kenan Demirayak, **Abbasî Edebiyatı Tarihi,** Şafak Yayınevi, Erzurum 1998, s.13.

[40] M. Halefullah, "*Arap Edebiyatı: Tenkid ve Teorileri*", (çev. Lamii Güngören), **İslâm Düşüncesi Tarihi**, (Editör: M. M. Şerif; Türkçe Editör: Mustafa Armağan), C.3, İnsan Yayınları, İstanbul 1991, s.251.

[41] Adonis, **Arap Poetikası**, s.13.

[42] Adonis, A.g.e., s.26.

Cahiliye Arapları, şiirsel ritimde temel olgu olan kafiye ile diğer milletlerden ayrılırlar. Kafiye, Arapçada olduğu gibi Aramice, Süryanice, İbranice ve Yunancada temel bir şiirsel özellik değildi. Bundan dolayı eski Arap eleştirmenler, Cahiliye şiirindeki kafiyeli vezin yapısının başka bir milletten alıntı olmadığını, aksine bunun yalnızca Araplara ait bir özellik olduğunu vurgulamışlardır.[43] Araplar şiiri tasvir ederken, onu en güzel ve en değerli ipekli kumaşlardan yapılmış rengarenk işlemeli elbiselere benzetmişlerdir. Tıpkı Yunanlılarda olduğu gibi Arapların da şiiri sanat olarak algıladıkları ve ifade ettikleri kaydedilmiştir.[44]

İslâmla beraber Allah tarafından Hz. Peygamber aracılığıyla gönderilen Kur'an-ı Kerim Arap toplum yapısını tümüyle değiştirmiş, bu değişiklik şiire ve sanata da yansımıştır. Kur'an, Cahiliye poetikasının sözelliğinden yazının şiirselliğine geçişine zemin hazırlamıştır. Cürcâni, Kur'an nazım teorisini formüle ederken, şiirsel yazının da ilkelerini belirtmiştir. Böylece şu veya bu şekilde şiiri yasakladığı kabul edilen Kur'an metni, dolaylı yoldan şiirin önünde bilinmeyen sayısız miktarda yeni ufuklar açılmasına, ayrıca gerçek anlamda şiir eleştirisinin oluşumuna yol açmıştır.[45]

Kur'an araştırmaları metin incelemesinde yeni eleştiri esasları, hatta estetik için yeni bir ilim ortaya koymuştur. Bu da yeni Arap poetikasının doğmasına zemin hazırlamıştır. Arap şiiri, Abbasîlerin ilk dönemlerinden itibaren, lügat anlamı itibarı ile değil, ıstılahî anlamıyla somut bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Kavramsal açıdan şiiri tanımlayan ilk görüş olduğu belirtilen İbn Sîrîn (ö.728)'in "*Şiir kafiyelerle örülmüş bir sözdür. Sözde güzel olan şey şiirde de güzel, aynı şekilde sözde kötü olan şey şiirde de kötüdür."* şeklindeki sözleri kafiye boyutlu ilk şiir tanımıdır.[46]

Orta Çağ'da İslâm dünyası ile Batı dünyası arasındaki nitelik farkı hemen kendini göstermiştir. Dolayısıyla poetika üzerine çalışmalarda, Batı'nın öne çıkarılması konusunda ihtiyatlı davranmak gerekir. Zira İslâm dünyasında Kur'an metnini incelemeye yönelik 'nahiv', 'tefsir' ve 'belâgat' bilimlerinin gelişmesi ile şiire ilişkin teorik yapıtların da oluşmasına zemin hazırlamıştır. Şiir kuramına ilişkin eserlerden bazıları ise şöy-

---

[43] Adonis, A.g.e., s.28.

[44] Mehmet Yalar, "*Arap Edebiyatında Şiir Kavramı Problemi –Mukayeseli ve Analitik Bir Bakış-"*, **Nüsha**, S.9, Bahar 2003, s.183.

[45] Adonis, ag.e., s.41.

[46] Nurullah Yılmaz, "*Nazım ve Nesir Teorileri Açısından Klasik Arap Şiirine Genel Bakış"*, **Nüsha**, S.17, Ankara 2005, s.39.

ledir. Halil b. Ahmed (ö.786), *Terâkibu'l-Asvat* (Seslerin Oluşumu) eserinde Arapça kelime kökleri, morfolojisi ve harekeleri üzerine durarak 'nahiv' ilmini ortaya çıkarır. Halil b. Ahmed, Cahiliye şiirinin müziğini incelemiş ve şiirin vezin kurallarından söz eden ve adına 'aruz ilmi' denilen bilimi geliştirmiştir. Halil b. Ahmed sözellik (retorik) üzerine teoriler üretirken Câhiz ise (ö. 868) dilsel özellik ve şiirsel yaklaşım bakımından şiirin öncüsüdür. Câhiz'e göre anlam, bütün milletler arasında ortak, sözcük ise özel olduğundan, şiirsellik anlamda değil, sözcüktedir. Bundan dolayı şiirsel değer, özel bir dilden kaynaklanmaktadır.[47]

Şair İbnu'l-Mu'tezz (ö.908) şiir sanatında bir yenilik olarak görülen *bedi'* üzerine çalışmalar yapmış ve hiç de yeni bir gelişme olmadığını kanıtlamıştır. Konuşma sanatının özelliklerini ele aldığı *Kitabü'l-Bedi'*de üç ayrı kategoride bu özellikleri açıklamıştır: (1) Mecaz, şiir sanatının temel direğidir, (2) Yarım kafiye gibi şiirin özüne dokunmadan şekli ile ilgili ustalıklar, (3) mantık muhakemesi oluşturan diyalektik üslup. Kur'an, Hadis ve ashabın sözlerinden ve bedevilerin dilinden örnekler vererek, mecâzî konuşmanın, şiir sanatında zaten var olduğunu göstermeye çalışmıştır. [48] Bu yöndeki çabalar Klasik Arap şiirinde Kudâme ve Fârâbi ekolü olmak üzere iki farklı ekolün doğmasına neden olmuştur.

Kudâme b. Ca'fer (ö.948) şiiri; 'manaya delâlet eden vezinli ve kafiyeli söz" olarak tanımlayarak mananın güzelliğini maksuda müteveccih olarak görmüştür.[49] Kudâme'nin şiir anlayışının temelinde güzeli değil mükemmeli aramak yattığı için şiir konularını medih, hiciv, mersiye, tasvir ve gazel olarak tespit etmiş, ayrıca teşbih sanatını da ekleyerek mazmun ve üslup karışımı bir sınıflandırma yapma yoluna gitmiştir.[50] Kudâme, 'soyut kavram' dediğimiz şeye 'şiirin şekli'; 'anlam, içerik' dediğimiz şeye ise 'şiirin malzemesi' ifadesini kullanarak şöyle der:

---

[47] Adonis, A.g.e., s.36.
[48] M. Halefullah, A.g.m., s.252.
[49] Cengiz Kallek, "*Kudâme b. Ca'fer"*, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara 2002, s.311.
[50] Nurullah Yılmaz, A.g.m., s.41.

> "*Şiir için anlam, kullanılan malzeme gibidir. Şiir ise onun şekli gibidir. Öyle ki her zanaatta, şekillerinden etkilenen bir konu (ya da malzeme) bulunmalıdır. Marangozlukta ahşap, kuyumculukta ise gümüş ve altın gibi.*"[51]

Kudâme'nin bu görüşleri ile Aristo ve Yunan felsefesi ve mantığından etkilendiği görülmektedir. Zira, Eflatun'un zikrettiği dört ana fazileti (akıl, adalet, cesaret ve iffet) esas alan methiyenin güzel, diğerlerinin hatalı olduğunu söylemesi de böyledir.[52] Kudâme'nin ekolünden olan Bişr el- Âmidi (ö.980) de şiiri, "*Sözün iyi seçilmesi ve maksadın en iyi şekilde ifade edilmesi*" olarak tanımlamaktadır.[53]

Kudâme ekolü çizgisinde en kapsamlı şiir tanımını yapan İbn Haldun (ö.1405), şiiri iki yönlü araştırır. Bunların ilki aruz ilmi açısından yapmış olduğu tanımdır. Bu tanımda nazım sanatı açısından şiiri, vezinli ve kafiyeli söz olarak kabul eder. İkinci tanımda ise şiir, "*istiare ve tasvir sanatı üzerine kurulmuş, aynı zamanda vezin ve kafiyeli, beliği bir söz*"dür. İbn Haldun'a göre vezin ve kafiyede her biri bir anlam ifade eden özel kalıplar bulunur ve bu kalıplar olmazsa söz sadece manzum olur, şiir olmaz.[54]

Klasik Arap şiirindeki ikinci bir ekol olan Fârâbi (ö.895), Cahiliye şiirlerinden yola çıkarak şiirde muhâkat (taklit) ve tahyil (hayal) unsurlarına öncelik vermiştir. Şiirin özünde teşbih sanatının yattığını söyleyen Fârâbi, lügat anlamı itibariyle muhâkatı teşbihle eş tutarak, sonuçta şiirin vezinli teşbih olduğu fikrini ortaya atmıştır. Sözün şiir olabilmesi için muhâkat ile birlikte vezin de olması gerekir. Araplar şiirde kafiyeye özel bir önem verdikleri halde kafiye ile tanışmadıkları için Yunanlıların böyle bir gaye gütmediklerini fark eden Fârâbi, şiir sanatı ile ilgili bu tür değerlendirmeleriyle Arap şiiri ile Yunan şiiri arasında bir köprü görevi üstlenmiştir.[55] Bunun yanı sıra Aristo'nun *Poetika*'sının X. yüzyılda Ebû Bişr Mattâ b. Yunus (ö.940) tarafından ilk kez Suryaniceden Arapçaya *Kitâbü'ş-Şuarâ* adıyla, ardından Hıristiyan filozofu Yahya b. Adî (ö.974) tarafından *Poetika*'nın Themistius'un şerhi ile birlikte ikinci kez, İshak b. Huneyn (ö.911) tarafından da Arapça üçüncü kez çevrilmesiyle[56] şiir üzerine şairlerin

---

[51] Nasrullah Pürcevâdî, "*Attâr ve Avfî'ye Göre Şiirin Felsefî Eleştirisi*", (çev. Hicabi Kırlangıç), **Ankara Üniv. DTCF Doğu Dilleri Dergisi V,** S.1, Ankara 1992, s.250 (Kudâme b. Ca'fer; Kitâbu Nakdi'ş-Şi'r'den).

[52] Cengiz Kallek, A.g.m., s.312.

[53] Nurullah Yılmaz, A.g.m., s.42.

[54] Nurullah Yılmaz, A.g.m., s.42.

[55] Nurullah Yılmaz, A.g.m., s.43.

[56] Alaattin Karaca, A.g.e., s43.

yanında filozofların da odaklanmalarını sağlamıştır. Zira aşağıda da belirteceğimiz gibi büyük İslâm düşünürleri Aristo'nun *Poetika*sı ışığında kendi yorum ve düşüncelerini ortaya koymuşlardır. Arap-İslâm dünyasında mütercimler ve Grek felsefesini yorumlayarak adeta yeniden üreten filozoflar için en zor metin Aristo'nun *Poetika*'sı olmuştur. Zira Arapça'da ve Arap kültüründe yer almayan Grek dünyasında tanınan tiyatro, komedi, drama gibi farklı formlar, yapılan tercümelerde dil problemini de beraberinde getirmiştir.[57]

Şu noktaya da dikkat çekmek gerekir ki, Müslüman filozoflar, şiirle ilgili eserlerini Aristo'nun *Poetika*'sının şerhi olarak gördükleri için, bu eserleri aynen onun eseri gibi tamamlanmamış bir halde bırakmışlardır. Farâbî, Aristo gibi bilge ve becerikli birinin tamamlamadan bıraktığı bir çalışmayı tamamlamanın kendisi gibi biri için münasip olamayacağını söyler, İbn Sinâ ise *Poetika'*nın tamamlanmamış olduğunu doğrular ama kendisi ise bu alanda daha ayrıntılı bir çalışma yapacağını söyler.[58] Oysaki Farâbî'nin eseri şiir türleri ile ilgili kısa bir incelemenin dışında Aristo'nun *Poetika*'sı ile alakası yoktur. Yine İbn Sinâ'nın *Fennü'ş-Şi'r*'inin ilk bölümlerindeki malzemenin çoğunun da *Poetika* ile benzerliği bulunmamaktadır.

Vicente Cantarino, Klasik Arap şiirinin, Grek (özellikle de Aristo)'ten oldukça fazla etkilendiğini ve bu etkilenme sonucunda Arap şiiri teorisinin ortaya çıktığını, eğer bu durum söz konusu olmasaydı bu şiirin teorik yönden eksik kalabileceğini ifade etmiştir.[59]

Poetika'nın bu tercümelerinden yararlanan ve bunları kendi yorumları ile genişleten İslâm filozofları *Poetika*'nın muhtasarını ya da yeni poetikalar kaleme almışlardır. Bunlardan biri olan el-Kindî, Aristo'nun *Poetika'*sını 'Buyitkya' biçiminde yazarak 'eş-

---

[57] Poetikanın Arapçaya tercümesi hakkında geniş bilgi için bk. Ayşe Demirkaynak, **İbn Sinâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme**, Marmara Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001; Şunu da burada belirtmek gerekir ki; Aristo'nun başta Poetika'sı olmak üzere diğer eserleri ile birlikte Platon'un da eserleri Avrupa'ya Arapça çeviri ve şerhler aracılığı ile 12. Yüzyıldan itibaren ulaşmaya başlanmıştır. Avrupalı bilginler kendi bildikleri terimleri kullanarak, Doğu felsefesini çevirmiş ve dipnotlarda açıklarken de Eski Yunan'a dayandırmışlardır. Bu şekilde Eski Yunan ile Rönesans arasındaki kopukluk ta silinmiş oldu. Kısaca özetlemek gerekirse Avrupa Platon ve Aristo'nun eserlerini İslam düşünürlerinin eserlerini tercüme etmeleri ile birlikte keşfetmiş oldular. (Geniş bilgi için bk. Victoria Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları,** s.39.)

[58] Şems İnati-Seyyid Umran, "*Edebiyat- Şiirin Mahiyeti",* **İslâm Felsefesi Tarihi**, (Editörler: S. Hüseyin Nasr-Oliver Leaman), (çev. Şamil Öçal-H. Tuncay Başoğlu), C.3, Açılım Kitap Yay., İstanbul 2007, s.133.

[59] Vicente Cantarino, **Arabic Poetics in the Golden Age,** Leiden, Brill 1975, s.63.

Şi'r' (Şiirle ilgili) anlamında kullanır.[60] İbn Rüşd (ö.1198) *Poetika'*yı asıl metne sadık kalmayan '*Kitabu'ş-Şi'r*' adıyla özetlemiştir. İbn Rüşd'ün bu eseri Aristo'nun şiire dair belirttiği esasların Arap şiirine tatbikini içerir. Kimi ibareler ya metinden aynen özetlenerek ya da aslının manasına yakın bir açıklama ile sunulmuştur. İbn Rüşd, bu tercümesinde Yunan sanatına ait bazı kavramları (tragedyayı *medh*, komedyayı *hicv*) Arap şiiri içindeki forumlara dönüştürmüştür.[61]

Doğu dünyasında Kur'an metni ile şiir metnini karşılaştıran önemli eserler de vücuda gelmiştir. Kur'an dilinin bozulması ya da anlaşılmaz olacağı endişesi ile Kur'an bir dilsel metin olarak incelemeye alınmış, düzenli kuralları çıkarılmıştır. Bu değişkenliğe ise *i'rab* adı verildi. Ebû'l-Esved ed-Duelî (ö.688) Kur'an'ın i'rabını ilk yapan kimsedir. *İ'rab*, cümlenin öğelerini damme (u), fetha (a, e) ve kesre (i) olarak birbirinden ayırırken, noktalama ile (i'cam) benzer harfleri birbirinden ayırt etmeyi amaçlamıştır.[62] Kur'an metnini Cahiliye şiiri ile karşılaştırarak ele alan ilk kitaplardan biri ise Ebû Ubeyde'nin (ö.824) *Mecâzü'l-Kur'an* adlı eseridir. Eser, Kur'an dilinin mecâzî kullanımlarını inceler. Ubeyde, bu çalışmasıyla sanatsal formlar ve anlatım tarzlarıyla ilgilenen eleştiriye zemin hazırlar.[63]

Câhiz, *el-Beyân ve't-Tebyin* eserinde Kur'an metni incelemesinde edebî zevk alma, sanatsal sırların kavranması, özellikle de mecâzî dil, Kur'an nazmının müzikalitesi ve yapısıyla ilgili hususlarda daha ileri bir adım atmıştır. Kur'an nazmının vezinlerini derinliğine araştırır ve bu vezinlerle şiir vezinleri arasında en ufak bir ilişki olabileceği görüşünü reddeder. Bu çalışmaları İbn Kuteybe'nin (ö.889) *Muşkilu'l-Kur'an*, er-Rummânî'nin (ö.984) *en-Nuket fî İ'câzi'l-Kur'an*, el-Hattâbî'nin (ö.998) *Beyânu İ'câzi'l-Kur'an* adlı çalışmaları izler. [64]

İbn Kuteybe yukarıda bahsettiğimiz eserinde, şiiri vezin, kafiye yönüyle değil, içerisinde garib lafızlar, yer, su, ağaç, vb. tabiattaki nesne ve olayların isimlerini öğ-

---

[60] Alaattin Karaca, A.g.e., s.36.

[61] Ayşe Demirkaynak, A.g.e., s.38; Ayrıca şunu da not etmek gerekir ki, İbn Rüşd'ün metafizik, aşk ve hikmet gibi konulardaki görüşleri Avrupalı düşünür ve şairleri yüzyıllar boyunca etkilemiş ve İbn Rüşd hakkında hem felsefî hem de edebî eserler yayınlanmıştır. İbn Rüşd'den en fazla etkilenen önemli edebiyatçılar ise şunlardır: İtalyan Guido Cavalcanti ve Dante, İngiliz Geoffrey Chaucher, Amerikalı Ezra Pound, Arjantinli Borges, Fransız Jean-Pierre Faye. (Bu konu hakkında geniş bilgi için bk.: Branko Aleksi, "*Şiirin Aracılığı: Bir Vak'a Çalışması*", **İslâm Felsefesi Tarihi**, C.3, s.281-284).

[62] Adonis, A.g.e., s.21.

[63] Adonis, A.g.e., s.37.

[64] Adonis, A.g.e., s.38.

renmek için dinlemek gerektiğini vurgulayarak, şiir anlayışını klasik şiir tanımı üzerine kurup, onu bir bilim dalı olarak değerlendirmiştir.[65]

Cahiliye döneminden sonra Arapların önde gelen şairlerinden biri olan Ebû Nuvas (ö.810), şiiri doğallıktan çıkararak şehir dilini keşfetmiş ve bu dili sanatsal zirvesine çıkarmıştır. Onunla şiir dili neredeyse tamamen değişmiştir. Ebû Nuvas'ın şiirinde yazılı poetikanın yeniliğinin daha zengin, daha kapsamlı ve daha çeşitli başlangıcı vardır.[66]

Müslüman filozofların birçoğu şiirin tahayyüli bir söylem olduğu konusunda görüş birliğine varmışlardır. Tahayyüli söylem, taklit olması bakımından da önem arz etmektedir. Bununla birlikte, biri fiilde biri de kelamda olmak üzere iki türlü taklit vardır. Şiir bunların ikincisine girer.[67] Taklidin, dolayısıyla şiirin hedefi muhatapların zihinlerinde hakiki bir şeye benzeyen bir şeyi canlandırmaktır. Bundan dolayı '*en iyi şiir en yanlış olanıdır*' şeklindeki meşhur Arapça vecize, Müslüman filozoflara göre '*en iyi şiirin hakikate dair en tam taklidi tecessüm ettiren şiir olduğu*' anlamına gelecek şekilde anlaşılabilir. Şiirî söylemin bir *temsil* (analoji) yani bir *kıyas* (syllogism) oluşunun sebebi, hakikatle olan bu bağlantıdır.[68]

Arap şiirinin genel poetikasına bakıldığı zaman, Arapların şiirde bilgi ve kültür birikiminin şiirin vazgeçilmez bir unsuru olarak gördükleri anlaşılacaktır. İbn Sellâm; "*Diğer ilim ve sanatlarda olduğu gibi şiirde de ilim adamlarının bilmesi gereken bir sanat ve kültür vardır"*[69] sözü, Arapların şiire sanat ve kültür yönüyle baktığını ortaya koymaktadır. İbn Kuteybe, şairleri zaman ve mekâna taksim ettiği gibi kültür seviyelerine göre de taksim etmiştir. el-Merzûbânî (ö.994) şiiri, kuralları olan ilim ve sanat olarak kabul eder. en-Neşehî (ö.1438) ise şairin geniş bilgi birikimine sahip olması gerektiğini, ele aldığı konularla vurgular.[70]

---

[65] Nurullah Yılmaz, A.g.m., s.40.
[66] Adonis, A.g.e., s.49.
[67] Şems İnati vd., A.g.m., s.127.
[68] Şems İnati vd., A.g.m., s.129.
[69] M. Akif Özdoğan, "*Klasik Arap Şiirinde Şiir Söyleme Yeteneği ve Bilgi Birikimi"*, **Folklor/Edebiyat**, C.14, S.53, 2008/1, s.96.
[70] M. Akif Özdoğan, A.g.m., s.99.

1.1.4. İran Edebiyatında Poetika

İran şiirinin poetik özelliklerine bakacak olursak, en büyük özelliğinin tasavvufî ve felsefî olduğu ilk bakışta göze çarpmaktadır. İran'da h.5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren nazarî tasavvuf zirveye ulaşmış ve İslâm inançlarıyla ve İranlı zevkiyle uyuşan felsefî düşünceler ortaya koymuştur. Bu hareket İran edebiyat dilini, özellikle de şiir dilini zenginleştirmiştir. Nasrullah Pürcevâdî, İrandaki tasavvufî düşünüşün şiire nasıl tesir ettiğini ayrıntılarıyla şöyle açıklar:

> "*İran şiirinin ilk şekillenişinin ilk aşamalarında h.5/m.11. yüzyıla değin, İran şiiri genel olarak sûfiyane yönden yoksundu, fakat h.4/m.10. yüzyılın ortalarından ve 5. yüzyıldan başlayarak sûfiye şeyhleri, şairlerin şiirlerinden ve bu şiirlerdeki teşbih ve istiarelerden kendi maksatları için yararlanmışlar ve bu şekilde bu kelimenin anlamlarında bir evrimle yaşamasına yol açmışlardır. İran şiiri –elbette büyük bir bölümü- sûfiyane anlam ve sırları dile getirmek için bir araç durumuna geldi ve giderek sûfiye şair ve şeyhleri, dili şiir dili olan bir felsefe inşâ ettiler… Şarap ve aşk konulu şiirler, bir dizi felsefî-tasavvufî düşünce için bir araç haline geldi ve şair düşünürlerle sûfî-meşrep şairler, harâbâtilerle şarap ehlinin ve âşıkların tabirlerini ilahî gerçeklerin ve fizikötesi anlamların sembolü olarak kullanır oldular ve bu tabirlerin sayısını artırarak daha da geliştirdiler.*"[71]

Pürcevâdî'nin işaret ettiği mutasavvıfların şiirlerinde kullandıkları bu tabirlerin bazıları, zülüf, saç, kaş, göz, yanak, ben, dudak, diş vb olup, bunlar İslâmî dönem İran şiirinin oradan da Osmanlı şiirinin kullanageldiği tabirlerdir. Pürcevâdî bu tabirlerin tasavvufî düşünce üzerindeki kullanışları ve yükledikleri anlamları üzerinde genişçe durur, biz konumuz gereği bu alana girmeyeceğiz.

İran şiirinin en karakteristik özelliklerinden biri aşktır. Bu manada İran şiirine *âşıkane şiir*[72] yakıştırması yapılmıştır. Şairlerin aşkın mahiyet ve niteliklerine, âşığın hal ve hareketlerine, maşukun niteliklerine dair dile getirilen şiirler, aşk ve sevgi hakkında birtakım görüşler ortaya koymuş ve görüşlerin incelenmesi İran edebiyatının başlı başına temel konularından biri olmuştur. Bunlara kalenderlik ve rintlik ruhu da eklenince âşıkane heyecan ve coşkunun doruk noktasına ulaşan eserler vücuda gelmiştir. Bu dö-

---

[71] Nasrullah Pürcevâdî, **Can Esintisi –İslâm'da Şiir Metafiziği-**, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s.132-133.

[72] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.131.

nemden başlayarak İran (Fars) edebiyatına damgasını vuran ve bu edebiyatın temel karakteristik özelliklerini ortaya çıkaran Firdevsî, Feridüddin Attâr, Nizâmî, Hâfız, Sâdi, Ömer Hayyâm, Senâî, Molla Câmi gibi şairler, aynı zamanda Osmanlı şiirinin de temelini oluşturmuşlardır. Bu şairlerden yapılan tercümelerle Osmanlının bu edebiyata olan hayranlığı artmış ve bu hayranlık ve etkileşim yüzyıllar boyu sürmüştür. Öyle ki bazı edebiyat tarihçileri Osmanlı edebiyatını yok saymış, İran edebiyatının taklidi olmaktan kendini kurtaramadığı gibi görüşler dahi ortaya atmışlardır. -Biz her ne kadar bu eleştirilere katılmasak da burada bu tartışmanın içine girmek istemiyoruz.- İran şiir sanatının özellikleri aynı zamanda Osmanlı şiir sanatının özelliklerini de büyük oranda yansıtacağından, İran şiirine biraz daha fazla yer verme zorunluluğunu doğuruyor.

İran şiirinin poetik verilerine ilişkin söylemler genellikle tezkirelerde ve mesnevilerin bazı bölümlerinde yer verilmiştir. İran edebiyatının ilk tezkire olma özelliğini taşıyan Nizâmî-i Arûzî'nin (ö.1157) *Çehâr Makale* ismi ile bilinen "*Mecma'u'n-Nevâdir"* isimli eseridir. Arûzî, bu eserinde kâtiplik, şairlik, müneccimlik ve tıp meslekleri hakkında bilgi vermektedir.[73] Arûzî, eserinin ikinci bölümünü "*Der mâhiyyet-i ilm-i şi'r ve salâhiyyet-i şair'* başlığı altında şair ve şiire ait kendi düşüncelerini anlatır. Yazara göre şairlik sanatı, hayallerin belli bir intizam içinde düzenlenmesini sağlar. Bu anlamda şairler küçük şeyleri büyük, büyük şeyleri küçük, çirkini güzel, güzeli ise çirkin görebilir.[74] Arûzî, şiiri, "*Alemin nizamında büyük işlerin sebebi olan insan fıtratının şüphe ile daralması ve genişlemesi için gazbanî ve şehevî duyguları harekete geçirecek şekilde, şüpheye düşüren önermeleri bir araya topladığı ve neticeye götüren kıyasları yaptığı sanat*"[75] olarak tanımlamaktadır. Arûzî, şiiri bir ilim olarak görür. Bunun için de şairlerin her çeşit ilme özellikle de şiirle ilgili ilimlere vâkıf olması gerekir. Bunlardan bazıları; aruz, kafiye, maâni, belâgat, lafz, tercüme, alıntı yapma vb.dir.[76]

İran edebiyatının en önemli tezkirelerinden biri olan Devletşâh Semerkandî'nin (ö.1490) *Devletşâh Tezkiresi* olarak bilinen *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'nın 'Mukaddime' bölümünde Devletşâh, şiir ve şiir sanatı üzerine durur. Bu bölümde, konuşma yeteneğinden, ilim ve hikmetin insanı yüce mertebelere çıkaracağından bahseder. Ardından her pey-

---

[73] Bu eser hakkında geniş bilgi için bk.: Yusuf Çetindağ, "*Biyografik Bilgi ve Şiir Eleştirisi Açısından 'Çehâr Makale'*", **Bilig**, S. 34, Yaz 2005, s.145-169.

[74] Yusuf Çetindağ, A.g.m., s.146.

[75] Abdülhüseyn-i Zerrinkub, "*Şiirin Mahiyeti Hakkında"*, (çev. Mehmet Atalay), **Yedi İklim**, C.7, S.53, Ağustos 1994, s.13.

[76] Yusuf Çetindağ, A.g.m, s.149.

gambere bir mucize verildiğini, Hz. Muhammed'e de fesâhat ve belâgat mucizesinin Allah tarafından verildiğini söyleyerek sözün önemini bir kez daha vurgular. Daha sonra âyet, hadis ve din büyüklerinden deliller sunarak şiirin dinde câiz olduğunu ispat etmeye çalışır.[77]

İslâmla beraber tasavvufun da İran'da yaygınlaşmasından sonra şiire olan bakış da değişmiştir. Şiir tasavvufi açıdan yorumlanmaya başlanmış ve özellikle konusu bakımından tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmaları ilk başlatan ise Hucvîrî (h.5.yy)'dir. Hucvîrî, *Keşfü'l-Mahcûb* isimli eserinde semâın hakikati, türleri, semâ hüküm ve âdâbı'nı anlatırken şiire de değinir. Yanak, ben, yüz gibi tabirleri, bunların şiirde kullanıldıklarını dikkate alarak ve şiirin de semâ meclislerinde okunan şeyler arasında olması bakımından söz konusu etmiştir. Hucvîrî, şiirin içeriği konusunda yargıda bulunurken, şiirlerin irdelenmesi gerektiği görüşündedir. Ona göre şiir iki kısımdan ibarettir: 'İyi şiir', 'kötü şiir'. İyi şiir, içerisinde hikmetten, öğütten, Allah'ın ayetlerini araştırmaktan söz eden şiirdir. Kötü şiir ise, gıybet, bühtan, sövgü, müstehcenlik ve küfür içeren şiirdir. Bu tür şiirlerin okunması haramdır.[78] Ebû Hamid Gazâlî (İmam Gazâlî) (h. 5.yy) de *İhyâu Ulûmi'd-Din* eserinde Hucvîrî'nin görüşlerine benzer görüşler belirtir. Gazâlî'nin, Hucvîrî'den ayrıldığı konu, ıstılah olarak 'nesib' ya da 'teşbib' diye adlandırılan bu tür şiirler mutlak olarak haram değildir. Bu şiirlerin haram ya da helâl oluşları dinleyenlerin çıkarımlarına bağlıdır. Gazâlî'ye göre:

> "*Eğer semâ eden bu tabirleri (yanak, göz, el vb.) dışsal anlamları ile algılar ve bu nitelikleri duymakla göz önünde bir kadını ya da çocuğu canlandırırsa bu durumda haram işlemiş olur. Fakat semâ eden Hak âşığıysa ve göz, kaş, yanak ve ben gibi tabirleri duyunca Allah'a yönelirse ve bu tabirler için ilâhî hakikatlere delalet eden başka anlamlar düşünürse onun semâı helâldir.*"[79]

Gazâlî, şiiri değerlendirirken onu kıymetlendiren şeyin dil olduğunu söyler. Ona göre şiir dili ile felsefe dili arasında fark vardır ve esas olarak şiir dili ihbârî değildir. Şiirde kullanılan tabirlerin hiçbiri zorunlu olarak tek bir anlama delalet etmez. Genel olarak her tabir istiâre yoluyla, taşıdığı anlamın dışında kullanılabilir. Şiir kelimelere bu

---

[77] Yusuf Çetindağ, "*Şiir Eleştirisi Açısından Devletşâh Tezkiresi"*, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, S.14, 2002, s.188.
[78] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.140.
[79] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.143.

gücü tam anlamıyla verir.[80] Gazâlî'nin ekolünden olan Aynu'l-Kudât Hemedânî de şiiri bir aynaya benzeterek, Gazâlî'nin görüşlerini pekiştirmeye çalışır:

> "*Delikanlı! Bu şiirleri ayna bil. Bilesin ki aynanın kendi yüzü yoktur. Fakat ona kim bakarsa kendi yüzünü görebilir. Aynı şekilde bilesin ki şiirin kendisinde hiç anlamı yoktur. Fakat herkes ondan kendi çağının geçer akçesini ve işinin kemâlini görebilir. Şiirin şairinin kast ettiği anlam vardır ve başkaları kendileri başka anlamlar yüklüyorlar dersen bu, bir kimsenin aynanın yüzü, ayna ustasının yüzüdür demesine benzer.*"[81]

Bu görüşe göre şiirin haram mı yoksa helâl mi tartışması tamamen ortadan kalkmış ve şiir aklanmıştır. Aynanın karşısına geçen, -yani şiiri dinleyen ya da okuyan kişi- hakkında ancak böyle bir yargıda bulunulabilir. Bu açıdan Hemedânî ve Gazâlî, ilgisini dinleyenin durumuna yöneltir.

Hicri 5. asırdan itibaren İran şiirinde sanata yönelmenin izlerinin görülmesiyle beraber tenkid de (nakdûşşiir) etkisini hissettirmeye başlamıştır. Özellikle saraylarda şairler arasındaki kıskançlık ve rekabet, onları birbirlerinin şiirlerini tenkide zorlamıştır. Şairlerin kendi şiirlerini övüp diğerlerini eleştirmeleri, bir bakıma şairlerin kendi poetikalarını oluşturmalarını sağlamıştır.[82] Bunun yanında bazıları da mütalaa ve inceleme neticesinde tenkid meseleleri hakkında çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmaların başında *Kâbûsnâme* yazarı Emir Keykavus, eserinin 35. babında şairliğin metodunu oğlu Gilânşâh'a öğretmekte ve kendisinin bu konudaki ilmî ve amelî tecrübelerini fasih bir ifade ile anlatmaktadır:

> "*Ey oğul! Eğer şair olup şiir ayıtmağa (söylemeye) kastetsen ki, şiir de sözün murabba ola, yani rûşen (açık) ola. Ve sakın ki gamız, yani örtülü söylemeyesin. Meselâ bir şiirde bir sözün ki manası şerhin sen bilesin ve ayruk kişi bilmeye, anın bigi söz söyleme. Zirâ şiiri halk için ayıdurlar (söylerler); kendileri için ayıtmazlar. Pes şiirin manası açık gerekir ki rûşenliği sebebinden ötürü kim gerekse rağbet ede. Amma şair gerektir ki hemen vezne ve ka-*

[80] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.144.
[81] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.145.
[82] İran şiir tenkidi hakkında geniş bilgi için bk.: Abdulhüseyn-i Zerrinkub, "*İran'da Nakdûşşiirin Tarihçesi*", (çev. Mehmet Atalay), **AÜTAED**, S.13, Erzurum 1999, s.143-152.

fiyeye kâni olmaya. Pes sen dahi hayalsiz ve tertipsiz ve sınaatsiz şiir ayıtma."[83]

Yine Emir Keykavus eserinde şiirin gayelerini ise şöyle açıklar:

"*İlm-i aruzu eyi öğrenip bilmek gereksin. Ve şiir ilminde her beyit ki masnu (sanatlı) ola, ol beytin elkabın ve şiir nakdin (tenkid) eyi öğren. Şöyle ki eğer şairler arasında sana münazara düşerse ya birbirinin perdesin açmağa imtihan ederlerse cevaptan âciz olmayasın. Ve her söz ki ayıdasın, medihte, ya gazelde, ya hicivde, ya tevhide, ya mersiyede, yerli yerince söyle, ta ki sözün müretteb ola, gayrı mahallinde söyleyip sözün zulüm eyleme. Ve bir sözü ki halk anı nesirde söylemeyi kabih (çirkin) görürler, sen anı nazımda söyleme ki nesir raiyet (halk) gibidir ve nazım padişahtır. Bir nesne ki raiyete yaramaya, padişaha nice yaraya.*"[84]

Keykâus yazısının ilerleyen bölümlerinde şiirde hiciv bahsine girerek, hicvi hoş görmez. Çünkü hicvin geri dönüşü de vardır ve intikam hüviyetinde olur. Şiirde hiciv su testisine benzer ve '*yendek seğek sudan dürüst gelmez*'[85] *(*Testi sudan her zaman sağlam dönmez). Keykâvus, şiirde mübalağayı ise hüner mahiyetinde hoş olarak görür.

İran edebiyatında şiir ilmi üzerine yazılan önemli eserlerden Ahmed Gazâlî'nin *Sevânih* ve Irâkî'nin *Leme'ât*'nı da burada anmalıyız. İran şiir tasavvufunu ele alan bu eserler, şiir ve şairlik âlemini mensur şekilde ele almışlardır. Bu iki kitap birçok şairin ilham kaynağı olmuştur. Bu şairlerin önde geleni ise Hâfız'dır. Hâfız'ın şiirlerinde kullandığı mazmunların çoğu, olduğu gibi ya da az bir değişiklikle Gâzâlî'nin *Sevânih'*inde görülür. Hâfız'ın şiirlerinde geçen, hayal, rüya, sevgilinin vücudu, teşbih ve tenzih, melâmet, hüsn ve aşk, dert ve bela gibi mazmunların anlamları *Sevânih'*te tasavvufî açıdan açıklanmıştır.[86] Ahmed Gâzâlî ilk defa aşk, âşık ve mâşukun durumları ile ilgili mefhumları ele alış şekli onu estetiğe götürmüştür.

İran edebiyatının en önemli şairlerinin başında gelen Feridüddin Attâr (ö.1229), *Mantıku't-Tayr, İlâhinâme, Esrârnâme* gibi manzum eserlerinde şiir ve şair üzerine önemli tespitler yapmıştır. Attâr, şiiri anlamı açısından iki bölüme ayırır. Birinci bö-

---

[83] Keykâvus, **Kâbusnâme**, (çev. Mercimek Ahmed, Yayına hzl. O. Şaik Gökyay), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2007, s.189.
[84] Keykâvus, A.g.e., s.190.
[85] Keykâvus, A.g.e., s.191.
[86] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.183.

lümdeki şiire 'özsel' ve 'asil' şiir, ikinci bölümdekine ise 'özsel olmayan', 'asil olmayan' şiir tanımlaması yapar. Birinci bölümde yer alan şiir, anlamları şairin içinden kaynayan özgün şiirdir. İkinci bölümde yer alan ise, içindeki anlamların birikimsel olduğu, yani şairin önceden başkalarınca ulaşılan anlam ve kavramları başka bir biçimde dile getirdiği şiirdir.[87] Attâr'a göre şairlik yaratıcılık değildir. Şair, sanatçı olarak önceden örtülü ve gizli olan bir şeyi açığa vuran kimsedir. Anlamları yaratan Allah'tır. Şair de şiirinin anlamlarını Allah'tan almıştır. Attâr, bu durumu '*fuka açmak*'[88] deyimi ile dile getirir. Şairin durumu, tıpkı ağzı kapalı testideki fuka (şarap)'nın durumu gibidir. Bu durumdaki fuka yoğun ve basınçlıdır. Bu yoğunluk ve basınç, testinin ağzının açılması ile fuka dışarı fışkırır. Şair de şiir söylemeden önce, göğsünde baskı ve acı hisseder. Şair bu acıyı ancak şiirini ortaya koymaya ve içindeki anlamları dile getirmeye başladığı zaman rahatlar.[89] Attâr, kendi şiirini taşıdığı ilâhi ve özgün anlamlar bakımından 'hikmet şiiri' diye adlandırır.

Attâr, şiiri değerlendirirken şeriat ölçülerini kıstas olarak alır. Dolayısıyla yukarıda da bahsini ettiğimiz helal şiir, haram şiir kavramı, Attâr'da dinî şiir ve din dışı şiir olarak telakki edilmektedir. Yani, şerâitten kaynaklanan ve şerâitten kaynaklanmayan şiir. Din dışı şiirler Attâr'a göre övgü ve yergi şiirleridir. Fakat dinî şiirler kendi şiirleri olan 'hikmet' şiirleri olup, anlamları Kur'an'ın şairce algılanıp tanınması sonucunda şairin kalbinde belirmiştir.[90]

Avfî, Attâr'daki soyut kavramı tam anlamıyla göz önünde bulundurarak, şair ve şiir eleştirisine bu kavramı incelemekle başlamış ve Attâr'dan bir adım daha ileriye gidip, cinse ve mantığa dayalı bir tanım yapmıştır. Ona göre şiir, manzum sözdür. Söz şiirin cinsidir, onun manzum oluşu da şiirin ayırıcı özelliğidir.[91]

Attâr, şiirin temel özelliğini, yani sözün güzelliğini açığa çıkarmak için, şairliğin gereğince temsile yönelir ve şiiri *şer'*in ve *arş*ın benzeri olarak adlandırır. "*Şiir*", "*arş*" ve "*şer'*" (şeriat) kelimeleri üç harften oluşmaktadır. Bu harf ortaklığı, bu üç kavrama ilişkin bir konuya işaret etmektedir. *Şiir, arş* ve *şer'*i ortaktır (ر, ع, ش), yani bu kelime-

---

[87] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.98.

[88] Fuka açmak (şarap açmak); İran şiirinin güçlü ve anlam dolu kinayelerinden biridir. Günümüzde kullanılan 'şampanya patlatmak' deyimiyle eş değerde görülebilir.

[89] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.101.

[90] Bu konuda geniş bilgi için bk. Nasrullah Pürcevâdî, "*Atâr ve Avfî'ye Göre Şiirin Felsefî Eleştirisi"*, (çev. Hicabi Kırlangıç), **Ankara Üniv. DTCF Doğu Dilleri Dergisi V**, S.1, Ankara 1992, s.239-254.

[91] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.m., s.242.

leri oluşturan parçalar aynıdır. Buna ek olarak bu üç kelimedeki üç harf, özel bir düzen ve uyuma göre bir araya gelmiştir. Çünkü her üçü bir nitelik taşımaktadır. Bu ortak nitelik, güzellik kazandırıcılıktan ibarettir:[92]

Attâr, şiirin anlam ve içeriğini değiştirerek önceki şair ve şiirlerin de genel bir eleştirisini yapar. O, övgücülüğü ve yergiciliği reddeder. Attâr hiç kimsenin övülmesini (peygamber ve din büyükleri hariç) onurlu şiire yakıştırmaz. Onun göz önünde bulundurduğu tek memdûh hikmettir.[93] Attâr, Firdevsî, Senâî vb. şairlerin yer aldığı bu gelenekçi ruh İran şiirinde '*Sebk-i Irakî*' diye adlandırılmış, Molla Câmî (ö.1492) ise bu geleneğin son halkası olarak kabul edilmiştir.

Molla Câmî de şiir sanatı üzerine kafa yoran şairlerden biridir. O, iyi şiirin berrak bir su gibi olması ve kolay anlaşılması gerektiğini savunur.[94] Câmî'nin eserlerinde şiire iki farklı yaklaşım içerisinde olduğu görülür. Birinci yaklaşım, şiiri ciddiye alan, gerçek şiirin ne olduğunu açıklamayı amaç edinen, gerçek şairin niteliklerini ortaya koyan ve iyi şairle kötü şairi birbirinden ayıran bir yaklaşımdır. İkinci yaklaşım ise, ahlakî ve tasavvufî bir yaklaşım olup özeleştiri niteliği taşımaktadır.[95] Câmî de şiiri anlam ve içerik yönünden değerlendirirken iyi ve kötü şiir ayrımı yapmış; anlatımın yalınlığına ve şiirin anlaşılırlığına önem vererek bu kategorideki şiirleri iyi şiir olarak tarif etmiştir.

Câmî'den sonra Fars gazeline yeni bir renk veren ve onu klasik *Sebk-i Irakî*'den ayıran '*tarz-ı vuku*' ya da '*zebân-ı vuku*' (rasyonel dil veya gerçekçilik) olarak adlandırılan akım ortaya çıkmıştır. Bu akım, gazelde aşk ve âşığa ait dünyevî hallerin yansıtılması ve alışılmış geleneksel mazmunların tekrarından kaçınmaktan ibarettir. Bu akımı gazele kaçınılmaz şekilde dahil eden şey, Safevîlerin ortaya çıkışı ve İran'da millî bir devlet tesis etmeleridir.[96] Bu üslupla medrese şiirine ve şairine karşı bir savaş açılmış ve medrese ile tüm ilişkiler kesilmiştir. Onların temel amacı halk tabakalarının kültürünü yansıtmaktı. Bu akımın kurucusu ise Emir Hüsrev olarak bilinmektedir. Figânî, Dukenî, Ali Nakdî gibi şairler de bu akımın önde gelen şairlerindendir.[97]

---

[92] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.m., s.246.
[93] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.e., s.111.
[94] Hicabi Kırlangıç, "*Câmi'nin Şiir Görüşü*", **Nüsha**, S.2, Yaz 2001, s.19.
[95] Hicabi Kırlangıç, A.g.m., s.21.
[96] Kamer Aryân, "*Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri"*, (çev. İsrafil Babacan), **Nüsha**, S.18, Yaz 2005, s.85.
[97] Kamer Aryân, A.g.m., s.86.

Sonraki yüzyıllarda da İran edebiyatında şiir ve şiir tenkidi hakkında birçok eser kaleme alınmıştır. Reşit Vatvat (h.12 yy)'ın *Hadâiku's-sihr* adlı eserinde şairler hakkında değerlendirmeler yaparken, şairlerin var olması imkânsız, tamamen ütopya olan teşbihleri kullanmalarını eleştirir. O şiirde hüsn-i tahallustan yanadır. Şems-i Kays-ı Râzî, *el-Mu'cem* isimli eserinde aruz, kafiye, bedi' ve tenkid hakkında değerlendirmelerle, kafiye kusurları ve şiirin beğenilmeyen vasıfları hakkında araştırmalar yapar. Râzî, lafzî kusurları mana ile ilgili kusurlardan ayırıp, şevâhid ve örneklere dayanarak onların bölümlerini açıklar.[98]

İran şiiri ile ilgili vereceğimiz diğer önemli bir kaynak da Âmûlî'nin *Nefâyisu'l-Fünûn* isimli eseridir. Eser gerçekte ilk Yunan filozofları ve son İslâm hükemasının sahip olduğu ilimlerden bahseden bir ansiklopedidir. Eser genel olarak şiir tarihinden, beyan, bedi' ve kafiye sanatlarından bahseder.[99]

1.1.5. Türk Edebiyatında Poetika

Şiir ve şiir sanatı üzerine söylemlerin Türk edebiyatı tarihindeki görünümüne baktığımız zaman, bu konuda müstakil çalışmaların olmadığını görmekteyiz. Türk edebiyatı tarihinde şiirin özellikle Osmanlı şiirinin diğer türlere göre daha üstün tutulduğu göz önünde bulundurduğumuzda; şairlerin poetik eserlere niçin pek rağbet etmediklerini açıklamak gerçekten zordur. Türk edebiyat tarihinde şiir sanatı üzerine şairlerden önce bazı Türk filozoflarının araştırma ve inceleme yapmaları da düşünülmesi gereken ayrı bir konudur. Türk filozoflarıyla beraber diğer İslam filozof ve düşünürlerinin şiir sanatı üzerine yoğunlaşmalarının asıl sebebini iki nedene bağlayabiliriz. Bunlardan birincisi Aristo felsefesi bağlamında şiirin felsefî boyutta irdelenip, bilgi ve mantık çerçevesi etrafında yoğunlaşması; diğeri ise İslâmla beraber gelen şiirin tasavvufî boyuta bürünerek tasavvuf-felsefe-mantık üçgeninde ele alınmasıdır.

Şiir sanatı üzerine eser veren en önemli düşünürlerimizden en önde geleni Farâbî (ö.950)'dir. Farâbî'nin yazmış olduğu *Risâli fî Kavânini Sınâ'ti'ş-Şi'r* ve *Kitâbü'l-Musîka el-Kebir* adlı eserleri bu açıdan önemlidir,

Farâbî, *"Kitâbü'l-Musîka el-Kebir"* eserinde şiir ile müzik arasındaki köklü ilişkilere değinerek ikisinin de aynı türden olduğunu savunmuştur. Farâbî, şiir sözüyle müzik

[98] Abdulhüseyn-i Zerrinkub, A.g.m., s.152.
[99] Abdulhüseyn-i Zerrinkub, A.g.m., s.152.

birlikteliğinin kesinlikle doğal olduğu görüşündedir. Bu tür müzik etki ve hayal gücü bakımından ilk sırada kabul edilir. Şiir sözüyle karışık müzik, ruha haz ve ferahlık verir, insanın hayal gücünü zorlar, onu düşünceye sevk eder ve insanın tepki ve gözlemlerini artırır.[100] Farâbî, "*Risâle fî Kavânini Sınâ'ati'ş-Şi'r"* (Şiir Sanatının Kanunları) isimli küçük risalesinde de Aristo'nun *Poetika'*sını ele alır.[101] Bu eserde Farâbî, şiirin nasıl bir sanat ve bu sanatın hitabet sanatından nasıl farklı olduğundan, şiir türlerinden, şairin türlerinden, özellikle de Yunanlıların şiir çeşitlerinden çok kısa olarak söz etmektedir.[102] Farâbî, şiiri kategorize ederken veznine ve anlamına göre bir sınıflandırma yapar:

> "*Şiirsel beyanlar, ya vezinlerine ya da anlamlarına (ma'âni) göre sınıflandırılabilirler. Vezinlerine göre sınıflama, beyanların teşekkül edildiği dile ve ait oldukları mûsikî türüne göre mûsikiciye veya âruzcuya has olan incelemedir. Anlamlarına göre ilmî sınıflama, rumûz âlimi, şiir yorumcusu, şiirsel anlamları araştıran çeşitli ekoller ve milletlerin şiir nazariyecisi gibi kimselerin sahasına dahil olan konudur.*"[103]

Farâbî de Aristo gibi şiiri yalancı önermelerden yapılan bir *kıyas* ve *taklid*e dayanan bir sanat olarak görmektedir. Bu temsil sanatı, gerçek bilgiyi değil taklidi bilgiyi verir. Bu bilgi de yalancı (kazibe) bilgidir. Bu bilgiler ve beyanlar "*işitenlerin zihninde kendisine işaret edilen nesneyi nakşeder, bazısı onların zihninde o nesnenin taklidini nakşeder.*"[104] Farâbî, şiirsel beyanlardan sonra şairlere geçer ve şairleri de üç ayrı kategoride değerlendirir:

> "*Şairler üç sınıfa ayrılabilir; Birinciler şiir yazma ve okumada tabiî bir vergiye ve yeteneğe sahip olanlardır. İster şiir türlerinin ekseriyetinde, ister bazı türlerinde olsun teşbih ve temsil yaratmada onların çok güzel temayülleri vardır. Hiçbir şekilde bu şairlerin, bizzat şiir sanatı hakkında bilgileri yoktur, fakat yapmaya başladıkları şeyi gerçekleştirmedeki güzel istidâdlarına ve temâyüllerine dayanırlar. Onlar kelimenin tam anlamıyla 'kıyas yapan' şairler değillerdir. Çünkü yazış şekilleri mükemmel değildir ve*

---

[100] Adonis, A.g.e., s.23.
[101] Mehmet Bayrakdar, *"Farâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi"*, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C.36, Ankara 1997, s.45-65.
[102] Mehmet Bayrakdar, A.g.m., s.46.
[103] Mehmet Bayrakdar, A.g.m., s.49.
[104] Mehmet Bayrakdar, A.g.m., s.48.

san'atta pekişmiş değillerdir. Böyle bir kimse kendisinden ancak şairlerin sudur ettiğinden 'Kıyas Yapan Şair' olarak adlandırılır.

İkinci şair sınıfı, tamamen şiir sanatı bilenlerdir. Hangi sahaya girerse girsin, şiirin kanunlarından veya kurallarından hiç birisi kendisine yabancı değildir. 'Kıyas Yapan Şairler' ismine hakkıyla lâyık olanlar bu şairlerdir.

Üçüncü sınıf, kendilerinin hiçbir şiirsel yetenekleri olmaksızın veya sanatın kanunlarını anlamaksızın, ilk iki sınıf şairlerin faaliyetlerini devam ettirerek, teşbihlerde ve temsillerde onların çığırlarını takib ederek, onları taklid edenler teşkil eder. En çok yanılgılar ve hatalar bu sınıf şairler arasında olur."[105]

Farâbî, eserinin sonunda da şiir ile resim arasında bir bağlantı kurar. Bu iki sanatın maddelerinin farklı olduğunu, fakat şekillerinde, fiillerinde ve gayelerinde aynîlik olduğunu ifade eder. Şiir sanatı kelimelerle çalışır, resim sanatı renklerle, fakat ikisinin de fiili, benzerliği (teşbih) çıkarmaktır. Farâbî'nin şiir sanatı hakkındaki görüşlerini kısaca özetleyecek olursak, o şiiri mantık sanatı ve mantığın bir şubesi olarak görür. Bu bağlamda şiir, yalancı bir ispatlama yoludur.

Farâbî, "*Risâle fî mâ Yenbağ'*"da ise şiire bir kıyas türü olarak bakmakta ve şiiri tasdike dair beş sanattan biri olarak görmektedir. O, şiiri 'kesinlikle ve bütünüyle' yanlış olarak nitelemesine rağmen *şi'rî ifade*'yi anlamlı bulur.[106]

Farâbî'den sonra poetika üzerine duran diğer bir âlim İbn Sinâ (ö.1037)'dır. İbn Sinâ, '*Şifa*' kitabında dokuzuncu sanat olarak ele aldığı *Fennu'ş-Şi'r*'de, şiir konusundaki kendi görüşlerine yer vermiştir. İbn Sinâ, bu eserinde şiir sanatının yanı sıra sahne sanatları üzerinde de durmuştur. Eser kendi içinde iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm, İbn Sinâ'nın şiir konusundaki görüşleri ve Yunan şiirinin on iki türünü ele almaktadır. İkinci bölüm ise, Aristo'nun *Poetika*'sına dair İbn Sinâ'nın kendi yorum ve açıklamalarını içermektedir.[107] İbn Sinâ, şiir sanatına şiirin mutlak kavramı üzerinde durarak şöyle tarif eder: "*Şiir muhayyel bir kelam olup vezinli, uyumlu ve Araplarda kafiyeli sözlerden oluşur.*"[108]

---

[105] Mehmet Bayrakdar, A.g.m., s.51.
[106] Ayşe Demirkaynak, A.g.e., s.41.
[107] Ayşe Demirkaynak, A.g.e. s.46.
[108] Nasrullah Pürcevâdî, A.g.m., s.242.

Sinâ, bu tariften yola çıkarak tahayyülî bir dil kullanan şiir ile bilimsel bir dil kullanan mantık arasındaki farkı ortaya koyar. Dilin bilimsel kullanımı, burhanî bilimin temelidir, amacı ispat ya da mutlak doğrulardır. Şi'rî ya da hayalî ifadenin kullanımı psikolojik kabulleri ya da hayalî temsilleri kullanmak yoluyla dinleyeni 'hazza ya da taaccübe' götürmeyi amaçlar.[109]

İbn Sinâ, şiiri kıyas mertebeleri içinde incelerken, şiirsel kıyasın herhangi bir tasdik oluşturmadığını, fakat nefsi güzel ve çirkin şeylere öykünmek suretiyle kapanma ve açılmaya doğru hareket ettiren bir tahayyül oluşturduğunu ifade ederek şöyle devam eder:

> "*Çünkü muhayyelât, tıpkı tasdik edilen şeyin yaptığı gibi, nefsi bir kısım şeylere kapatır (kabz) ve bir kısım şeylere de açar (bast), böylelikle bunlar, yanlışlanmalarına rağmen tasdik edilmiş önermelerin yerini tutarlar. Meselâ bir kimse 'bal acı ve kusturucudur' dese nefis, tıpkı söyleneni tasdik ettiği zaman tiksinmesi gibi veya buna yakın bir şekilde söyleneni yanlışlamakla birlikte baldan tiksinir. Yine 'ishal eden bu pişinti, şerbet hükmündedir ve içtiğin zaman ishal olman için onun şerbet olduğunu tahayyül etmen gerekir' denildiğinde insan onu tahayyül eder ve ishal olur. Bu durum, o sözü yanlışlamakla birlikte gerçekleşir. Bu (yani tasdik edilmediği halde tasdik edilmiş gibi etkide bulunma), şiirsel kıyasların ilkesidir. Şiirsel kıyasların tikel şeylerde halka yararı, kendilerinden tikel şeylerde kıyasların kurulduğu tasdik edilmiş önermelerden oluşan kıyasların yararına yakındır. Çünkü söz konusu kıyaslarda gerçekleştirilen tasdikin amacı da nefsin kapanma ve açılma üzerine tiksinmesi veya sükûn bulmasıdır. Tahayyül de aynı şeyi yaptığına göre o kıyasın yerini almaktadır. Fakat halkın çoğu tasdikten ziyade tahayyüle yakındır.*" [110]

Sinâ'nın şiire bu mantıksal yaklaşımı yukarıda da izah ettiğimiz Farâbî'nin şiire 'yalancı' yaklaşımına işaret etmektedir. İki filozof da şiirin ifade ettiği bilgilerin doğruluğu ve gerçekliği konusunda mantıkî açıdan yaklaşarak, söylenen sözün ispat (ikna) edici yönünü yargılamaya çalışmışlardır. İbn Sinâ, burada Aristo geleneğinin aksine *Poetika*'yı mantığın bir parçası olarak görür. Oysa Aristo'da mantık *poetika*'yı içermez. (İbn Rüşd de burada Aristo ile aynı görüşü ileri sürmesine rağmen şiirden mantıki bir

---

[109] Ayşe Demirkaynak, A.g.e., s.46.
[110] İbn Sinâ, **Kitabu'ş-Şifâ –II. Analitikler**, (çev. Ömer Türker), Litera Yayınları, İstanbul 2006, s.2.

sanat olarak bahseder.[111]) bu bağlamda İbn Sinâ '*şiir, tahayyüli bir söylem olduğu oranda mantıkçıyı ilgilendirir*' derken aslında şunu ortaya koyar: insanlar hakikatten daha çok hayali olana bağlı kalmaya yatkındırlar. Gerçekte birçok insan doğru beyanları işittiklerinde hoşnutsuzluk gösterir ve onlardan sakınırlar. Bu hakikatte bulunmayan ama taklitte veya yanlışta bulunan şaşırtıcılık unsurundan kaynaklanır.

Türk edebiyatındaki tasavvufî şiirin ilham kaynağı olan ve sadece Osmanlı şairleri üzerinde değil bütün Müslüman coğrafyasının entelektüel üretiminde çok önemli bir yeri olan[112] ve bu yüzden 'Şeyhü'l Ekber' diye anılan ünlü düşünür Muhyiddîn İbn Arâbî (ö. 1240), yazmış olduğu birçok eserinde şiir ve şiir sanatına geniş yer vermiştir. Kendisini bir şair olarak görmemesine karşın yazdığı şiir sayısı birçok şairden kat kat daha fazladır.[113] İbn Arâbî, rüyasında 'Şuara Suresi'nin ruhunun kendine üflenmesi veya ilham edilmesi neticesinde şiire başladığını belirtir.

İbn Arâbî'nin şiire bakış açısı hep *marifetullah*a dayanır. Ona göre şiir, bir icmal, remiz, lugaz ve tevriye sanatıdır.[114] Manalar ise önce hayale nüzûl eder ve sonra peşinden duyular âleminde dile dökülür. Hayal âlemi metafizik ile fizik arasındaki bir geçiş âlemidir.[115] İbn Arâbî, bu bağlamda hayali, hem âlemin hem de insani nefsin altında yatan şey olarak görür ve hayali algının rasyonel anlayışla aynı düzeye yerleştirilmesi konusunda ısrar eder.[116] İbn Arâbî, *Futuhat*'ın bir bölümünde, nefsin ilahi hazret (varlık)'e yükselişinin (mi'râc) müşahedeye dayalı bir anlatımı yoluyla, şairle hayal âlemi arasında açık bir bağlantı kurar. Hz. Peygamber'in mi'râcıyla ilgili hadislere uyarak, her bir gök katına bir peygamberi koyar ve o peygambere ait salikin yükselişi sırasında o kata ulaştığında elde ettiği özel ilimleri tartışır. Üçüncü katta yer alan Venüs (Zühre)'te büyük rüya yorumcusu Hz. Yusuf bulunur. Bu bakımdan insan hayal âleminin bilgisini ve hayallerin nasıl yorumlanacağını bu katta elde eder. Dolayısıyla şairlere ilhamlar bu kattan gelir:

---

[111] Şems İnati vd., A.g.m., s.129.

[112] M. Erol Kılıç, **Sufi ve Şiir –Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası-**, İnsan Yay., İstanbul 2004, s.49

[113] İbn Arâbî'nin şiirleri '*Divanu-l Maârif,* (Bulak Matbaası 1855)*'* isimli bir divanda toplanmıştır. Bunun yanında *Tercümânü'l-Eşvâk*, (Arzuların Tercümanı) gibi manzum bir eseri vardır. (bk. İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı**, (çev. Mahmut Kanık), İz Yayıncılık, İstanbul 2004). Ayrıca 37 ciltlik *Fütuhatü'l-Mekkiye*'de bulunan İbn Arâbî'ye ait 7102 adet de beyit bulunmaktadır. (M. Erol Kılıç, A.g.e., s.54.)

[114] M. Erol Kılıç, "*İbnü'l-Arabî*", **DİA**, C.20, İstanbul 1999, s.496.

[115] M. Erol Kılıç, **Sufi ve Şiir**, s.55.

[116] William Chittick, "*İbn Arâbî'ye Göre Hayal Alemi ve Şiirsel İmaj"*, **Varolmanın Boyutları**, (çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul 1997, s.303.

> "*Burası tam şekil veriş ve düzenle ilgili semavî âlemdir. Şairlere bu dünyadan yardım ulaşır. Düzen, özel biçim ve geometrik şekillerde cismâni bünyeler içinde ve bu bünyelere nefs içinde şekil verilmesi, aynı şekilde bu kattan gelir… Özel ve yerli yerine oturan biçimin, uygun davranışın varlığı, bilgeliği kuşatan güzellik ile belli bir insanî yapı için arzu edilen ve kabul gören güzelliğin anlamı bu kattan bilinir.*"[117]

İbn Arâbî, kendi şiirini ise şöyle tarif eder:

> "*Bizim şiirlerimizin hepsi ister bir sevgiliyle (mahbube) hasbihal (teşbib) ile başlasın, ister bir medhiye olsun ve isterse de kadın isim ve sıfatlarıyla, ırmak, yer, yıldız isimleriyle dolu olsun hepsi de bütün bu sûretler altındaki ilâhî bilgilerden (maârif-i ilâhiye) ibarettirler… Yani biz her şeyi remzederiz, lugazlaştırırız ama bizim bundan kasdımız bir başka şeydir.*"[118]

O kasıt da Allah'tan başka bir şey değildir. Sonuç olanak İbn Arâbî'nin şiir felsefesini üç ana zemine oturtabiliriz. Hayal, ilham ve sembol. İbn Arâbî'nin görüşleri fikri anlamda İslâm dünyası edebiyatında ve bilhassa Osmanlı şiirinde büyük bir yer edinmiştir. Hem divan şiiri ve hem de tasavvufî şiirin mana, fikir ve ilham anlamında temel kaynağı İbn Arâbî'dir dersek hiç de yalan olmaz.

Son olarak şunu söylemek gerekir ki, Müslüman filozoflar sadece şiirin felsefesini yapmakla kalmayıp aynı zamanda şiirî bir felsefe de yaptıklarını söylemek yerinde olur. Buna misal olarak İbn Sinâ ve İbn Arâbî'yi gösterebiliriz.

Çalışmamızın da konusu olan Divan şiirinin poetik verilerine baktığımız zaman, bu alanda verilen ürünlere Şuarâ Tezkireleri'nde, Divan dibâcelerinde ve kasidelerin '*fahriyye*' bölümleri ile poetik nitelikli Gazellerde rastlamaktayız. Şuarâ Tezkirelerinin '*mukaddime*' bölümlerinde tezkire yazarları, şiir hakkında geniş mülahazalarda bulunduktan sonra şiirin faydaları üzerine dururlar. Şairlerle ilgili bölümlerde de şairin, şiirinin özellikleri ve sanatı üzerine durulur.

Divan dibâceleri, divanların giriş kısımlarıdır. Nazım-nasir karışımı olan bu bölümde divan sahibi şair, kendi şiir sanatı üzerine görüşlerini, niçin şiir yazdığını, şiirinin

---

[117] William Chittick, A.g.m., s.317.
[118] M. Erol Kılıç, A.g.e., s.57.

mahiyetini ayet ve hadislerle de desteklemeye çalışır.[119] Ancak şunu da burada ifade etmek gerekir ki *dibâce* bölümü olan divan sayısı oldukça azdır. Bu da bu geleneğin fazla yaygınlaşmadığını göstermektedir.

Divan dibâcelerinin en önemli yanlarından birisi, şiir ve şaire karşı İslâmiyetin birbirine ters gelen iki farklı tutumunu ortaya koymasıdır. Ali Şîr Nevâyî'den itibaren dibâce yazan şairlerimizin çoğunun bu konuya girerek şiirin ve şairin müdafaâsını yapma mecburiyetini hissetmeleri, İslâm dünyasının genel olarak bir kısım şiir ve şaire karşı menfî bir tavra sahip olmasıdır. Şairlerde bu duruma karşı iyi şiir kötü şiir ayırımı yaparak iyi şiirin ibrâsı yapılmakta ve ayet ve hadislerle bu iki şiir arasındaki farklılıklar ortaya serilmektedir.[120] Bu konu çalışmamızın ana temasını oluşturduğundan ilgili bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacağından, burada kısaca değinmekle yetineceğiz.

Divan şiirinin poetik metinlerinin genellikle *divan* ve *dibâce*lerde yer aldığı şeklindeki bir ortak görüşün ağırlığına rağmen, divan şairleri bu eserlerin dışında diğer müstakil eserlerinde de ara sıra şiir ve şiir sanatı üzerine olan görüşlerine yer vermişlerdir. Bunlar daha çok edebî bilgileri ihtiva eden eserlerdir. Edebiyat tarihimizde böyle bir esere ilk kez Ahmedî (ö.1413)'de rastlamaktayız. Onun, '*Bedâyiu's-Sihr fî Sanâyi'i'ş-Şi'r''* isimli eserini örnek olarak gösterebiliriz. Ahmedî bu eserini Reşidüddin Vatvat (ö.1178)'ın '*Hadâiku's-Sihr'* isimli eserinden yola çıkarak kaleme almıştır. Eser muhteva olarak şiirdeki edebî sanatların örneklerle açıklanmasından ibarettir.[121]

Ahmedî'den sonra onunla aynı çağda yaşamış olan Hüsameddin Amâsî (ö.1470)'nin *Risaletün Mine'l Aruz ve Istılahı'ş-Şi'r* isimli küçük bir risalesi gelmektedir. Edebi sanatlar, terimler ve aruz bahirleri hakkında geniş bilgiye yer veren Amâsî, şiir bahsinde de durmuş ve şiiri aruzla bütünleyerek tanımlamıştır. Ona göre aruz, şiirin terazisidir ve onun vasıtasıyla şiirdeki yanlışlıkların ve doğruların fark edileceğini ve kişinin hem sahib-tab' (şair) olması hem de teorik olarak aruzu bilmesi gerektiğine ina-

---

[119] Divan Dibâceleri hakkında geniş bilgi için bk. Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibâceleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
[120] Tahir Üzgör, A.g.e., s.24.
[121] Nihad M. Çetin, "*Ahmedî'nin Mirkatü'l-Edeb'i Hakkında*", **Türkiyat Mecmuası**, C.14, İstanbul 1965, s.223.

nır.[122] Şiiri de; "*Her beyt ki mevzun-ı ma'nevi ola ana şi'r dirler*"[123] olarak tarif eden Amasî, Gazel'i de sevgilinin güzelliğini söz konusu eden ve ona duyulan istek, sevgi ayrılık ve hasreti anlatan şiirler olarak tarif eder.[124]

Ahmedî'den sonra bu alanda kapsamlı olarak eser veren şairlerin başında Sürûrî (ö.1561) gelmektedir. Sürûrî, "*Bahrü'l-Ma'ârif", "Şerh-i Şebistan-ı Hayal", "Sanayiü'ş-Şi'riyye",* ve *"Şerh-i Kafiye*" isimli eserlerinde şiir ve şiir sanatı ve terimleri üzerine durur. Bu eserlerden en önemlileri ise kuşkusuz "*Şerh-i Şebistân-ı Hayâl"* ve "*Bahrü'l-Ma'ârif*"tir. Sürûrî'nin '*Şerh-i Şebistân-ı Hayâl*"i Fettah-ı Nişâburî'nin '*Şebistân-ı Hayâl'* isimli eserin şerhinden ibarettir. Bu eserde edebî sanatların geniş olarak açıklaması yer alır.[125] Sürûrî'nin en önemli eseri, Türk edebiyatı tarihinin de ilk müstakil edebiyat lügati sayabileceğimiz "*Bahrü'l-Ma'ârif"*idir. Faik Reşad, bu eser hakkında: "*Fenn-i aruz ve kavâfî ile sanayî'-i şi'riyyeye ve ıstılahât-ı edebiyyeyi câmi' bir te'lîf-i nâfi' olarak lisanımızda bu yolda mevcûd eserlerin birincisi olmakla mükemmeldir"*[126] ifadesiyle aynı görüşü paylaşmaktadır. Eser, mukaddime, 3 makale ve hatime bölümlerinden oluşmaktadır. Sürûrî, mukaddimesinde eserin yazılış sebebini açıklarken, aruz, beyan, bedî, kafiye, şiir ve inşa ilimlerini *nefâyis-i ma'ârif* olarak değerlendirerek, bu ilimlerin mütalaa edildikçe daha iyi anlaşılacağını savunmuş ve bu amaçla eserini kaleme aldığını belirtmiştir.[127]

Eserin muhtevasına gelince, 1. Makale; bahirler ve vezinlerle ilgilidir. 2. Makale; 'sanayi-i şi'riyye' beyanında olup, edebî sanatlar tarif edilerek örnekler verilmiştir. 3. Makale; yazarın kendi ifadesiyle 'teşbihat ve mesâ'il-i Enisü'l-Uşşâk' bayanında olup, sevgilinin vasıflarını beyan sırasında kullanılan mazmunları içermektedir. Sürûrî, 'Hatime' bölümünü ise şiir sanatı konusuna ayırmıştır. Bu bölümde şiirin faydalarını açık-

---

[122] Menderes Coşkun, "*Edebî Terimler ve Aruzla İlgili Bir Eser: Ali b. Hüseyin Hüsâmeddin Amasî'nin Risaletün Minel-Aruz ve Istılahı'ş-Şi'r'i"*, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S.8, Bahar 2003, s.91-130.

[123] Menderes Coşkun, A.g.m., s.116.

[124] Menderes Coşkun, a.g.m, s.103.

[125] Bu eser hakkında geniş bilgi için bk.: Bilal Elbir, **Sürûrî'nin Şerh-i Şebistân-ı Hayâl'i –Metin-İnceleme-,** Ege Üniversitesi, SBE Doktora Tezi, İzmir 2003.

[126] Faik Reşad, **Eslaf**, Alem Matbaası, İstanbul 1311, C.1, s.30, (Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Seyfettin Özege Okuma Solanu No:3515)

[127] Sürûrî, **Bahrü'l Ma'ârif,** Atatürk Üni. Merkez Kütüphanesi Seyfettin Özege Okuma Salonu Yazma Eserler Koleksiyonu ASL No:486, yk3[a]; Eserin tam metni ve hakkında geniş bilgi için bk. Yakup Şafak, **Sürûrî'nin Bahrü'l Ma'ârif'i ve Enisü'l-Uşşâk İle Mukayesesi**, Atatürk Üniversitesi SBE Doktora Tezi, Erzurum 1991; Ayrıca bk. İsmail Güleç, "*Gelibolulu Musluhiddin Sürûrî, Hayatı, Kişiliği, Eserleri ve Bahrü'l-Ma'ârif İsimli Eseri*", **Osmanlı Araştırmaları,** S.XXI (2001), s.211-236.

layarak, dinde yasak olmadığını birçok ayet ve hadisler ışığında savunmaya çalışmıştır. İlerleyen sayfalarda da kendisinin şiir ve şair hakkındaki görüşlerine yer vermiştir. Ona göre şiir, '*ruhu heyecanlandırarak aşk ve şevk verir gerçek maşûğun yüzüne meyl ettirir."* Şiir okumak ise, '*kalbi yumuşatarak insanlığı kemâlete erdirir."*[128]

Şunu da esefle belirtmemiz gerekir ki; Osmanlı şair ve edipleri, eserlerinde harikulâde sanatlar yapmışlar, fakat araştırmacılar onların isimlendirilmesi ve tasnifiyle pek uğraşmamışlardır. Osmanlı medreselerinde bir *âlet* ilmi olarak kabul edilen belâgat, dinî ve edebî metinlerin daha iyi anlaşılması *gaye*sine bağlı olarak hayat bulmuş ve gelişimini daha çok Arap ve Fars edebiyatı dairesi içinde sürdürmüştür. Gerek yukarıda bahsettiğimiz ve gerekse burada isimlerine yer veremediğimiz belâgat kitapları genellikle çeviri yoluyla Türk edebiyatına kazandırılmış, ama bu eserler vasıtasıyla tam anlamıyla tam bir Osmanlı belâgatı ortaya konulamamıştır. Bu eserlerde verilen örneklerin büyük bir çoğunluğunun Farsça ve Arapça olması da bunun bir göstergesidir.

Nev'î (ö.1598)'nin '*Netâyicü'l Fünûn' (İlimlerin Özü)* isimli çalışması yine bu yüzyılda yazılan önemli eserlerden biridir. Nev'î bu eserinin dışında ayrıca şiir sanatı üzerine Sadrazam Sinan Paşa'ya yazdığı uzunca bir tezkireye sahiptir. Sadrazam'ın konağına bayram tebriği için giden Nev'î, burada Paşa'nın sohbet esnasında '*Şâir âlim olmaz'* şeklindeki tahkirine daha sonra uzunca bir cevap yazıp Sinan Paşa'ya göndermiştir. Bu tezkirede Nev'î, şiirle ilim arasındaki münasebeti gerek ayet ve hadislerle ve gerekse İslâm âlimlerinin görüşleriyle desteklemeye çalışmış, şiirin faziletlerini anlatırken de Hz. Peygamber'in şiire ve şairlere olan tutumundan bahsetmiştir. Nitekim Nev'î'ye göre şiir: "*hizâne-i mekârim ve zînet-i melâhim ü velâimdir. Ekseri ilhâm-ı Rabbâni ve telkîn-i Subhâni*" dir.[129] Bundan dolayı şiir, '*mecâmi-i hikem ü irfân' (irfan ve hikmetin birikimi)*dir.[130]

Nev'î, *Netâyicü'l Fünûn* adını koyduğu diğer bir eserinde ise, tıptan tefsire, kelâmdan yıldız ilmine kadar pek çok ilim hakkında geniş malumat verir. Şiir üzerine olan görüşlerini ise '*İlmü'ş-şi'r"* ve "*Meâniyy-i Şi'r-i Müşkil*" başlıkları altında ifade etmiştir. Burada şiiri tarif ederken yukarıda verdiğimiz tarifi tekrarlamış ve şiirin Allah'tan

---

[128] Sürûrî'nin bu bölümde yer alan şiir ve şairle ilgili görüşleri hakkında geniş bilgi için bk. Yakup Şafak, " *Bahrü'l-Ma'ârif Müellifi Sürûrî'nin Şiir ve Şairlikle İlgili Görüşleri"*, **Yedi İklim**, C.VII, S.52, Temmuz 1994, s.17-20.

[129] Nev'î, **Netâyicü'l Fünûn –İlimlerin Özü-**, (Yayına hzl. Ömer Tolgay), İnsan Yayınları, İstanbul (tarihsiz), s.33.

[130] Nev'î, A.g.e., s.33.

gelen bir ilham olduğunu belirtmiştir. Şair bu bölümde, Sinan Paşa'ya gönderdiği tezkiredeki görüşlerini tekrarlamış ve ek olarak da şiir-nesir karşılaştırması yaparak şiirin nesre olan üstünlüğünü göstermeye çalışmıştır.[131]

Divan şiirinin önemli türlerinden olan Pendnâme (Nasihatnâme)lerde de şairler, şiir ve şaire yer ayırmış ve burada kendi şiir görüşlerine yer vermişlerdir. Bu türün en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Nâbî (ö.1712)'nin '*Hayriyye-i Nâbi*" isimli eseridir. Şair bu eserinde şiir üzerine görüşlerini '*Matlab-ı hüsn-i kelâm-ı mevzûn' (Vezinli sözün (şiirin) güzelliği bahsi)* (967-1030. beyitler arası) başlığı altında dile getirmiştir. Nâbî, bu bölümde, İran, Arap ve Türk şiirinin tarihi hakkında kısa bir gezinti yaptıktan sonra, okunması gereken şairler ve eserleri sıralamış, daha sonra da şiirin tanımına ve nasıl olması gerektiğine geçmiştir. Burada şiir-ilim-hikmet üçgeni etrafında şiirin nasıl olması konusuna açıklık getiren Nâbî, manaya hakikat güzelliği verilirken mecazlara fazlaca başvurulmaması gerektiğini belirtmiştir.[132]

Yine nasihatname türünün en önemli örneklerinden biri olan Sünbülzâde Vehbî (Ö.1809)'nin "*Lutfiyye*" isimli eserinde, '*Der Şi'r ü İnşâ'* ve '*Der-İlm-i Mu'ammâ*' (296-326. beyitler arası) başlıkları altında şiir üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Vehbî'nin şiir üzerine görüşleri özet olarak şu şekildedir:

> "*Şiir ve inşa hünerin ve marifetin en güzelidir. İkisi ikiz gibidir ama inşa çok önemlidir. Şiir, Allah vergisidir. İnşa ise çalışmayla elde edilir. Bu yüzden malumdur ki şairlerden münşi şair olan pek azdır. Şiir ile ilgili bütün incelikler bilinmeli ve ilme uygulamalıdır. Şair gönül aynasını parlatıp bikr-i manayı sinesine çekmelidir. Sözü papağan gibi söylemeli, şiirleri şeker gibi değerli olmalıdır. Özellikle şair faziletlere vesile olup ilimlerin esrârına feyiz kaynağı olmalıdır. Şiirin her çeşidi sevilir, onda bir güzelliğin bütün özellikleri gizlidir.*"[133]

18. yüzyıla geldiğimizde şiir üzerine yazılmış müstakil birkaç esere rastlamaktayız. Bunlardan en önemlisi ve bu alanda yazılmış belki de tek eser Haşmet (ö.1768)'in *"Senedü'ş-Şu'arâ*" isimli mensur eseridir. Eser dört fıkra ve hatime bölümlerinden

---

[131] Nev'î, A.g.e., s.252-257.

[132] Yusuf Nâbî, **Hayriyye**, (hzl. İskender Pala), Kapı Yayınları, İstanbul 2005, s.196-207. (Nâbi'nin poetikası üzerine ileriki bölümlerde geniş yer vereceğimizden burada fazla ayrıntıya girmeyi uygun görmedik.)

[133] Sünbülzâde Vehbî, **Lutfiyye**, (hzl. Süreyya A. Beyzadeoğlu), MEB Yayınları, İstanbul 2004, s.72-75.

oluşmaktadır. Haşmet, 1. Fıkra'da şiirin faziletlerini aklen ve naklen bazı deliller vasıtasıyla anlatmış, ayet ve hadislerden iktibaslarla da güçlendirmeye çalışmıştır. 2. Fıkra'da ise aruz kalıplarına uyan manzum ayetlerden ve hadislerden örnekler vererek, bunların şiir formuna yakınlığını göstermek istemiştir. Bu bölümde ayrıca Hz. Muhammed'in şiire verdiği önem ve bu konudaki teşvik ve caizeleri yer almaktadır. 3. Fıkra'da Hz. Muhammed'in çevresinde bulunan şairlerden ve Hz. Muhammed'in bu şairlere verdiği caizelerden bahsetmektedir. 4. Fıkra'da, dört halife, Hz. Fatma, Hz. Aişe, Hz. Hüseyin, Hz. Abbas ve bazı âlimlerin şiir söylediklerini delilleriyle ortaya koymuştur. Hatime bölümünde ise Haşmet, yine şiirin mevzûniyetinin faziletinden, şiir kelimesindeki harflerin yerleri değiştirilince 'arş' ve 'şer[c]' kelimelerinin ortaya çıkışının kerametinden bahsetmektedir. [134] (Aynı konu üzerinde daha önce Attâr da durmuştu.)

Yine bu dönemde Müstakimzâde Süleyman Efendi (ö.1788) tarafından kaleme alınan "*Istılâhâtü'ş-Şi'riye"* isimli edebiyat terimleri sözlüğü mahiyetindeki mensur eser, Divan Edebiyatı döneminde yazılmış bir Divan edebiyatı terimleri sözlüğü olması bakımından önemlidir.[135] Toplam altı sayfadan oluşan bu küçük risalenin giriş bölümünde Müstakimzâde, şiirin tarifini yaptıktan sonra şiirde aruzun gerekliliğinden bahsetmiş, daha sonra da Kur'an'ın şiiri reddetmediği, aksine onu teşvik ettiği şeklindeki görüşünü ayet ve hadislerle ispatlamaya çalışmıştır. Daha sonra ise 39 edebî terimin tanımı yapılmıştır. Terimler alfabetik düzen içinde verilmiştir.

Tanzimat'la beraber yenileşme ve batılılaşma hareketleri edebiyatımıza da yansımış ve yeni türler bu dönemle beraber edebiyatımıza girmiştir. Bu dönemden itibaren şiir üzerine düşünceler tamamen değişmiş ve batılı düşüncesi ekseninde yeniden şekillenmeye başlanmıştır. Bu yenilik elbette ki eskiyi kötülemekle başlanmış, Divan şiiri acımasızca eleştirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde yazılan poetik metinler de bu konu üzerine odaklanmıştır.[136]

---

[134] Bu eser hakkında geniş bilgi için bk. Haşmet, **Senedü'ş-Şu'arâ –Haşmet Külliyatı-**, (hzl. Mehmet Arslan-İ. Hakkı Aksoyak), Sivas 1994, s.365-425.

[135] Eser hakkında bk. Harun Tolasa, "*18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü – Müstakimzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'riyesi-"*, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.XXIV-XXV, İstanbul 1986, s.363-380.

[136] Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatçılarının Divan Şiiri'ne olan eleştirileri hakkında geniş bilgi için bk. Mehmet Kahraman, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, Beyan Yayınları, İstanbul 1996; Erdoğan Erbay**, Eskiler ve Yeniler –Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997.

Türk edebiyatında poetikadan bahseden manzum önsözün ilk örneği Ziya Paşa (ö. 1880)'nın üç ciltlik *Harabât* isimli antolojisinde yer alır. Paşa, şiir hakkında görüşlerini bu ünlü mukaddimesinin *'Meşrut u Ahvâl-i Şairi*' başlıklı bölümünde anlatır. Bu bölümde Ziya Paşa, bir şairde olması gereken yetenek, erdem, eğitim, nazım bilgisi, hayal zenginliği gibi bireysel ve özel poetik meselelerin yanında şiir-şair ilişkisi, doğu-batı, batı sanatı, taklit, sanat-gerçeklik, şair-iktidar ve şair-toplum ilişkileri, şiirin kalıcılığı gibi konular üzerine durmuştur.[137]

Namık Kemal (ö. 1888)'in Ziya Paşa'nın bu eserini eleştiri amacıyla yazdığı *Tahrîb-i Harabât* isimli eseri ise genellikle eleştiri türünü ilgilendiren bir içeriğe sahip olmasının yanında yer yer serpiştiği dizeler ise poetik içeriklidir.

Muallim Naci (ö.1893) *Şerâre* isimli eserinin manzum önsözünde kendi şairliği ilgili bilgiler sunmuştur.[138] Naci, şüphesiz ki en önemli eseri olan "*Istılâhât-ı Edebiye"* isimli edebiyat lügatinin 'şiir' bahsinde, şiir sanatı üzerine genişçe yer vermiştir. Bu bölümde Naci, şiirin ne olduğu ve ne olmadığı konusunda kafa yormuş ve şiirin kesinlikle vezinli ve kafiyeli sözlerden ibaret olmadığını, veciz sözün, beliğ sözün şiir olduğu hükmüne varmıştır. Bölümün sonunda ise şiirin nasıl olması gerektiği hususunda on madde sıralamıştır. Bu özellikler özet olarak şunlardır:

> "*Manalar kafiyeler ile aynı âhengi gözetmeli. Maksat harici lüzumsuz şeyleri yazmaktan sakınmakla beraber maksat ne ise tamamen ifade olunmalı. İfade tarzı mümkün olduğu kadar çeşitlendirilmeli. Şiir yazarken ifade tarzının güzel bir şekilde değiştirilmesi maharet ister. Sadelik içinde sanat, sanat içinde sadelik gösterilmeye çalışılmalı. Sanat tabiatı zorlamaktan bütünüyle uzak bir şekilde gerçekleştirilmeli. Âhenkli, tumturaklı lafızlar seçilmeli. Fakat bu lafızlar ifade edilecek mana ile mütenâsib olmalı. Yazmadan düşünmeli, düşünmeden yazmamalı. Laf kalabalığından, çok şey söylemekten kaçınmalı. İnsan kendi şiiri için amansız tenkitçi olmalı ki diğer tenkitçilere beğendirebilecek söz söylemeye muvaffak olabilsin. İnsan kendinde hissetmediği bir fikri iyi yazamaz. Mümkün olduğu kadar tabiîlikten ayrılmamalı her letafeti tabiîlikte bulmalı.*"[139]

---

[137] Hakan Sazyek, A.g.m., s.13.
[138] Hakan Sazyek, A.g.m., s.14.
[139] Muallim Naci, **Istılâhât-ı Edebiyye**, (hzl. M. Yekta Saraç), Risale Yayınları, İstanbul 1996, s.161.

Ahmed Cevdet Paşa'nın Arap gramercilerin tasnifine dayanarak Osmanlı Türkçesinin belâgat kurallarını ortaya koymaya çalıştığı *Belâgat-ı Osmaniye* isimli eseri, diğer belâgat kitaplarından daha farklı olarak yerli özellikler taşıması bakımından önemlidir.[140] Ahmed Cevdet Paşa, üç bölümden oluşan eserinde fesâhat ve belâgat terimlerinin tanımını yaptıktan sonra bu terimlerin kusurlarına değinir. Daha sonra mana, bedî ve beyân konularını ayrıntılı şekilde açıklayarak Türkçe örneklerle pekiştirir. Şiirin tarifini yaparken diğer tanımlardan farklı olarak şiirin şeklinden ziyade ahengine ve manasına dayalı bir tanım yapar. Ona göre şiir, "*kuvve-i nutkiyye ile tergib (isteklendirme) ya tenfir (nefret ettirme) yolunda muhatabın zihninde bir teessür (hislenme, içlenme) hasıl etmek ise, muhayyelattan terkib olunur (bir araya gelir) ve ehl-i mantık ıstılahınca şi'ir denilir, gerek manzum olsun ve gerek mensur olsun."*[141] Ona göre şiirde en önemli kıstas onun şekli ve vezni değil, onun zihinde bıraktığı hisler ve hayallerdir.

Bu çalışmaları daha sonra Tevfik Fikret (ö. 1915)'in nispeten *Karilerime* şiiri, Ahmet Haşim (ö.1933)'in '*Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar*', vb. gibi poetika metinleri izler. İkinci Yeni hareketi ile birlikte de bazı şairler kendi ve mensubu olduğu hareketin poetikası üzerine az da olsa dururlar.[142]

---

[140] Bk. Ahmed Cevdet Paşa, **Belâgat-ı Osmaniye**, (hzl.: Turgut Karabey-Mehmet Atalay, Akçağ Yay., Ankara 2000.

[141] Ahmed Cevdet Paşa, A.g.e., s.23.

[142] Yeni Türk Şiirinin Poetikası hakkında daha geniş bilgi için bk. Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara 2005; Ahmet Sarı, **Türk ve Alman Poetikasının Kitabı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2006; Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, Hece Yayınları, Ankara 2005; Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, YKY İstanbul 1993.

1.2. Şiir

1.2.1. Şiirin Tanımı

Türk diline Arapçadan geçen '*şiir'* kelimesinin türediği ilk kökün ne olduğu konusunda Eski Arap dil bilginleri bazı tahminlere ve yorumlara dayanarak, *şiir ve şair* kelimelerinin Kur'an'daki '*sezmek, farkına varmak bazen de bilmek*' anlamında kullanılan '*şa'ara*' fiiline bağlamaktadırlar.[143] Bu kelimeden türeyen '*iş'âr*' kelimesi 'haber verme, bildirme,'; '*şu'ur'*, 'bilinç, idrak, sezgi'; '*şair'*, 'hisseden, algılayan, bilgi ve haber veren' demekken, '*şi'r'* ise 'şuurlu yahut şuursuz edinilen bilgi' manasına gelir.[144] Yalnız bu konuda Arap dil bilimcileri bir şevâhid (ispat) göstermemelerinin yanında *şi'r* kelimesinin eski Sâmi bir menşeden gelen ve yine 'şiir, manzume' karşılığı olan bir tabire bağlı bulunabileceği üzerinde de durmuşlardır.[145] Bu ihtimal, İbranice'de '*dinî merasimlerde okunan ilâhi'* manasında bir *şi'r* kelimesinin bulunuşu ile teyid edilmek istenilir.[146]

Başka bir rivayet ise, Yemen'den Eş'âr b. Sebâ adlı biri konuşurken dâimi vezinli ve kafiyeli sözler söylediği için o tür sözlere '*eş'âr'* denilmesidir.[147] Şiir ile ilgili bir diğer rivayet ise; Türkçesi 'saç, kıl' olan Arapça *Şa'r* kökünden türediği iddiasıdır. Buna göre şairler saç gibi ince ve görünmez hayallere dayalı olarak vücuda getirildiği için, şiir ile kıl arasında ilginç benzerlikler kurmuşlardır.[148]

Şiir, klasik Arap sözlüklerinde; "*Sezmek, bilmek ve anlamak*" gibi anlamlara gelmektedir. Bu kaynaklardan biri olan Halil b. Ahmed'in *Kitabu'l-Ayn* isimli eserinde şiir, "*başkalarının bilmediği bilen ve farkına varan kimsenin sözü*" olarak tarif edilmiştir.[149] Yine Arapçada '*Keşke bilseydim*" (Leyte şi'rî) anlamında bir deyim 'şiir' kelimesiyle

---

[143] Nejdet Gürkan, **Şiir ve Dil –Arap Edebiyatı-**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2005, s.25; ayrıca bk. Yusuf Sancak, **Hz. Peygamber Devrinde Şiir**, Şafak Yayınları, Erzurum 1999, s.30.

[144] M. Kayahan Özgül, *"Şiir, Şair ve Sair…"*, **Hece Dergisi, -Türk Şiiri Özel Sayısı-**, S.53/54/55; Mayıs-Temmuz 2001, s.221.

[145] Nihad M. Çetin, **Eski Arap Şiiri**, s.3.

[146] Nihad M. Çetin, A.g.e., s.3.

[147] Mehmed Çavuşoğlu, "*Divan Şiiri*", **Türk Dili Dergisi –Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)-**, Sayı 415-417, Temmuz-Eylül 1986, s.2.

[148] M. Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, Alternatif Yay., İstanbul 2005, s.100.

[149] Nejdet Gürkan, A.g.e., s.27.

kullanılır.[150] Şair, başkalarının bilmediğini bilen, fetanet sahibi biridir. Şiir kelimesinin Arapça'da 'bildi' anlamıyla semantik bu ilişkisi göz önüne alındığında Doğu edebiyatında şiir ile bilgi kavramlarının iç içe bulundukları daha iyi anlaşılmaktadır. Doğu kültürü şiiri fen bilimlerinden bir kol olarak kabul etmiş ve öyle değerlendirmeye tabi tutmuştur.

Müstakimzâde, şiiri; "*kasd'a karîn mukaddematı muhayyeleden mürekkeb ve müellef ve müretteb olan kelâm-ı mukaffa ve mevzûndur*"[151] şeklinde tarif ederken Mütercim Âsım Efendi ise şiirin mastar anlamından yola çıkarak şöyle izah eder; "*Bir nesneyi hoşça fehm edip zekâ, zihin ve fetânetle mezayâ-yi dakikasına varıp iyice idrak eylemektir."* Fiilin anlamı ise; "*Gazel ve kaside gibi mevzun ve manzum kelam söylemek"* şeklindedir.[152] Şemseddin Sâmi ise şiiri; "*Mevzun ve mukaffa ve manen güzel tahayyülat ve tasavvüratı câmi kelâm*" olarak tanımlamaktadır.[153] Tahirü'l Mevlevî ise şiiri '*beliğ söz*' olarak tanımlayarak hem nazım hem de nesir kisvesinde tecellî edebileceğini belirtir.[154]

Muallim Naci, şiiri '*beliğ söz*' olarak tarif ederek Tahirü'l-Mevlevî ile ortak görüş bildirmiştir. Ona göre şiir için aslolan sözün edebî olmasıdır. Manzum ya da nesir olması fark etmez. Şiire manzum denmesi örften kaynaklanmaktadır.[155]

Eski şiir tanımlarının sentezini yapan Doğan Aksan ise şiiri; "*Gerek içerik ve öz, gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik, yaratı niteliği taşıyan bir söz sanatı ürünü"*[156] olarak tanımlar.

Çağlar boyunca, her ülkede edebiyat tarihçileri, yazarlar, düşünürler, şiirin ne olduğunu, ne olmadığını, tanımını, içeriğini ve ses yapısını açıklamaya ve onu tanımlamaya çalışmıştır. Eğer yalnızca bu konuda söylenenler bir araya getirilse ciltler dolusu kitap oluşturabilir. Bunun için biz bu bölümde şiirin tanımını vermeye çalışırken lügat

---

[150] Harun Tolasa, A.g.m., s. 366; Nejdet Gürkan, A.g.e., s.28.
[151] Harun Tolasa, A.g.m., s.366.
[152] İlyas Karslı, **Mütercim Ahmed Âsım Efendi ve Arap Lügatçiliğindeki Yeri**, Atatürk Üniversitesi SBE, Doktora Tezi, Erzurum 2000, s.125.
[153] Şemseddin Sami, **Kâmus-ı Türkî**, Çağrı yayınları, İstanbul 1992, s.778.
[154] Tahirü'l Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (hzl. K. Edip Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1973, s.138.
[155] Muallim Naci, A.g.e. s.145.
[156] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,** Engin Yayınları, İstanbul 1995, s.8.

manası, etimolojik kökeni üzerinde ağırlık vermeye çalıştık. Diğer türlü tarifler doğrudan poetikanın sahasına girmektedir ki, onu da, o başlık altında genel olarak inceledik.

Şiir hakkında daha sonraki devirlerde yapılan tanımlarda, şiire kafiye ve ölçü kıstasları eklenmiş ve tanım daha da geliştirilmiştir. Şiirin anlamı konusundaki farklılıklara rağmen ortak bir görüş var ki, o da şiirin en küçük biriminin kafiyeli ve vezinli iki mısradan ibaret olmasıdır. Buna beyt (beyit) denilir. Beyt'in kelime anlamı 'ev'dir. Beyit, en az iki mısradan oluşur. Mısra kelimesinin sözlükteki anlamı ise 'kapı'dır. Mehmed Çavuşoğlu, beyt-mısra ilişkisini şöyle anlatır:

> "*Her evin kapısı –o zamana göre- iki kanatlı olur. Kapı kanatları nasıl ayrı ayrı birimlerse, mısraların da ayrı ayrı kurulmaları mümkündür. Ve bir evin yapımı kapısı takıldıktan sonra bitirildiği gibi, iki mısra tamamlandıktan sonra beyit bitirilmiş olur."*[157]

Klasik eserlerde şiir denilince daha çok vezin, kafiye, lafız ve anlam akla gelmektedir. Daha sonraki dönemlerde ise, mûsikî, hayal ve fikir vb. şiirin temel unsurları arasına girmiştir. Bunlardan, vezin, kafiye, mûsikî ve lafız şekil unsurları; duygu, hayal ve fikir ise anlama bağlı unsurlar olarak görülmektedir.[158]

Klasik edebiyatta şiirin yanında '*nazm*' kelimesi de şiir anlamında kullanılmaktadır. Nazm da Arapça bir kelime olup '*dizme, tertip etme, sıraya koyma'* edebî literatürde ise '*vezinli ve kafiyeli söz*'[159] anlamındadır. Edebiyat araştırmacıları şiir ile nazım arasındaki farkı ortaya koyarken duygu ve akıl yönünden hareket ederler. Bu ifadeyle nazmın temeli akıl, şiirin temeli ise duygudur.[160] Aynı şekilde nazm şiirin sadece bir kalıbı ve çerçevesi olarak vezin, kafiye ve ritm unsurları içerisinde değerlendirilmiştir. Yahya Kemal, şiir ve nazım kavramlarını mûsikîdeki, güfte ve beste ilişkisiyle açıklayarak, 'ritm' kavramıyla nazmı özdeşleştirmiş ve 'nazm'ı şiirin besteli okunuşu olarak tarif etmiştir.[161]

Arapçada yine şiire ait kullanılan '*neşide*' kelimesine de değinmek yerinde olur. Kökü, '*neşede'* olan kelime '*kaybolanı arayıp bulmak'* ve sonradan da '*Allah'tan niyaz*

---

[157] Mehmed Çavuşoğlu, A.g.m., s.2.
[158] Nejdet Gürkan, A.g.e., s.33.
[159] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi, Ankara 1995, s.813.
[160] Nejdet Gürkan, A.g.e., s.34.
[161] Yahya Kemal Beyatlı, **Edebiyata Dair**, İstanbul 1997, s.7.

etmek, yüksek sesle şarkı, şiir söyleme' anlamlarındadır.[162] Bu kelime şiirin okunuş şekli ile ilgili olarak kullanılmış, yüksek sesle okunan besteli şiire *neşid*, şiir okuma eylemine *inşâd*, şiiri okuyana ise *münşid* denilmiştir.

1.2.2. İslâm ve Şiir

Yukarıda da değindiğimiz gibi, Cahiliye dönemi Arap toplumunda şiirin ve şairin büyük bir önemi vardır. Bu devirde, ırz ve namusları korumada, kahramanlık duygularını uyandırmada, başkalarını hicvetmede şiir önemli bir rol oynmakta ve şiir, en şerefli hikmet ve adeta bir sihir olarak görülüyordu. Arapların şiir kabiliyetlerinin önde olduğu bir dönemde gönderilen Kur'ân-ı Kerim, Arapların zihinlerini işgal eden belagât ve fesâhat anlayışını titreten ayetleri ile sarsmıştır. Nitekim Kur'ân-ı Kerim, belagât ve beyanda, nazmın yüceliği, ifadede eşsizlik ve kusursuzluğunda Arapları hayrete düşürmüştü.[163] Bundan dolayı Araplar Hz. Peygamber'e ayetleri kendi uydurduğu iddiasıyla ayetlere şiir, Hz. Peygamber'e de şair demeleri üzerine Allah gönderdiği ayette; "*Biz ona şiir öğretmedik. Bu ona gerekmez de*"[164] şeklinde onların iddialarını reddetmiştir.

Araplar, Kur'an'ı kendilerince bilinen herhangi bir sanatsal anlatım kategorisine sokmamanın şaşkınlığı içindeydiler. Onlar manzum ürünleri, sanatsal anlatımdan hem içerik hem de tarz olarak farklı olduğunda ona *şiir* adını verirlerdi. Ayrıca Kur'an'ın yaptığı gibi halkın kafasında son derece etkili olabilecek tek şey şiirdi.[165] Kur'an'ın tarzı bilinen bir tarz değildir, bilakis kendine özgü yeni bir sınıf, düzenli seci zorlamalarını aşan fark edilir bir uyuma sahip tekrarların (mesani) ve fasılların dengelediği kısa ve öz cümlelerden oluşmuştur. Kahinlerin sınırlı anlatım modellerinin tersine, sunî kısaltmalardan, azade basitlikten yana şiir için aşılmaz bir meydan okuma şekli oluşturan bu yapı, Arapların gözünü korkutur. Kur'an'ın tarzı ve ifadesi bir yana, onun eşsizliği içeriğinde yatmaktadır. Estetik tapınmadan farklı olarak tabiat dünyası üzerinde düşünme, insan davranışlarına bir hedef ve ahlakî idealler vermesi, insanın yapısında var olan iyi

---

[162] M. Kayahan Özgül, A.g.m., s.222.
[163] Yusuf Sancak, **Hz. Peygamber Devrinde Şiir**, s.61.
[164] **Kur'ân-ı Kerim**, Yasin 69.
[165] S. M. Yusuf, "*Arap Edebiyatı: Şiir ve Nesir"*, (çev. Lamii Öngören), **İslam Düşüncesi Tarihi,** C.3, s.213.

güçler ile yine yapısındaki şeytanî güçleri kontrol etmesi ile yeni bir edebî metnin tarzının ilk örneğini oluşturur.[166]

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, İslâm'ın temel mesaj ve prensipleriyle bağdaşmayan, ifrat, yalan, haksız ve aşırı hiciv, medh, şereflere saldırı, sövme, gerçek olmayan hayaller, batıl inançlar gibi unsurları ihtiva eden Cahiliye şiiri konusunda İslâm, tavrını Şu'arâ suresindeki:

> "*Şairlere ise haddi aşan azgınlar uyarlar. Görmez misin ki onlar, her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar ve yapmadıkları şeyleri söylerler. Ancak iman edip salih amel işleyen, Allah'ı çok anan ve haksızlığa uğratıldıktan sonra öçlerini alanlar başka. Zulmedenler hangi akıbete uğrayacaklarını göreceklerdir.*"[167]

Ayetlerle belirtmiş, şairlere sefih ve taşkınların uyacağını, onların her vadide ifrat ve mübâlâğaya düştüklerini, yapmayacakları şeyleri söylediklerini ifade ile, iman edip iyi amel işleyen ve Allah'ı çokça ananları istisna etmiştir. Bu ayetlerin doğrudan şiir ve şairi kınadığı söylenemez. Askerî, bu ayetleri yorumlarken, buradaki kınanışın doğrudan yalan yanlışa, insaf ve adaletten zulüm ve haksızlığa yönelmiş şiire delalet ettiğini, bu fena özelliklerin şiirden kalkınca şiirin kınanmışlığının kalktığını söyler.[168]

İslâm'ın şiire bakışını belirleyen bu ayetler, hemen hemen bütün müfessirlerin ittifakıyla esasen yalan, hiciv, aşırı mübâlâğa, haksızlık gibi gayri İslâmî şeyleri malzeme yaparak İslâm'a saldıran müşrik şair ve şiiri yermektedir.[169]

Bir başka ifade ile, İslâm'ın burada yaptığı şey, şiir için yeni konular ortaya koymak ve yeni ilham kaynaklarına şairlerin konumunu yeniden tanımlamaktı. Temel düşünceler ve ihtilaflı eğilimleri anlatmak için sınırlı ve kutsal olmayan kaynaklardan elde edilen ilhamdan daha çok, kökleri kutsalı kapsayan daha geniş seçim alanlarını nizama soktu. Bundan böyle şair, temel veya etik olmayan kavramlar yerine, doğru dürüst kavramları anlatmalıdır.[170] Bu bağlamda şiir gibi kültürel gelenekler İslâm ile yeniden bir tanımlamaya tabi tutulmuştur. Bu tanımlama çerçevesinde şiir helal (iyi) ve haram (kö-

---

[166] S. M.Yusuf, A.g.m., s.213.
[167] **Kur'an-ı Kerim**, Şu'arâ Suresi, 224-227.
[168] Yusuf Sancak, A.g.e., s.79.
[169] Yusuf Sancak, A.g.e., s.67.
[170] Amidu Sanni, "*İslâm'da Şiirin Yeri ve Konumu*", (çev. Adem Çalışkan), **Yedi İklim Peygamberimiz Özel Sayısı-**, S.194, Mayıs 2006, s.57

tü) şiir tasnifi oluşmuş ve İslâm'ın da helal şiirden yana tavır sergilemiştir. Nitekim Hz. Peygamber bir hadisinde; "*Şiir söz menzilindedir. İyisi iyi söz gibi, kötüsü kötü söz gibidir.*"[171] demektedir.

Hz. Peygamber birçok hadisinde şiirden bahsederken, onu daha çok '*söz*' olarak değerlendirmektedir: "*Şiir ancak telif edilmiş bir sözdür. Onun hakka uyanı güzel, gerçeğe uymayanı hayırsız, faydasızdır.*"[172] Şiir ile ilgili diğer hadisleri ise şöyledir. "*Şiir ancak kendisinde söz bulunan bir şeydir, sözdür. Sözün de kötüsü ve iyisi vardır.", "Şiirde güzel söz de fena söz de vardır. İyisini al, kötüsünü bırak.*"[173]

Hz. Peygamber, zamanında şiire ve şaire önem vermiş ve şairleri müşriklere karşı İslâm'ın oku olarak görmüştür: "*Şüphesiz mümin canı, kılıcı ve dili ile cihat eder. Nefsimi kudreti elinde tutan Allah'a yemin olsun ki, onlara şiirle attığınız şeyler ok atmak gibidir.*"[174]

Goldziher, Hz. Peygamber'in şiire ve şaire verdiği önemin sonucunu şöyle dile getirir:

> "*Nitekim, putperestlikten İslâm'a geçiş dönemi şiir yeteneğinin gösterilmesi bakımından oldukça verimli bir dönemdir. El-Muhadramun adı verilen bu şairlerin gerilerinde asırlar süren şiir gelenekleri vardı ve bu geleneğe dayanarak sanat inceliğine, muhteva ve üslup arasındaki klasik dengeye ulaşabilmişlerdir. Bu şairlerin biri dışında tümü Hz. Muhammed'in coşkulu öğretilerinden etkilenip Müslüman olmuş ve kamuoyunu İslâma yöneltmede büyük katkıda bulunmuşlardır.*"[175]

Bu bağlamda İslâm şiire manevî düşünceyi yerleştirmiş ve şiir kültürel geleneklerin ışığında yeni bir tanımlamaya tabi tutulmuş. Bu dönem şiiri şekil olarak değişmese bile konu ve mazmunları bakımından tamamen değişmiş ve eskiler atılıp yeni konular yerleşmiştir. Bu konular arasında genel olarak, dinî va'az, cihad ve fetihler, mersiye ve taziye, olayları tarihleme, fahr, hiciv ve naka'iz gibi türleri saymak mümkündür.

****

[171] Yusuf Sancak, A.g.e., s.67.
[172] Yusuf Sancak, A.g.e., s.67.
[173] Yusuf Sancak, A.g.e., s.67-68.
[174] Yusuf Sancak, A.g.e., s.76.
[175] Goldziher, A.g.e., s.31.

Poetikayı şiir sanatı ile ilgili tanımını, tarihsel gelişimini ve alanını belirledikten sonra, araştırmamızın da konusu olan 17. yüzyıl şiirinin poetikasını belirlerken Prof. Dr. Orhan Okay'ın[176] yöntemini izleme yoluna gittik. Buna göre poetikayı şu başlıklar altında incelemeye çalışacağız:

1-Tarifler; şiir hakkındaki umumi tarifler, pozitif ve negatif tarifler. Şairin vasıfları (şiire bağlı olarak). Şairin yetişme tarzı ve şartları var mıdır? İlham mı yoksa çalışma mı? Şairin kültürü. Eski kültüre, birikime veya bir edebiyat mektebine bağlanma zarureti var mıdır?

2-Dış Yapı: Şekil. Form. Lüzumu, lüzumsuzluğu. Geleneğe bağlılığı veya orijinal olması. Vezin, kafiye. Mısra ve kıtaların düzeni. Nazım şekilleri.

3-Dil: Şiirde aranan dil mükemmeliyeti. Şairin kendine mahsus bir dili var mıdır? Şairin kullandığı dilin hususiyetleri.

4-Sanatların Tedahülü: Diğer güzel sanat dallarının şiir ile iç içe geçmesi. Resim ile şiir. Musiki ile şiir.

5-İç Yapı: Şiirde mana. Lüzumu veya lüzumsuzluğu. Şiirin mantığı. Duygunun ve düşüncenin üstünlüğü. Şiir bir sır mıdır? Büyü, tılsım, sihir, esrar. Şiirde edebî sanatların kullanımı. Dış yapı ile iç yapının ilişkisi.

6-Muhteva: Şiirin konusu. Topluma karşı şiir, toplum-fert terkibi. Gerçekçi, sanatsal şiir. Ahlakî, dinî, siyasî fikirlere bağımlı şiir. Şiirin kaynağı. Din ve mistisizm. Şiirin malzemesi olarak temalar, mazmunlar, alegoriler, semboller. Şiirde hayal veya hakikat. Şiirde hayattan kaçış veya hayata koşuş.

[176] M. Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, s.25-27.

1.3. Türk Şiirinin Tarihi Seyrine Genel Bir Bakış

1.3.1. Eski Türk Şiiri

Türk şiirinin başlangıcı diğer bütün milletlerde olduğu gibi yazının bulunmasından önceki sözlü edebiyat dönemine dayanır. Eski Türk hayatında sihrî ve dinî nitelikli üç büyük tören bulunuyordu. Bunlar 'Sığır', 'Şilan' ve 'Yuğ' törenleridir. Bu törenlerde, Tonguzların '*Şaman'*, Altay Türklerinin '*Kam*', Yakutların '*Oyun'*, Kırgızların '*Bahşı*', Oğuzların '*Ozan'* adını verdikleri şairlerin mevkii ve önemi çok büyüktü. Bu şairler 'Sığır' denen av törenlerinde hükümdarın büyüklüğünü şiirle ifade eden methiyeler veya eski kahramanların menkıbelerini anlatan kahramanlık destanları, 'Şilan' törenlerinde ise dinî-sihrî nağmeler, 'Yuğ' törenlerinde ise ölünün hatırasını yaşatacak şiirler okumaktaydılar.

Eski Türk toplumlarında şairlerin (Ozan-Bahşı) büyük bir önemi vardı. Onlar sadece törenlerde şiir okumuyor aynı zamanda efsunculuk, hekimlik, müneccimcilik vb. gibi alanlarda da halka hizmet veriyorlardı. Mabudlara türlü maksatlarla kurban takdim etmek, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, fenalıklar, muhtelif hastalıklar ve ölümler gibi cinler tarafından gelen işleri efsunla menetmek, hastaları tedavi etmek, ölülerin hatıralarını yaşatmak vb. gibi içtimai vazifeler hep onlara aitti.[177] Ancak İslâmiyetin kabul edilişinden sonra bu ozanların üzerlerindeki yükler azalmış ve onlar sadece şiir ve edebiyatla uğraşmak zorunda kalmışlardır.[178]

Eski Şaman ve diğer Türk toplumlarında 'şair' anlamında kullanılan yukarıda zikrettiğimiz *kam, bahşı ve ozan* kelimelerinin sözlük anlamlarına baktığımız zaman, ilk

---

[177] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi,** Ötüken Yayınları, İstanbul 1986, s.67.

[178] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.69; Ayrıca Ozan/Bahşı hakkında geniş bilgi için bk. M. Fuad Köprülü, "*Ozan*", "*Bahşı"*, **Edebiyat Araştırmaları 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989.

olarak '*büyücülük, kâhinlik'* gibi anlamlar çıkmaktadır. *Kam*, dinî bir terim özelliği taşıyan '*kamak*' (ruhları çağırmak) fiilinden türemiştir.[179] Kamlar, hayatının sonuna kadar yalnız kalmak, ruhunu ve bedenini terbiye için acı çekmek, eşini bile cinlerden seçmek, dağlarda yaşamak ve öldüğünde de ıssız yere gömülmek zorundadır. Şairlik ise kam olmanın ilk bilinen vasıflarındandır. Sonraları şiir hep kamlarla beraber yürür. Kamlar eski Türk dininin şair-rahipleri idi. Uygurlardan başlayarak Budizmi kabul eden boylar, kamları terk ettikleri dinin temsilcisi sayar ve yeni dinlerinde aynı görevi üstlenen kişilere vermek için başka ad ararlar.[180] Uygurlarda kamın görevini '*bahşı'* üstlenmiştir. Uygur metinlerinde '*ruhani rahip'* ve bilhassa Budist metinlerinde '*Budist rahibi'* manasındadır.[181] Bahşı kelimesi 'kam'ın sinonimi olup anlamı yine '*falcı, kâhin, sağlıkçı*'dır.[182] Bahşı kelimesi, Müslüman Kırgız-Kazaklar arasında *bakşı, baksı* ve *baksa* şekillerinde hâlâ devam etmekte ve âdetâ Şamanîlik devrinin kalıntılarını yaşatan sihirbaz, üfürükçü, halk hekimi'ne bu isim verilmektedir.[183] Oğuzlarda ve Dede Korkut Hikâyeleri'nde şair'e karşılık olarak "*Ozan"* kelimesinin kullanıldığını görmekteyiz. Fuad Köprülü, 'Ozan' kelimesinin nereden geldiğini araştırırken *İbni Mühenna Lûgati*'nde '*önde gelmek, ileri geçmek*' anlamındaki '*ozmak'* fiilinden geldiğini işaret etmiş, ayrıca Abû Hayyân'da da bu kelimenin '*kopuzla türkü söyleyen*' manasına geldiğini belirtmiştir.[184] Ozan kelimesi, daha sonraki dönemlerde (özellikle Osmanlılarda) küçümseyici bir mana almıştır. Lâmi'î bu kelimeyi '*Geveze, herze söyleyen'*, Edirneli Nazmî ise '*geveze, ağzına geleni söyleyen*' manasında kullanmışlardır. Günümüzde bile Anadolu'nun bazı yerlerinde "Ozan"ın '*geveze'* anlamında kullanıldığını Fuad Köprülü bildirmektedir.[185]

Kam/baksının oluşumunu sağlayan dinî şartlar ortadan kalkıp İslâmiyet kendi şiir tipini oluştururken, Ozan da hem atası Kam'dan mevrusen taşıdığı özelliklerini yitirmemek, hem de bu oluşuma ayak uydurmak gereğini hisseder ve '*Âşık'* bu gereğin sonucunda doğar.[186] Âşık, tıpkı Kam gibi insanlardan uzakta, baygınlığı andırır bir uykuda şairliğe adım atar. Kamın uykuda gördüğü cin, Âşıklarda eren, evliya olur ve onlara

---

[179] M. Kayahan Özgül, "*Şiir, şair ve Sair.:"*, s.210.
[180] M. Kayahan Özgül, A.g.m., s.211.
[181] M. Fuad Köprülü, "*Bahşı"*, **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.147.
[182] M. Kayahan Özgül, A.g.m., s.212.
[183] M. Fuad Köprülü, A.g.m., s.153.
[184] M. Fuad Köprülü, "*Ozan"*, **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.134.
[185] M. Fuad Köprülü, A.g.m., s.136.
[186] M. Kayahan Özgül, A.g.e., s.213.

bade içtirir. Bu şekli ile Anadolu'daki âşıklık geleneğinin oluşum ve gelişim aşamasının Şaman kültürüne dayandığını da göstermektedir.

Bütün toplumlar gibi Türklerde de şiir geleneğinin temelinde dua ve ilahiler bulunmaktadır. Yazılı bulgular da dikkate alındığında Şaman kültürü dua ve ilahilerinin, bu gelenek üzerinde oluşan kültürün zamanla şiire dönüşmüş olduğu bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır.[187] Eski Türk Şaman toplumunun dinî ayinlerinde 'raks' şeklinde yapılan törenlerde musiki ile beraber okunan parçalar şiirin ilk tohumlarını oluşturmuştur. 'Bahşı/Ozan', ayinlerde kendinden geçmiş bir hale gelerek tepinip sıçrarken bir takım şiirler de inşâd eder ve onları kendi kopuzuyla çalar, hususi bir beste ile beraber olan ve sihirli bir tesiri olduğu sayılan bu güfteler, Türk şiirinin en eski şeklini teşkil etmektedir. Daha sonraki yüzyıllarda şiir, rakstan ayrılmış fakat musiki ile olan alakasını yüzyıllar boyunca da sürdürmüştür. Bu devirdeki şiirler bir şahsın değil, bütün bir kabilenin ortak malıdır.[188] Türk şiirinin bize kadar gelebilen en eski şekillerini ihtiva eden *Divânu Lugâti't-Türk*'te yalnızca 'Cücü' isminde bir şairin ismi zikredilmektedir.[189] Çin kaynaklarında ise Uygur Türkçesiyle eser vermiş olan Aprın Çor Tigin'in ismi geçmektedir.[190] Aprın Çor Tigin'in şiirleri Mani dinini öven tarzdadır ve günümüze iki şiiri ulaşmıştır.[191]

Eski Türk şairleri, mersiye ve kaside, kahramanlık menkıbeleri, cenk nağmelerinden başka, hayatın her türlü hadiselerini de terennüm eylemişlerdir. Mersiyelerde bile tabiatın tezahürlerine karşı derin bir vecd ve istiğrak duymaktan geri kalmayan şairler, hayata tabiata, aşka samimi bir rabıta ile bağlıdırlar.[192] Muhtelif ayinler esnasında okunarak dinî ve sihirli bir mahiyeti olan eski Türk şiirlerinden bize hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Bu kalıntılar sadece Kaşgarlı Mahmud'un *Divânu Lugâti't-Türk*'ündeki eserlerinden ibarettir.

---

[187] Cafer Yıldırım, **Şamandan Şaire Türk Şiiri**, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995, s.22.

[188] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.67.

[189] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.72.

[190] Talat Tekin, "*İslâm Öncesi Türk Şiiri*", **Türk Dili –Türk Şiiri Özel Sayısı 1 (Eski Türk Şiiri)**, S.409, Ocak 1986, s.12.

[191] F. Sema Barutçu, "*Maniheist ve Buddhist Çevrelerde Türk Şiiri"*, **TDAY-Belleten 1991**, TDK Yay., Ankara 1994, s.82.

[192] M. Fuad Köprülü, "*Türk Edebiyatı'nın Menşe'i*", **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.124.

Türk şiirinin sözlü mahsullerinin en önemli türlerinin başında şüphesiz ki destanlar gelmektedir. Bunların büyük bir kısmı ise İslâmiyetten önce teşekkül etmiştir. İslâmiyetten önce doğup gelişen ve parça parça çok sonraki zamanlara kadar gelen ve kısmen tespit edilebilen destanlarımız arasında, Yaratılış, Alp Er Tunga, Oğuz Kağan, Bozkurt, Ergenekon, Türeyiş, Şu, Göç destanları bulunmaktadır.[193] Bu destanlardan Bozkurt, Türeyiş ve Göç destanları Çin kaynaklarından tespit edilebilmiştir.[194] Yine Çin kaynaklarında Çince olarak tespit edilen Hun türküsü vardır. Alper Tunga Destanı, Firdevsî'nin eserinden çıkarılmıştır. Oğuz Kağan Destanı'nın en geniş şekli de yine Farsça olarak Reşidüddin tarafından *Câmiü't-Tevârih*'te yer verilmiştir.[195] Şu destanı ile birlikte birçok efsanevî rivayetler ise *Divânu Lugâti't-Türk*'te Arapça olarak kaydedilmiştir.

İslâmiyetten önceki döneme ait ilk yazılı eserlere 8. yüzyılda rastlamaktayız. Bu dönemdeki Türk edebiyatı devresinde Büyük Hun İmparatorluğu, Göktürk ve Uygur devletleri bulunuyordu. Bu devre mahsulleri destanlar ile tarih ve hitabet türüne girebilen Göktürk Yazıtları, Buda ve Mani dinleriyle ilgili Uygur metinleri, bazı hikâyeler ve şiirlerdir. Talat Tekin, yazıtlardaki anlatım şekli nazma ait ritmik ögelerle yapılmasının araştırmacıların bu yazıtları bir nazım edasıyla yazılmış manzum parçalar bütünü olarak görme yanılgısına düştüklerini belirtmiştir.[196]

Göktürklerden sonra gelen Uygurlar, İranlılar akraba olan Soğdların yazısını ve Mani ile Buda dinlerini kabul etmişlerdi. Eksik Türkçe devresinin ikinci bölümünü teşkil eden Uygur Türkçesi ile yazılmış eserler daha çok dinî mahiyettedir. Bunların büyük bir kısmı Budizmi öğretmek için yazılmış olduklarından şiirsellikten yoksun didaktik parçalardır. Bu eserlerin başında Türkçe mani metinleri ile Buda dininin esasları ve Buda'nın hayatını anlatan *Altun Yaruk* ve *Sekiz Yükmek* adlı kitaplardır.[197] Bu eserlerde Uygurlara ait sekiz şiir tespit edilmiş olup bu şiirlerin üçü ilahi, ikisi övgü, biri ölüm ve

---

[193] F. Kadri Timurtaş, **Tarih İçinde Türk Edebiyatı,** Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1993, s.4.

[194] A. Bican Ercilasun, "*Başlangıcından XIII. Yüzyıla Kadar Türk Nazım ve Nesri-XII. Yüzyıla Kadar Türk Dünyası-"*, **Büyük Türk Klasikleri**, C.1, Ötüken-Söğüt Neşriyat, İstanbul 1985, s.38.

[195] A. Bican Ercilasun, A.g.m., s.39.

[196] Talat Tekin, A.g.m., s.6.

[197] F. Kadri Timurtaş, A.g.e., s.6.

biri cehennem tasviri, biri de aşk şiiridir.[198] Bunun yanında geleceğin Budası Maitreya için yazılmış methiyeler Türk şiir sanatının güzel örneklerinden biridir.[199] Eski Uygurların hem yerli hem de yabancı malzemeye dayanan farklı ölçü biçimleri ve şiir stilleriyle ilgili olarak *küg, başıg, takşut, şlok, yöleşürüg, koşug, ögdi* gibi kendi terminolojilerini oluşturdukları kesindir.[200] Maniheist Türk çevresinden günümüze, Budist çevreyi nispetle daha az sayıda şiir ulaşmıştır. Bir kısmı, bir kısmı da orijinal olan bu manzumelerin hemen hepsi *baş~başıg* denen ilahilerdir. *Kög* kelimesinin de 'şarkı' anlamıyla birlikte 'ilahi' karşılığında kullanılmıştır. Nitekim hem *başıg* hem *kög, alkış*, 'hayır dua' ve *ögdir*, 'övgü, medhiye' kelimeleri bu metinlerde yer almaktadır.[201] Budizm Türk sahasında 'şiir, manzume, nazım' için en yaygın kullanılan kelimeler ise *koşug* ve *takşut*'tur. Aynı şekilde 'şiir' için daha çok 'kıta, dörtlük, bent' anlamında Sankristçe'den geçmiş olan *şlok* kelimesinin de kullanıldığı görülür.

Uygur şiirinin ön önemli özelliği söz başı aliterasyondur. Aynı sesle başlayan iki veya dört mısra aliterasyon (uyak) oluşturur; o ve u, ö ve ü aliterasyonlu bir kıtanın başında bulunabilirken, a ve e ünlüleri ile birlikte aliterasyon oluştururlar. Erken dönem Budist metinleri arasında yer alan ünlü *Maytrısimit*'in hem Komul hem de Sengim versiyonlarındaki sonlamalarda söz başı aliterasyonlu satırlar, Uygurca'da söz başı aliterasyonun bir stilistik araç olduğu görüşünü güçlendirir ve bir iç gelişmeye işaret eder.[202]

Eski Türk kaynaklarına dayanarak başta kafiyenin rolünü, anaforik aliterasyonları, Altay şiirinde kıt'anın yapısını inceleyen V. Radloff, başta kafiyenin eski Türk şiirinin ana özelliklerini teşkil ettiğini belirtmiştir.[203]

Türk edebiyatının bu devresindeki ilk yazılı ürünlerinin çeşitli konulara ait olarak yazılan şiirlerin hemen hepsinin belli bir şekli vardır. Bu şekiller sınırlı olmakla beraber,

---

[198] Talat Tekin, A.g.m., s.8; Bu şiirler hakkında geniş bilgi için ayrıca bk. R. Rahmeti Arat, **Eski Türk Şiiri**, Ankara 1965, s.1-69.

[199] R.Rahmeti Arat, **Eski Türk Şiiri**, s.17.

[200] Abdurishid Yakup, "*Uygur Edebiyatı (VIII-XIV.Yüzyıl) I. Nazım"*, (çev. Emine Yılmaz), **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, s.122.

[201] F. Sema Barutçu, A.g.m., s.82.

[202] Abdurishid Yakup, A.g.m., s.124; Maytrısimit ve diğer Uygurca metinler hakkında bk. Şinasi Tekin, **Uygurca Metinler, Kuanşi İm Pusar (Ses İşiten İlah)**, TDK Yay., Ankara 1993; Şinasi Tekin, **Uygurca Metinler II: Maytrısimit** –Burkancıların Mehdisi Maitreya İle Buluşma Uygurca İptidai Bir Dram- (Burkancılığın Vaibhâşika tarikatına ait bu eserin Uygurcası), Atatürk Üniversitesi Yay., Sevinç Matbaası Ankara 1976.

[203] T. Davudoğlu Melikov, "*Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu"*, **TDAY-Belleten-1991**, s.150.

kendi kendine vücut bulup kalıplaştığı için dikkat çekicidir. Bu eserler daha o zamanlarda her şeklin belli ve belirli bir tertip tarzına sahip olduğunu gösteriyor. Buna '*Koşuk'* ve '*Sagu'*ları gösterebiliriz.[204] *Koşuk* (Koşma) şiir ve kaside manalarında kullanılan bir terimdir. Büyük kahramanların ölümlerinin ardından söylenen şiirler ise '*Sagu*' olarak adlandırılmıştır. *Sagu*lar 7 veya 8 heceli dört mısradan meydana gelen kıtalarla yazılır ve daima uzun olur.

Bu ilk nazım şekilleri dikkatle incelendiği zaman Türk şiirinin nazım birimi olarak dört mısradan meydana gelmiş olan *Kıt'a*yı kabul etmek gerekir. Nitekim Arap ve Acem edebiyatlarında nazım birimi olarak 'beyit'ken, gerek ilk şiirlerimizde gerekse bugünkü Türk halk edebiyatının 'mani, koşma, destan' gibi şekillerinde nazım şeklinin birimi olarak 'dörtlük (kıt'a)'leri görmekteyiz. Bu itibarla en eski nazım şekli olarak hâlâ bugün bile 'Mani' adını verdiğimiz kıt'ayı gösterebiliriz. Sonraki devirlerde bu dörtlükler birleşerek 'sagu'ları 'destan'ları, 'türkü'leri ortaya çıkarmıştır. Bu dörtlük unsuru sadece Halk edebiyatımızda değil Klasik edebiyatımızın nazım şekilleri üzerinde de etkili olmuştur. Rubâiyyât ve Tuyugları buna örnek olarak gösterebiliriz.

İslamiyet öncesi Türk şiirini özetleyecek olursak, bu dönem metinleri genellikle dörtlükler halinde yazılmıştır, ancak manzum olarak anlatılan dinî hikâyelerde bu kurala tam uyulmamıştır. Metinlerde kafiye satır başlarındadır. Eğer başkafiye bir ünlü olursa bu ses aynen tekrarlanır.[205] Dörtlükler çoğu zaman kendi içinde bir bütünlük arz etmektedir. Şiirlerdeki kafiye örgüsü son sese göre yapıldığından yarım kafiye özelliği taşımaktadır. Ancak, Bazı Maniheist muhite ait bazı ilahi tarzdaki şiirlerde mısra sayıların sekize kadar çıktığı, mısralardaki hece sayısının belli bir düzene tabi olmadığı, ölçü ve kafiye kurallarına uymayan, karışık veya serbest nazım tekniği ile yazılmış, serbest düzende şiirler de mevcuttur.[206] Aynı şekilde manzum olarak yazılan Budist dinî hikâyelerde *Avadana ve Jataka*larda nazım birimi genellikle, dörtlük olmakla birlikte, bu kurala tam uyulmadığı ve mısra sayılarının değişebildiği görülmektedir.[207]

1.3.2. İslâmiyet Dönemi Türk Şiiri

---

[204] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.78.

[205] O. Fikri Sertkaya, "*Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış"*, **Türk Dili –Türk Şiiri Özel Sayısı 1 (Eski Türk Şiiri)**, S.409, Ocak 1986, s.43.

[206] F. Sema Barutçu, A.g.m., s.72.

[207] F. Sema Barutçu, A.g.m., s.73.

Karahanlı Devleti'nin 920'de İslâmiyeti kabul etmesiyle birlikte, Türklerin din, kültür ve fikir yapısı, dil ve edebiyatlarında önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Bu bakımdan Karahanlıcayı İslâmi dönem ilk edebî dili olarak kabul edebiliriz. Johanson dil sınıflaması yaparken; daha sonra yerini Harezm Türkçesine bırakacak olan bu dili, altı yüz yıl süren Eski Dönemin son aşaması olarak kabul etmektedir.[208]

İslâm kültür ve medeniyeti tesirinde doğan bu edebiyatta, vezin, nazım şekilleri ve nazım türleri de yenilenmiştir. Aruz vezni kabul edilmiş, kaside ve mesnevi gibi beyit esasına dayanan nazım şekilleri kullanılmaya başlanmıştır. Melikov, eski Türk şiirinin İslâm kültürüyle tanışması olayını incelerken, aslında bu yeni dönem şiirin dönüşümünü kendi bünyesinde kolayca hazmettiğini vurgular. [209]

İslâmi edebiyatın ilk mahsulleri de Karahanlılar döneminde 11. yüzyılda Kaşgar'da yazılmıştır. Bunlar Yusuf Has Hacib'in 6500 beyitlik manzum eseri *Kutadgu Bilig*[210] ve Kaşgarlı Mahmud'un *Divanu Lugâti't-Türk*[211] isimli Türkçe-Arapça sözlüğüdür. Bu iki eseri, 12. yüzyılda Edib Ahmed tarafından yazılan 500 beyitlik küçük manzum eser olan *Atabetü'l-Hakâyık*[212] izler.

Kutadgu Bilig hem şekil ve hem de muhtevası itibarıyla Türk edebiyatında birçok ilkleri içinde barındırır. Mesnevi tarzında, aruz vezniyle beyitler halinde yazılan eser, çeviri olmayıp orijinal özelliği ile de dikkat çekmektedir. Edebî ölçülerin uygulanışı bakımından değerlendirildiğinde; sanatını toplumun hizmetine sunan Yusuf Has Hacib'in hikemî yanının ağır bastığı, musannadan ziyade öğretici bir eser ortaya koyduğu söylenebilir. Mısralara İslâmi edebiyattaki mazmunlar yerine, çoğunlukla gerçek dünyanın güzellikleri yansır. Eser, klasik edebiyatın aksine tahlil ve tasvirde yalın ve gerçekçidir.[213]

12. yüzyılda yazılan *Atabetü'l Hakâyık* ise *Kutadgu Bilig*'e oranla daha küçük bir ahlak kitabı niteliğindedir. Aruz vezni ile mesnevi tarzında yazılan eser Karahanlı Türk-

---

[208] Süer Eker, "*Yusuf Has Hacib, 'Kutadgu Bilig (1069)"*, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.184.
[209] T. Davudoğlu Melikov, A.g.m., s.151.
[210] R. Rahmeti Arat, **Kutadgu Bilig I (metin)**, TDK Yay., Ankara 1991; **Kutadgu Bilig II (Çeviri)**, TDK Yay., Ankara 1988.
[211] Besim Atalay, **Divânu Lugâti't-Türk Tercümesi**, 3C, TDK Yay., Ankara 1985.
[212] R. Rahmeti Arat, **Edib Ahmed Yükneki, Atabetü'l-Hakâyık**, TDK Yay., Ankara 1992.
[213] Süer Eker, A.g.m., s.188.

çesi ile yazıldığı için aruz kusurları oldukça fazladır. Bu durum aruz vezninin yeni kullanılmış olmasıyla da ilgilidir.

Talat Tekin, Karahanlı Dönemi şiirini Halk ve Aydın Zümre Şiiri olmak üzere iki kola ayırır.[214] Halk şiiri, milli ölçü hece olan hece ölçüsü ve milli nazım birimi olan dörtlüklerle meydana getirilmiş olup İslâm etkisi dışında kalmıştır. Kaşgarlı Mahmud'un *Divânu Lugâti't-Türk*'ündeki manzum parçalar buna örnek olarak gösterilmiştir. Aydın Zümre şiiri ise İslâmi (Arap-Fars) ölçü olan aruz ölçüsü ile ve genellikle yine İslâmî nazım birimi olan beyitlerle vücuda getirilmiştir. *Kutadgu Bilig* ve *Atabetü'l-Hakâyık* gibi eserler bu gruba girerler.[215]

İslâmi dönemin bu ilk ürünleri gösterdikleri işlek dil ve yalın edebî zevk özellikleriyle Doğu Türkçesinin güçlü bir edebiyat dili olarak kurulmasını sağlamışlardı.[216] Moğol istilasının meydana getirdiği bir yüzyıllık bunalım döneminden sonra, bu yazı dilinin ikinci ve daha yüksek aşamasını Harezm, Kıpçak ve Çağatay edebiyatları dönemi oluşturur. Bu dönem edebiyat tarihimizde 'Çağatay Edebiyatı' olarak adlandırılmaktadır. Genel olarak bu dönemde yazılan eserlerin büyük çoğunluğunu tercümeler oluşturmaktadır. Bunlar, çoğunlukla eğitim-öğretim amacıyla tercüme edilmiş eserlerdir. Dönemin edebî eserlerinde işlenen tema, şekil, retorik ve mazmunlar ise büyük ölçüde İslâm kültürüyle çok önceden karşılaşmış olan İran edebiyatının etkisinde oluşmuştur. Bunun sonucu olarak da dilde Arapça ve Farsça kelimeler artmış, yeni ve girift cümle yapıları yaratılmış, klasik İslâmî edebî kültürü işleyip üretecek çeşitli düzeylerde edebiyat türlerine özgü dil üslupları oluşturulmuştur. Yerli bir biçim olan 'Tuyuğ' da özellikle Çağatay şiirleri sayesinde şiir şekilleri arasına girmeyi başarmıştır. Karahanlılar döneminin en ünlü şairleri Am'ak-i Buhârî, Reşid-i Semerkandî ve Sûzen-i Semerkandî'dir.

Gazneliler döneminde de sultanların edebiyat ve şiire verdiği önem doğrultusunda Fars şiiri canlılık kazanıp ilerleme göstermiş, Fars şiirinin büyük ustalarından sayılan Firdevsî-i Tûsî, Esedî-i Tûsî, Unsurî, Sistânî, Senâî ile birlikte en yüksek derecesine ulaşmıştır. Özellikle yüksek bir edebiyat terbiyesine sahip olan Gazneli Mahmud, Fars

---

[214] Talat Tekin, "*Karahanlı Dönemi Türk Şiiri"*, s.81.
[215] Talat Tekin, A.g.m., s.82.
[216] Fikret Turan, "*Doğu Türk Yazı Dili Edebî Çevresi Harezm-Kıpçak, Mısır-Suriye ve Çağatay Sahası"*, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.667.

dil ve edebiyatına diğer sultanlara oranla daha fazla hizmet vermiştir.[217] Bazı araştırmacılar (Roux, Zerrinkub, Holt, Safa vb.) Samânî saltanatının üzerine kurulan Karahanlı ve Gazneli devletlerinin Sâmânîlerin kültürlerini devam ettirdikleri için kendilerine özgü bir anlayış ve tavır oluşturamadıklarını, Şehnâme'nin İran kültür ve ruhunu ihyâ etmesiyle Gaznelilerin İranlılaştığını ve kendilerini İranlılığın savunucuları ortaya koyduklarını iddia etmişler, bunun yanında Selçuklu hatta Osmanlının çok geniş coğrafyadaki hâkimiyetleri sırasında Farsça eserler kaleme alınmış olmasını da İran'ın kültürel zaferi olarak değerlendirmişlerdir.[218] Aslında bu görüşün kaynağında şiirde kullanılan edebî dilin Farsça olması yatmaktadır. Halbuki İslâmdan sonra oluşan ve Yeni Farsça diye adlandırılan bu yazı dili, bir bakıma İranlılar için de yeni bir dildir. İslâmiyetle birlikte inançlarda, âdâbta, kabullerde ve yaşayıştaki yenileşmenin; İranlıların Araplar ve diğer milletlerle karışmasının ve diğer amillerin etkisiyle oluşmuş, gerek alfabe, gerek söz ve gerekse ses bakımından eskisinden çok farklı bir dil olmuştur.[219] Bunun yanında Farsçanın aruz vezninin yapısına uygun bir hale gelmesi, şiirde bu yazı dilinin tercih edilmesinin önemli sebeplerinden biridir.[220] Bunun dışında bu dönem şiirlerinde İran tarihine ve mitolojisine ait kahramanlara fazla değer verilmemiş hatta Ferruhî ve Unsurî'nin divanlarında da görülen Acem meliklerinin Şehnâme ve rivayetlerine ve İran âdetlerine saldırı ve tariz Selçuklular döneminde de artarak devam etmiştir. Bu dönem şairleri devlet adamlarını överlerken Zaloğlu, Hatem, Efrasiyab vb. gibi kahramanlarla mukayese ederken onları oldukça küçük düşürürler. Meselâ Unsurî Sultan Mahmud için: "*Hâtemi ve Rüstemi anmam. Zira en küçük parmağı Hâtem'den ve Rüstem'den daha iyidir."*, Ferrûhî de; "*Senin nâmın bütün şahların nâmını sildi, süpürdü, Şâhnâme'nin bundan sonra hiç değeri yoktur."* [221] gibi ifadeler kullanmışlardır.

Gazneli Devletini yenerek Horasan toprakları üzerinde Büyük Selçuklu Devleti'ni kuran Oğuzlar, İran bölgesindeki bir asırlık hâkimiyetleri süresince İran sanat ve edebiyatının gelişmesinde büyük öncülük etmişlerdir.[222] Fars edebiyatının kurucularının başında gelen Firdevsî, Enverî ve Nizâmî gibi şairler Türk himâyesinde yetişmişlerdir.

---

[217] Ahmet Kartal, "*Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu Saraylarındaki Edebî Faaliyetler Üzerine Düşünceler"*, **Bilig**, S.17, Bahar 2001, s.58.
[218] Ahmet Kartal, A.g.m., s.59.
[219] Ahmet Arı, "*Horasan'dan Anadolu'ya: Klasik Şiirin Doğuşu*", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.286.
[220] Ahmet Arı, A.g.m., s.287.
[221] Ahmet Kartal, A.g.m., s.62.
[222] Saadet Karaköse, "*Selçuklu Devletinde Şiir ve Alâeddin Keykubad'ın Şiir Çevresi"*, **Türk Kültürü**, S.459, Temmuz 2001, s.421.

Gazneli ve Selçuklu devletlerinin egemen oldukları bu yüzyılda İslâm dünyasında büyük fikrî ve edebî gelişmeler meydana gelmiştir. Öyle ki, İslâm dünyasında Arap taraftarlarının karşısında Farsların oluşturduğu şu'ubiyye* hareketi Gazneli ve Selçuklu Devletinin ortaya çıkışı ile etkisiz duruma düşmüştür.[223]

Selçuklular dönemi şiiri, âdeta bir değişim dönemini oluşturmuştur. Bu değişim, Arapça, Farsça ve Türkçe şiir için aynı derecede etkin olmuştur. Şiirde üslup farklılığı oluşmuş, düşünce ve hayal ağırlık kazanmaya başlamış, maddî hisler ve dış dünyaya yönelik gözlemler yerini manevî hislere ve iç dünya zevklerine bırakmıştır. Şiirde açık şekilde dinî, ahlakî ve tasavvufî bir bakış öne çıkmıştır. Bu bölgede oluşan bu yeni şiir tarzına '*Sebk-i Selçukî*' adı verilmiştir. Aynı şekilde Gazneliler muhitinde oluşan ve gelişen şiir tarzına ise '*Sebk-i Türkistânî'* denmektedir. Bu dönem şairlerinden Unsurî, Ferruhî, Menuçehrî, Hakânî-i Şirvânî ve Lami'î-i Dehistânî'nin şiirlerinde İslâm ve İslâmî akideden kaynaklanan tasvirler sıkça yer almaktadır.[224] Bunun sonucu olarak tasavvufî çizgide yetişen büyük şeyhler de Selçuklu döneminde yaşamıştır. Bunlar içinde şiir söyleyenlerin en meşhurları Baba Tahir Hemedânî, Abdullah-ı Ensârî, Ebû Said Ebû'l-hayr, Senâî ve Attâr-ı Nişâburî'dir.

Gazneli ve özellikle de Selçuklu döneminde oluşan Farsça şiirde dikkati çeken bir nokta ise, bu şiirin muhtevasında 'Türk' kavramının önemli bir konuma sahip olmasıdır. Kahramanlık özellikleri ve güzellik vasıfları etrafında sık sık Türk'e, çeşitli Türk hanlarına ve şehirlerine yer verilmiştir. Ayrıca bu dönem şiirlerinde yukarıda da belirttiğimiz gibi İran tarihine ve mitolojisine ait kahramanlara Türk sultanlar ve devlet adamları karşısında değer verilmemiştir.[225] Fuad Köprülü, Sencer devri şairlerinden Bedreddin Kıvâmî isimli bir Türk şairden bahsederek, bu şairin şiirlerini sadece Türkçe yazdığını Avfi'den verdiği kaynakla ifade etmiştir.[226]

Karahanlı edebiyatının devamı olan Harezm döneminde yazılan *Mu'inü'l-Mürid* isimli dinî-tasavvufî manzum eser, yukarıda sözünü ettiğimiz Arap-Fars edebiyatının

---

* Şuubiyye: Abbasiler zamanında Arap baskısının karşısında olan ve Arapları hakir gören bir siyasi akım. (Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât**, s.1004; Öyle ki Câmî, Urfî, Feyz-i Hindî, Sâib-i Tebrizî ve Şevket Buhârî gibi İranlı şairler bu hareketin dışında kaldıkları ve İran'ın millî ruhunu yansıtmadıkları gerekçesiyle İran'da pek fazla ilgi görmemişlerdir. (bk. Ahmet Arı, A.g.m., s.288.)

[223] Ahmet Kartal, A.g.m., s.61.

[224] Adnan Karaismailoğlu, **Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri**, Akçağ Yay., Ankara 2001, s.35.

[225] Ahmet Kartal, A.g.m., s.62.

[226] M.Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.191.

geleneğinin dışında millî nazım birimi olan dörtlüklerle oluşturulmuştur. Harezm lehçesinin ilk yüksek edebî eserleri ise 13. yüzyılın ortalarından itibaren Altınordu topraklarında çıkmıştır. Bu dönemin önemli eseri ise Kutb'un *Hüsrev ü Şirin* adlı Nizâmî'nin eserinden türcüme edilen mesnevisidir. Bu dönemin ilk orijinal eseri ise Harezmî'nin *Muhabbetnâme* isimli mesnevisidir.

Moğol istilası Harezm'in merkezlerini çok tahribata uğrattığı için bu devirden kalmış edebi eser oldukça sınırlıdır. 11. yüzyılda bütün İslâm âlemini kaplayan tasavvuf cereyanları Harezm'de de yankı bulmuş ve büyük ilgi görmüştür. Bu dönemde Ahmed Yesevî'nin halifelerinden Hakim Süleyman Ata, çevresinin bu manevi ihtiyacını tatmin için, Yesevî'nin *Hikmet*lerini taklit ederek şiirler yazmaya başlamıştır. Ata'nın şiirleri tamamen Yesevî'nin taklidi olmasına rağmen halk tarafından oldukça tutulmuş ve menkıbeleriyle beraber günümüze kadar gelebilmiştir.[227]

13. yüzyılın sonlarında yazılan eserlerin büyük bir kısmını sözlük ve gramer kitapları oluşturur. Bu dönemde kaleme alınan edebî eserlerin başında Seyf-i Sarâyî'nin Sadi'nin eserinden serbest bir tarzda yazdığı *Gülistan Tercümesi* gelir. Sarâyî, eserin manzum kısımlarında konunun özüne sadık kalmakla beraber ritm ve ton gibi ses yapısıyla, retorik gibi anlama yönelik iç özellikleri oluşturan üslup konularında oldukça serbest davranmıştır.[228]

Cengiz Han'ın oğlu Çağatay Han'dan ismi alan Çağatay Edebiyatı dönemi ise 14. yüzyılda Horasan ve Maveraünnehir'de oluşmaya başlamış, 15. yüzyılın ikinci yarısında ise klasik edebiyat düzeyine ulaşmıştır. Çağatay edebiyatı dar anlamıyla Timurlular ve Şeybaniler edebiyatıdır. Bu edebiyatın önde gelen isimleri, Hucendî, Sekkâkî, Mevlana Lutfî, Atâî, Haydar Tilbe, Hâfızî-i Harizmî, Yusuf Emirî, Ahmedî, Yakınî, Seydi Ahmed Mirza ve Gedâyî'dir. Bu isimlerin tümü esas olarak şairdirler ve eserlerinin en önemli bölümünü divanlarla mesneviler oluşturur. Bu eserlerde işlenen konular daha önceden oluşmuş klasik İslâmî edebiyatın ortak konularıdır. Bu dönem edebiyatına 15. yüzyılın ortasından itibaren Ali Şîr Nevâyî damgasını vurmuş ve Çağatay edebiyatı Ali Şîr Nevâyî ile birlikte anılır olmuştur. Sadece Çağatay edebiyatının değil genel olarak Türk edebiyatının en büyük sanatçılarından biri olan Ali Şîr Nevâyî, divan, mesnevi,

[227] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.204.
[228] Fikret Turan, A.g.m., s.671.

tezkire, tarih, musiki, aruz ve Türkçe gibi konularda yazdığı eserlerle bu dönem edebiyatının kurucusu olma vasfını da yanında taşımıştır. Fikret Turan, Nevâyî'nin tarzını şöyle açıklar:

> "*Yazdığı eserlerdeki sanatsal incelik, konu ve tema çeşitliliği, aruz, kafiye ve edebî janr gibi formal unsurları etkin biçimde harmanlaması, klasik edebiyatın mazmunlarını ve felsefesini samimi bir alçak gönüllülükle ifade etmesi, her fırsatta Türkçenin ve Türk kültürünün önemini vurgulaması gibi özellikler onun ismini Çağataycayla özdeşleştirmiştir.*"[229]

Ali Şîr Nevâyî, çeşitli alanlarda manzum ve mensur olmak üzere otuza yakın eser yazmıştır. Dört adet divanı bulunan Nevâyî ayrıca, klasik edebiyatta geleneksel temalar üzerine beş mesnevi yazarak hamse sahibi olmuş ve Nizâmî geleneğini Türkçede devam ettirmiştir. Bu dönemin yine iki önemli ismi olan Hüseyin Baykara ve Hamidî'yi de burada anmak gerekir.

1.3.3. Anadolu'da Gelişen Türk Şiiri

Türkler Anadolu'ya geldikleri zaman, Anadolu'daki durum Horasan'dan daha farklı idi. Horasan'da üç dil hâkimken, burada konuşulan beş dil mevcuttu. Bunlar, Türkçe, Rumca, Süryanice, ve Ermeniceden başka saray çevresinin uzun yıllar edebiyat dili olarak kullandığı Farsça idi. Anadolu'ya gelip yerleşen Türklerin çoğunluğunu Oğuz Türkleri oluşturduğu için burada oluşan Türkçenin temelini Oğuz Türkçesi oluşturmuştur. Saray ve ordunun dili Türkçe iken, edebiyat dili Farsça olarak devam etmiştir. Böylece gelişmekte olan Türk edebiyatı Farsçanın tesiri altında kalmış; Anadolu'da Türkçeyle eserler verme teşviki vermeye başlayıncaya kadar da böyle devam etmiştir. Zeynep Korkmaz, bunun sebebini, Anadolu'ya göç eden ve Anadolu Selçuklu Devleti'ni kuran Türklerin, edebî gelenekten yoksun göçebe Oğuz boylarına dayanmasına bağlamaktadır. Dolayısıyla bunların beraberinde getirdikleri dil, bir yazı dilini besleyecek özellikleri taşımamaktaydılar.[230] Bu asırlarda Türk hanedanları siyasî hâkimiyetle-

---

[229] Fikret Turan, A.g.m., s.675.

[230] Zeynep Korkmaz, **Türk Dili Üzerine Araştırmalar**, C.1, TDK Yay., Ankara 1995, s.27; Riyâhî ise bu konu ile ilgili olarak Selçukluların Anadolu'ya saldırmadan çok önceden İranlılaştıklarını, hatta Alpaslan'ın Anadolu'ya kapıları açan Malazgirt seferindeki ordusundaki askerlerin dahi İranlı olduğunu, bundan dolayı aslında bu zaferin İranlıların zaferi olduğunu vurgulamış, ayrıca da Anadolu'ya gelen Oğuz Türklerinin kırsal kesimlere, İranlıların da kentlere yerleştiği için, Selçuklu Sarayının kadrosunun İranlılardan oluştuğunu bunun sonucunda da Saray çevresinin dili Farsça olduğunu be-

rini Farsça konuşan halkların çoğunluğu teşkil ettiği sahalarda kurmuşlar ve siyasî gerekçelerle saraylarında edebî dil olarak Farsçayı benimsemişlerdi.[231] Bunun sonucu olarak Selçuklular devlet kademelerinde çalıştırılacak vasıfta Türk eleman bulamadıkları için idarî tecrübesi olan Acemleri görevlendirmeleri, yönetimi Farsça kullanmaya mecbur etmiştir.[232]

Buna karşılık, Türklerin bu bölgenin fethi sırasında ve İslâm için savaşan alperenlerin gösterdikleri gayretler, XI. Yüzyılda Türklerin dinî-menkıbevî destan edebiyatı geleneklerini oluşturmuştur. Battal Gazi etrafında oluşan *Battalnâme,* Danişmend Ahmed Gazi'nin kahramanlıklarını menkıbe ile karışık anlatan *Danişmendnâme* aynı düşünceyle bu dönemde oluşturulmuş destanlardır.[233] II. İzzeddin Keykavus hükümdarlığı sırasında halk arasında yaygın destan olan *Danişmendnâme*'nin Türkçe olarak yazılmasını emretmiştir.[234] Bu emir üzerine Münşi-i Sultani Melik İbn Ûlâ bu destanı tasnif ederek yazmıştır. Ancak metin şu an için kayıptır.[235] Bu durum, millî geleneklere çok bağlı olan Oğuzların, Orta Asya'da yaratmış oldukları destan geleneğini Anadolu'da da sürdürdükleri görülmektedir. Fetih sırasında orduda savaşan, savaş sonrasında köy köy dolaşarak destanlar ve şiirler okuyan ozanların yarattığı sözlü edebiyat geleneği ürünlerinin Anadolu'nun ilk devrelerinde halkın bedii ihtiyacını karşıladığı anlaşılmaktadır.[236]

Yukarıda da belirttiğimiz gibi beş farklı dilin konuşulduğu bu coğrafyada, Anadolu Selçuklu Devleti hem karışık kültürlerden oluşmuş, hem de çok dilli bir ortamda gelişim göstermiştir. Ahmet Kartal'ın da belirttiği gibi bu durum, her topluma kendi diliyle hitap eden çeşitli eserlerin yazılmasına sebep olduğu gibi, çok dilli şiirlerin (mülemmâ) yazılmasına da zemin hazırlamıştır.[237] Bu çok dilli mülemmâ şiirler, aruz vezniyle söylenilen edebî metinlerde de kullanılarak, yeni edebî dilin gelişimine katkıda

---

lirtmiştir. (bk. Muhammed Emin Riyâhî, **Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı**, (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul 1995, s.20-23.)

[231] M. Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, Alternatif Yay., İstanbul 2005, s.71.

[232] Saadet Karaköse, A.g.m., s.421.

[233] Ahmet Kartal, "*Anadolu'da Türk Edebiyatının Öncüleri"*, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.452.

[234] Saadet Karaköse, A.g.m., s.422.

[235] Ahmet Kartal, A.g.m., s.452.

[236] Hasibe Mazıoğlu, "*Selçuklular Devrinde Anadolu'da Türk Edebiyatının Başlaması ve Türkçe Yazan Şairler"*, **Malazgirt Armağanı**, TTK Yay., Ankara 1972, s.297.

[237] Ahmet Kartal, A.g.m., s.453.

bulunmuştur. Nitekim Horasan ve Maveraünnehir şairleri aruzla şiir yazmaya Türkçe-Farsça mülemmâlarla başlamışlardır.

Elimizdeki kaynaklara göre, Anadolu'da söylenmiş en eksik şiirin sahibi Kemalettin Hubeyş bin İbrahim-i Tiflisî (ö.1183)dir.[238] II. Kılıçarslan'ın yakınları arasına giren, günümüze iki şiiri ulaşmış olan Tiflisî'nin önemli eseri *Kâmil At-Tabir* isimli rüya tabirnâmesidir.[239] İbni Bibî, *El-Evâmirü'l-Alâiye* isimli eserinde yine bu döneme ait Emir Şemseddin adlı bir Türk şairden bahseder. İbni Bibî bu şairin Anadolu kökenli bir Oğuz Türkü olduğunu belirterek şöyle devam eder: "*Fazilette, ibarette, güzel yazıda, belâgatta ve debirlikte (kâtiplik) benzeri yoktu. Tabiatındaki yumuşaklık zâtına da hâkim olmuştu. Sözleri sağlam, bâkirdi. Çeng ve şarab münazarası hakkında bir risâle yazmıştır.*"[240]

Anadolu Selçuklu devletine hâkim olan Farsça'nın durumu karşısında Türkmencilik hareketi ile Türk kültürünü himaye edip desteklemesi Amasya'da Amasya Emiri Halifet Alp Gazi tarafından başlatılmış ve ilk Türkçe eserler burada yazılmaya başlanmıştır. Bunun öncülüğünü ise Hakim Bereket üstlenmiştir. Bereket'in yazdığı ilk Türkçe eser olan *İlm-i Tıp* isimli eserinin içinde yine yazarı bilinmeyen *Tabiatnâme*[241] isimli bir Türkçe mesnevi bulunmaktadır. Mesnevi nazım şeklindeki manzum bu küçük eser, o dönemin yiyecek ve içecekleri ile ilgili bilgi vermesinin yanında eserin sonunda da hamam, musiki ve uyku ile ilgili konularda da bilgi sunmaktadır. Bu eserin Hakim Bereket'e ait olduğu sanılmaktadır.[242] Yine Anadolu'da yazıldığı tespit edilen Türkçe en eski şiir ise Evhâdüttin-i Kirmânî tarafından yazılan Türkçe-Farsça mülemma bir gazeldir.[243] Evhâdiye tarikatının şeyhi olarak tahminen 1204 yılında Anadolu'ya gelen Kirmânî, İbn Arabî ile de görüşmüş, Kayseri'de de ikâmet etmiştir. Kirmânî'nin ilk Türkçe şiir olarak kabul edilen 'Olısar' redifli gazelin sadece ilk beyti tespit edilmiştir:

Me-râ ezeddür mescid der-i hammâr olısar

---

[238] Ahmet Kartal, A.g.m., s.453; Ahmed Ateş, "*Hicri VI-VIII. (XII-XIV) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler"*, **Türkiyat Mecmuası**, C.VII-VIII, Cüz II, İstanbul 1945, s.97.

[239] Ahmed Ateş, A.g.m., s.97.

[240] Riyahî, A.g.e., s.27.

[241] İ. Hikmet Ertaylan, **Tabiatname**, İÜEF Yay., İstanbul 1960.

[242] Ahmet Kartal, A.g.m., s.454; Günay Kut ise bu eserin yazarının Tutmacı olduğu görüşündedir. Kut'a göre Eserin '*Sıfat-ı Meviz*' kısmında Tutmacı olarak geçtiğini kaydetmektedir. (bk. Günay Kut, "*Tabiatnâme ve Tatlılar Üzerine Bir Yazma Eser:et-Terkibât fi Tabhî'l-Hulviyyat*", **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, İstanbul 1985, s.179-195.)

[243] Ahmet Kartal, A.g.m., s.454.

Seccâde neyem lâyık me-râ ân olısar[244]

(Meyhane olduğu zaman mescid bana zıttır, O (aşk) ateşi olduğunda ise seccade bana gerekmez)

Evhâüddin Kirmânî'nin az bir kısmı Arapça, büyük bir kısmı ise Farsça olan dinî-tasavvufî nitelikli 2002 Rubaisi vardır.[245]

Bu dönemde Eski Anadolu Türkçesi özellikleri taşıyan ancak, dil bakımından karışık durum arz eden eserler de kaleme alınmıştır. Günay Kut, bu durumun en önemli sebebini özellikle XII. asrın sonu ve XIII. asrın başlarında Türkistan'dan Anadolu'ya siyasî ve iktisadî baskılar ile ticarî amaçlarla gelen din adamları, sufîler ve şeyhlerin Anadolu halkı için Oğuz Türkçesi ile kaleme aldıkları eserlerine, kendi dilleri olan Orta Asya Türkçesinin hususiyetlerini bilerek veya bilmeyerek katmalarından kaynaklandığı şeklinde izah etmektedir.[246] Bu eserlerden biri, Ali adlı şairin 1232'de 8'li hece vezni ve dörtlüklerle yazmış olduğu *Yusuf u Züleyha*[247] diğeri ise Şeyh Ali b. Muhammed tarafından 1303'te istinsah edilen *Behcetü'l Hadâik*[248] adlı dinî-ahlakî eserdir. Bu eserlerin dilindeki karışıklığın sebebi, Anadolu'ya Oğuz boyları ile birlikte Orta Asya'dan başka Türk boylarının gelmeleri ve Oğuz Türklerinin yazı dili olarak göçlerle bağlarını devam ettirdikleri Doğu Türkçesini kullanmış olmaları gösterilmektedir. Nitekim XIV. Asırda yaşayan Şeyyad Hamza ve Kadı Burhaneddin'in de Doğu Türkçesiyle karışık şiir yazmaları bu durumu doğrulamaktadır.[249]

Anadolu Selçuklu döneminde yazıldığı halde bugün elimizde bulunmayan Türkçe eserler de vardır. Bunlar Gülşehrî'nin *Şeyh San'an Kıssası* ile Şeyyad İsa'nın *Salsalnâme* isimli eseridir.

Anadolu Selçuklu sultanları, yukarıda belirttiğimiz gibi âlim ve şairleri korumaları ve onlara destek vermelerinin yanında kendileri de şiirle uğraşmışlardır. Sultanların yanında şehzadeler, devlet adamları ve vezirlerin şiirlerinin bir kısmı günümüze kadar

---

[244] Ahmet Kartal, A.g.m., s.455.
[245] Mehmet Kanar, **Rubailer, Evhaüddin-i Kirmanî**, İnsan Yayınları, İstanbul 1999.
[246] Günay Kut, "*Erken Dönem Nazım (XIII-XIV. Yüzyıl)"*, **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, AKM Yay., Ankara 2004, s.304.
[247] İ. Hikmet Ertaylan, **Yusuf u Züleyha**, İÜ Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1960.
[248] Sadettin Buluç, "*Eski Bir Türk Dili Yâdigârı Behcetü'l-Hadâik fî Mev'izeti'l-Halâik"*, **İÜ TDED,** S.6, s.119-131, İstanbul 1955; Sadettin Buluç, "*Behcetü'l-Hadâik fî Mev'izeti'l-Halâik'ten Derlenmiş Koşuklar"*, **TDAY-Belleten 1963,** Ankara 1988, s.161-201.
[249] Ahmet Kartal, A.g.m., s.455.

gelebilmiştir. I. Gıyaseddin Keyhüsrev, II. Rükneddin Süleyman, I. Keykavus, I. Keykubad gibi sultanların şiirleri yanında II. Kılıçarslanın oğlu Berkyaruk'un *Hûr u Perîzâd* isimli mesnevisi[250] mevcuttur.

Bu dönemde Ebû Hanife Abdülkerim b. Ebûbekr tarafından yazılan *Mecma'ur-Rubâiyyat* isimli eserde Enguriyeli (Ankara) üç şairin şiirlerine yer verilmiştir. Bu şairler Muntacab oğlu Badi'-i Angûriya'î (mecmuada dört rubaisi vardır), Muhyavî-i Angûriya'î (mecmuada altı rubaisi vardır) ve Hakim Mahmud-i Angûriya'î (mecmuada bir rubaisi var) dir.[251]

Anadolu Selçuklu devrinde yaşayan diğer önemli şairler ise şunlardır: Duhter-i Sâlâr (kadın şair), Kânî-i Tûsî (Anadolu Selçukluları tarihine ilişkin nazmettiği ve yaklaşık 300 bin beyit civarında olduğu ileri sürülen *Selçuknâme* adlı eserini kaynaklar belirtmesine rağmen, bu eser kayıptır.)[252] Muhammed b. Gazî Malatyavî, Ahmed Erzincanî (İbni Bibî, Erzincanî hakkında; '*Mesnevi inşasında ikinci Firdevsî*' olarak övmektedir.)[253], Mecmuddin Ebîbekr ve Kemâl-i Kamyâr'dır. Bu yüzyılda yaşadığı tespit edilen diğer Türk şairlerinden olan *Nasır* ve *Yusuf* adlı şairler ise eserlerini Farsça olarak kaleme almışlardır. Nasır'ın telif etmiş olduğu *Fütüvvetnâme*, manzum bir eser olup Ahi Ahmed Bey'e sunulmuş bir ahlak kitabıdır. İkinci eseri olan *İşrakât* ise 50 ayetin tefsirinden ibaret olmakla birlikte, şair her ayetin tefsirinden sonra 'latife' diye manzum hikâyeler eklemiştir.[254] Kilisli Rıfat,[255] bu şairin Tokatlı olma ihtimalinin yüksek olduğunu kaydeder. Diğer şair Yusuf ise Kayserili olup *Hâmuşnâme* isimli risalesi ile tanınmıştır. Eser manzum on hikâyeden ibaret olup tamamen Farsçadır.[256]

Anadolu Selçuklu Devleti'nin zayıflaması üzerine Karamanoğlu Mehmed Bey Konya'da devlet idaresini vezir sıfatıyla ele aldıktan sonra, 15 Mayıs 1277'de "*Bugünden sonra hiç kimse divanda, dergâhta, bargâhta, mecliste ve meydanda Türkçeden başka dil konuşulmayacak"* buyruğu ile müstakil yazı dilinin kuruluşu sağlanmıştır. Türkler Anadolu'da Türkçenin sadece konuşma dili olarak kalmayıp bir kültür ve me-

---

[250] Bu mesnevinin sadece baş kısmı mevcuttur. Bu kısım İbni Bibî tarihinde yer almaktadır. (Riyahî, A.g.e., s.57).
[251] Ahmed Ateş, A.g.m., s.108-109; Farsça olan bu rubailerin Türkçeleri için bk. Riyahî, A.g.e., s.60-61.
[252] Riyahî, A.g.e., s.75; Ahmed Ateş, A.g.m., s.111.
[253] Riyahî, A.g.e., s.76.
[254] Kilisli Rıfat, "*Sultan Veled İle Muasır İki Türk Şairi"*, **Türk Yurdu,** C.5, No:25, 1927, s.64-68.
[255] Kilisli Rıfat, A.g.m., s.65.
[256] Kilisli Rıfat, A.g.m., s.67.

deniyet dili olmasının temellerini yine bu dönemde atmışlardır. Bu döneme kadar edebî dildeki Farsçanın hâkimiyetinde olmasına rağmen bu yüzyılda Mevlânâ'ya kadar bu dilde yazılmış önemli bir esere rastlamamaktayız.

13. yüzyıl Türk şiirine baktığımızda, özellikle bu yüzyılın ikinci yarısında şiirin; nazım şekli, vezin, tercüme ve konu olmak üzere üç kolda gelişme göstermeye başlamıştır. Günay Kut, bu gelişmeyi Türk kültürünün Farsçadan kurtularak Türk diline dönmesine bağlayarak bu yüzyıl Türk şiirinin özelliklerini şöyle açıklar:

> "*Türk şiiri şekil ve içerik bakımından bu yüzyılda temelini atmıştır. Şekil bakımından Ahmed Yesevî, yani Türk'ün kendine mahsus dörtlük ve hece ile şiir söyleme geleneği devam ederken Arap ve İran edebiyatının etkisi, nazım şekilleri ve vezinde kendini göstermiştir. Türk millî edebiyatının ünik bir örneği olmakla birlikte Divan edebiyatı kültürünün de ilk örneği saydığımız Yunus Emre Divanı bu örneğin en belirgin temsilcisidir. Yunus Emre Divanı Türk edebiyatının ilk divanı olarak çok büyük önem taşımakla beraber hem vezin bakımından Türk şiirinde millî özellikleri ile hem de İran edebiyatından gelen yeni gazel şeklini ve aruz veznini birlikte gördüğümüz enteresan bir örnektir."*[257]

Bu yüzyılda eski Türk şiiri geleneğini sürdüren bir *Yusuf u Züleyhâ* hikâyesinin hece ve dörtlüklere yazılmış olması bu geleneğin korunmuş olduğunu göstermektedir. Şark Türkçesinde Kul Ali adlı bir şairin yazdığı *Kıssa-i Yusuf* mesnevisi de hece ve dörtlüklerle yazılmıştır. Kırım (Deşt) dilinden Türkçeye çevrilen bu eseri Brockelmann, 'Osmanlı edebiyatının ilk ürünleri' olarak göstermiştir.[258] Bu yüzyılın manzum eserleri arasında sayabileceğimiz ve eski Türk şiirinin vezin ve şekil özelliklerini taşıyan *İbrahim Peygamber Destanı*'nı da ekleyebiliriz.

1206 yılında yazılan ve müellifi belli olamayan *Fezâil-i Etrâk* isimli Farsça bir eserde Türklerin yüksek medenî seviyeleri üzerinde durulurken Türklerde şiir sanatının da varlığından söz edilerek kaside ve rubâi gibi nazımları olduğu kaydedilir. Örnek olarak da Şark Türkçesi ile bir rubâi metni verilir.[259]

---

[257] Günay Kut, "*13. Yüzyılda Anadolu'da Şiir Türünün Gelişmesi"*, **TDAY-Belleten 1991**, Ankara 1994, s.127.
[258] Günay Kut, A.g.m., s.129.
[259] Ö. Faruk Akün, "*Divan Edebiyatı"*, **DİA**, C.9, İstanbul 1994, s.391-92.

13. yüzyıldaki Türk şiirinin gelişme etkisini Mevlânâ Celâleddin Rûmî (ö.1273)'de de görmekteyiz. Moğol İstilası'ndan kaçarak Anadolu'ya gelen Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, çocukken etkilendiği Attâr, Suhreverdi ve İbn Arâbî'nin yolundan giderek 'vahdet-i vücut' inancına yönelik verdiği eserlerle korku ve buhranların hâkim olduğu devirde, insanlar için bir sığınak olmuştur. Eserlerinin Farsça olmasının asıl sebebi ise Mevlânâ'nın ana dilinin Farsça olmasından kaynaklanmaktadır. Mevlânâ'nın Anadolu Selçukluları tarafından desteklenip himaye edilmesi, Selçuklular devri dilinin Farsçayla beraber anılmasına sebep olmuştur. Mevlânâ, *Divân-ı Kebir*'in içinde mülemma şeklinde söylediği 8-10 mısradan ibaret

Ya'ni ki men der âlem yalnız sever men
Ger tu merâ ne-hâhî men hod seni sever men

matlalı şiiri ile de bu kültüre katkısı olduğuna inanıyoruz. Mevlânâ'nın oğlu Veled Çelebi(ö.1312) de eserlerini Farsça yazmasına rağmen, *İbtidânâme'*de 76, *Rebâbnâme*'de 162 ve *Divan'*inda 129 Türkçe beyit bulunmaktadır.[260]

13. yüzyılın önemli şairlerinden biri de şüphesiz ki Dehhânî'dir. Klasik Türk şiirinin başlangıcı olarak kabul edilen Dehhânî'nin Sultan Alaeddin için yazdığı kasidenin 'nesib' kısmındaki bahar tasvirindeki kullandığı mazmunlar daha sonraki divan şairlerinin müjdecisi mahiyetindedir. Dehhânî'yi ilim âlemine tanıtan Fuad Köprülü'nün tespitlerine göre, III. Alaaddin Keykubad devrinde Horasan'dan Anadolu'ya gelmiş ve bu sultana intisab etmiştir. Ayrıca bu sultanın isteği üzerine yirmi bin beyitlik Farsça bir *Şehnâme* kaleme almıştır.[261] Köprülüden sonraki bazı araştırmacılar ise Dehhânî'nin kasidelerinden yola çıkarak onun I. Keykubad zamanında yaşamış olabileceğini ileri sürmüşlerdir.[262]

Fuad Köprülü, Dehhânî'nin şiirlerini Anadolu'da 'lâ-dinî' klasik şiirin başlangıcı olarak gösterir. Döneminde hemen hemen bütün şairlerin dinî-tasavvufî konulara yönelmelerine karşılık o, tabiî güzellikleri, dünyevî zevkleri, maddî aşkı rindâne eda ile

[260] Günay Kut, A.g.m., s.131.
[261] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.271.
[262] bk. Hikmet İlaydın, "*Anadolu'da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı"*, **Türk Dili,** C. XXX, S.277, Ankara 1974, s.764-774; İ. Çetin Derdiyok, "*Hoca Dehhâni'nin Kasidesine Tematik Bir Bakış"*, **Yedi İklim**, S. 55, İstanbul 1994, s.59-63.

dile getirmiştir.[263] Dehhânî'nin bugüne kadar ele geçen şiirleri 1 kaside ile 7 gazelden ibaret olup toplam 79 beyittir.

13. yüzyıl Türk şiiri ile ilgili sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki; bu yüzyılla beraber hem geleneksel Türk şiirinin nazım şekli olan dörtlükler yazılmış hem de hece vezni kullanılmıştır. Eserler Farsça'dan ziyade Türkçe olarak yazılma yoluna gidilerek Farsça'nın hâkimiyetinden kurtulma mücadelesi verilmiş, bunun yanında kültür olarak İran edebiyatındaki şiir biçimleri, mazmunları ve aruzu uygulama yoluna gidilmiş ve bu gelişmelerin ışığında Türk şiiri lâ-dinî ve dinî-tasavvufî olarak iki ayrı kolda kendisini geliştirmiştir. İran edebiyatından çevrilen pek çok tasavvufî ve aşk mesnevilerinin bunda etkisi çok büyük olmuştur.

1.3.3.1. 14. Yüzyıl

Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemini oluşturan bu yüzyılda, Türk dili önceki yüzyıla göre daha da gelişmiş, buna paralel olarak manzum ve mensur eser sayısında büyük bir artış olmuştur. Türkçe, artık tamamıyla kökleşerek bir edebiyat dili haline gelmiştir. Bunda muhatap olarak alınan Türk halkının önemli bir payı vardır. Anadolu halkını bilgilendirme ve eğitme ve onlara faydalı olmayı amaç edinen Osmanlı bilgin ve edipleri Arapça ve Farsça yerine eserlerini Türkçe verme yoluna gitmişlerdir. İlk aşamalarda bu konuda oldukça sıkıntı yaşamalarına rağmen asla geri adım atmayarak Türk dilini geliştirmişlerdir.

Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşîd ü Ferâh-şâd* adlı mesnevisinin *'sebeb-i te'lif'* bölümünde Türkçenin Arap harfleri ile yazılışı ve okunuşunun zor ve güç olduğundan yakınarak bu dilin kuru ve kaba olduğunu belirtmiş, ama amacının ise bu dilde güzel anlamlar çıkarmak olduğunu da ifade etmiştir. [264] Yine bu dönem şairlerinden Erzurumlu Darir'in yazmış olduğu *Yusuf u Züleyhâ*[265] mesnevisinde Türkçe yazmada sıkıntı çekmediği görülür. Bu eserin Türkçe yazıldığını belirtmek üzere İbn Abbas tefsirine dayanarak bir 'Dâsitân-ı Türkî' yazdığını bildirir.[266] Bu örneklere bakarak ve Darir'in beş ciltlik *Siyer* ve *Fütuhû'ş-Şâm* tercümesini de nazar-ı itibara alarak artık 14. yüzyılın

[263] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.271.
[264] Şeyhoğlu Mustafa, **Hurşidnâme –Hurşid ü Ferâhşâd-**, (hzl. Hüseyin Ayan), Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Yay., Erzurum 1979, s.25-26.
[265] Erzurumlu Darir, **Kıssa-i Yusuf: Yusuf u Züleyhâ**, (hzl. Leyla Karahan), TDK, Ankara 1994.
[266] Günay Kut, "*Erken Dönem Nazım (13-14. Yüzyıl)*", s.326.

ikinci yarısından itibaren Türkçe'nin Anadolu'nun hemen her tarafında halk diline dayanan edebî ve resmî dil olarak hâkimiyetini kabul ettirdiği, şairlerin gerek aruzu kullanmada, gerekse Türkçe söylemede maharet kazandıkları söylenebilir.[267]

Günay Kut, Türk dilinin bu dönemdeki verilerine dayanarak bu dönemle ilgili iki önemli hususa dikkati çeker: bunlardan birincisi, pek çok eserin dinî, dinî-destanî olması; ikincisi ise çoğunun tercüme olmasıdır.[268] Gerek Osmanlı ve gerekse Beylikler döneminde özellikle yöneticiler tarafından himaye gören, dinin ve kültürün yayılmasına gayret gösteren bunu yaparken de Türkçe yapılmasını öngören bu dönemde gelişmeler sadece kültür alanında olmamış, bunun yanında bilimsel tıp, coğrafya, matematik, astronomi gibi konularda da manzum-mensur tercüme ya da telif eserler verilmiştir. Bunlardan Ahmedî'nin *Tervîhü'l-Ervâh* adlı tıbba dair manzum eseri, Hacı Paşa'nın Arapça olarak kaleme aldığı *Müntehâb-ı Şifâ* ve *Teshil* iki ayrı tıbba dair eserlerini sayabiliriz.

Bu yüzyılda en fazla eser Osmanlılar döneminde telif ve tercüme edildiği görülmektedir. Türkçe eser vermeyi şuurlu şekilde isteyen ve bunu gerçekleştirmeye çalışan şairler, Anadolu'da bir millî edebiyat çağının açılmasını sağlamışlardır. Bunların başında Gülşehrî, ve Âşık Paşa gelmektedir.[269] Bu dönemde yazılan eserlerin çoğunluğunu yukarıda da belirttiğimiz gibi dinî-ahlakî mesneviler oluşturmaktadır. Ahmet Kartal, bu eserlerin çoğunun Anadolu insanını âdeta dahil oldukları medeniyete göre yeniden yoğurup şekillendiren çalışmalar olduğunu ifade etmektedir.[270] Bu eserlere daha sonra *Yusuf u Züleyhâ, Süheyl ü Nevbahâr, Hüsrev ü Şirin, Cemşid ü Hurşid ve Hurşidname* gibi eserler de eklenecektir.

14. asrın son çeyreğine kadar Anadolu'da kaside ve gazel tarzının hemen hemen hiç yok denecek kadar az olması dikkat çekmektedir. Ahmet Kartal, bunun büyük etkeni olarak bu tür edebî tarzın oluşması için hükümdar ve saray çevresi ile onları takdir edecek okumuş ve yetişmiş saray mensuplarının olmamasını göstermektedir.[271] Yıldırım Bayezid devrinde oluşumunu tamamlayan saray hayatı ile beraber bu asırdan itibaren Anadolu'da Türkçe yazılan edebî eserlerin sayısında birden bire artış göstermiş ve Fars tarzı gazel ve kasideler de yavaş yavaş görülmeye başlanmıştır. Bu dönem şairleri,

---

[267] Günay Kut, A.g.m., s.326.
[268] Günay Kut, A.g.m., s.328.
[269] Ahmet Kartal, "*Anadolu'da Türk Edebiyatının Gelişimi"*, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.468.
[270] Ahmet Kartal, A.g.m., s.468.
[271] Ahmet Kartal, A.g.m., s.469.

usta bildikleri İranlı şairleri örnek alarak onlar gibi yazmaya çalışmışlardır. Konu bakımından din, ahlak ve tasavvufun yanında, kadın, şarap ve aşkın da işlendiği görülmektedir. Bu dönemin öne çıkan isimleri Şeyyad Hamza, Âşık Paşa (ö.1332), Kadı Burhaneddin (ö.1397), Ahmedî (ö.1413) ve Nesimî (ö.1417)'dir.

14. yüzyılın ilk zamanlarından başlayarak, klasik İran edebiyatını örnek alan, tamamıyla sanat gayesi güden şairler de oldukça fazladır. Bu şairlerin başında, gerek eskiliği, gerek sanatkârlığı bakımından Kırşehirli Şeyh Ahmed Gülşehrî gelmektedir. Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ını muhtelif menbalardan bilhassa Mesnevi'den aldığı hikâyelerle ve zamanına ait birçok hasbihallerle genişleterek Türkçeye nakleden şair, sûfi olmasına rağmen eserlerini sûfilik propagandası maksadıyla değil, hakiki bir sanat gayesi ile yazmıştır.[272]

Bu dönemin diğer bir şairi Âşık Paşa, edebiyatımızda *Yusuf u Züleyhâ, Leyla vü Mecnun* gibi aşk hikâyelerini ilk defa kaleme almış, *mi'râcnâme* ve *mevlîd* gibi türlerin yayılmasına da öncülük etmiştir.[273] Âşık Paşa, *Garibnâme*'[274]yi ise Farsça bilmeyen Türklere sulûk adâbını öğretmek maksadıyla yazmıştır. Eserde bilhassa *Mesnevi*'den büyük miktarda alıntılar yer almaktadır. Âşık Paşa'yı Mevlânâ ve Sultan Veled'in taklitçisi olarak değerlendiren M. Fuad Köprülü, *Garibnâme*'nin de Anadolu hayatının hususiyetlerini gösterecek mahallî parçalardan yoksun olduğu görüşündedir.[275]

Germiyan Beyliği sınırları içerisinde yaşamış olan ve *Süheyl ü Nevbahar* [276] isimli mesnevisi ile ünlenen Hoca Mes'ut, ana dil bilincine sahip bir şair olmakla birlikte, tercümenin de yaratıcı bir sanat yeteneği gerektiği inancındadır. Ona göre eser yazarken sözü gereksiz uzatmamalı, az ve öz söylemeli, ancak söz uzamasın diye anlam da feda edilmemelidir.[277]

Yaşadığı dönem tartışmalı olan, ancak 14. yüzyılda yaşadığı görüşü ağırlık kazanan Ahmed Fakih, *Çarhnâme* isimli kasidesi ile tanınmıştır. Dinî-tasavvufî mahiyette

---

[272] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.346.
[273] Ahmet Kartal, A.g.m., s.473.
[274] Âşık Paşa, **Garibnâme**, (hzl. Bedri Noyan), Ardıç Yay., Ankara 1998.
[275] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.347.
[276] Cem Dilçin, **Hoca Mes'ud bin Ahmed –Süheyl ü Nevbahar: İnceleme-Metin-Sözlük-**, Ankara Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1984.
[277] Ahmet Kartal, A.g.m., s.474.

olup eserde, dünyanın faniliğinden, dünya zevklerine kapılmanın yanlışlığından bahsedilmiş, ölüm hatırlatılarak ahiret için hazırlanmanın gerekliliğinden bahsedilmiştir.[278]

Bu yüzyılın en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilen Ahmedî (ö.1413) dinî-tasavvufî eserlerin yanında tıp, astronomi gibi müspet ilimlere de vakıf bir şairdir. Ahmedî, en önemli eseri olarak kabul edilen *İskendernâme* isimli mesnevisinin konusunu İran kaynaklarından almakla beraber, buna Anadolu tarihine ve bilhassa Osmanlı padişahlarına ait uzun bir kısım da ilave etmiştir. Fuad Köprülü, Ahmedî'yi bu yönüyle Osmanlı kroniğini yazan kronikçi olarak da kabul etmektedir.[279] Ahmedî'nin dili daha düzgün, konuları çeşitli ve tasvirleri daha renklidir. Ahmedî, kendisinden sonra artık eski divanların okunmadığını, eserlerinin Şeyhoğlu Mustafa'nın eserleri gibi tercüme ve intihal olmadığını gururla ifade eder.[280]

Ahmedî'nin Türk şiirindeki en önemli yönü, Fars şiirinin inceliklerini Türk şiirine kuvvetli bir şekilde uyarlarken, bir taraftan da millî bir söyleyişin de temelini atmasıdır. Klasik edebiyatın Anadolu sahasındaki en belirgin temel taşlarından biri olan *Divan*'ının en önemli özelliği ise bir asır boyunca şairlerin büyük bir kısmının bu eserde yer alan şiirlere nazire yazarak yetişmeleri, diğeri de bugün Osmanlı edebiyatı sahasının elde mevcut en eski divanı olmasıdır.[281]

14. yüzyılda yaşayan ve eserlerinde Azeri lehçesi özellikleri taşımasına rağmen klasik Türk edebiyatı içinde zikredilen[282] Kadı Burhaneddin (ö.1398), Fars şiirinin teşbih ve mazmun sistemini başarıyla kullanmakla beraber Türk nazmını kendine has bir estetik anlayışla eserlerinde işlemiştir.[283] Ali Alpaslan, Kadı Burhaneddin'in şiir sanatı ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

> "*Hemen bütün gazellerinde sevgilinin güzellik unsurlarını işleyerek âdeta onun neye benzediğini anlatan şair, bazen Anadolu'nun bazı şehir ve kasabalarından da bahsetmiştir. Bunlarda mücadelelerle geçen hayatının realist ifadesini görmek mümkündür. Sanat yapmak için değil, bizzat yaşanmış olayların etkisiyle kaleme alınmış bu şiirlerde, Kadı Burhaneddin'in lirik ol-*

[278] Ahmet Kartal, A.g.m., s.475.
[279] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.350.
[280] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.351.
[281] Ö. Faruk Akün, A.g.m., s.400.
[282] M. Fuad Köprülü, A.g.e., s.351.
[283] Ahmet Kartal, A.g.m., s.476.

duğu kadar sert bir mizaca sahip olduğu kendini gösterir. Bu kahraman ve cengâver ruhu, yerine göre sert, yerine göre mert ve tok bir ifadeyle şiirine aksettirir. Tabiat tasvirlerinde realist bir ressam gibi davranmış ve bahardan ziyade sonbahar tasvirlerine yer vermiştir. Sonbahardan bahseden şiirleri okuyucuya güz mevsiminde tabiata hakim olan sarı rengi, hüznü ve mahzunluğu gösterir ve duyurur."[284]

Kadı Burhaneddin'in Türk şiirine yaptığı bir diğer önemli katkı da sade dille yazdığı ve Halk şiirinde görülen cinaslı kafiyelerle oluşturduğu Tuyuğlarıdır.

Sonuç olarak 14. yüzyıl Anadolu Türk edebiyatının büyük bir kuvvetle inkişaf ettiği millî dilin din ve ilim dili olan Arapça ile edebiyat dili olan Farsçaya karşı mücadele verdiği bir devirdir. Bu dönem Türk şairleri eserlerini Türkçe olarak verme amacının yanında, özellikle Fars edebiyatından tercüme edilen eserlerin ışığında kendi şiirlerine bolca Arapça ve Farsça kelime sokmak zorunda kalmışlardır. Fars şiirinin estetiğini ve mazmunlarını taklit yoluyla kullanma yoluna gitmişlerdir. Bu yüzyılın şiirini daha çok tercüme şeklinde oluşturulan mesneviler oluşturmaktadır. Mesneviler dışında bu dönemin şairlerinin tek tük şiirleri muhtelif mecmualarda yer almaktadır. Bunun yanında Türk edebiyatının ilk Divanı da yine bu yüzyılda Ahmedî tarafından telif edilmiş ve kendinden sonra gelen şairlerin başvuru kaynağı olmuştur. Yine bu dönemin ikinci en önemli müstakil divanı ise Kadı Burhaneddin tarafından yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır.

1.3.3.2. 15.Yüzyıl

Osmanlı Devleti'nin kültür ve medeniyet sahasında ilerleme dönemi olarak görülen 15. yüzyılda şair ve ilim adamlarını destekleyen üç önemli saray vardı. Bunlardan Konya'da Karamanoğulları, Sinop ve Kastamonu'da Candaroğulları ve Edirne ve Bursa'da Osmanlı Sarayı'dır. Yüzyılın başlangıcından Fatih devrine kadar geçen zaman içinde gerek manzum gerekse mensur pek çok eser yazılmıştır.[285]

15. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Ahmed-i Dâ'i (ö.1421'den sonra), bu dönemde manzum ve mensur eserler kazandıran şairlerimizdendir. Geniş kültürü ve meşhur olan şairin çok sayıda eseri olmakla birlikte bunlar arasında en önemlileri *Divan*'ı

[284] Ali Alparslan, **Kadı Burhaneddin Divanı'ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1977, s.31-32.
[285] Fahir İz-Günay Kut, "*15. Yüzyıl Divan Nazım ve Nesri"*, **Büyük Türk Klasikleri**, C.2, s.105.

ve *Çengnâme* adlı mesnevisidir. Ahmed-i Dâ'i Türkçeye hâkim, vezin, kafiye ve edebî sanatları rahatlıkla kullanan, kolay söyleyen, çok hassas ve derin bir şiir kabiliyetine sahiptir.[286] Şiirleri ile Ahmedî ile Şeyhî arasında bir köprü vazifesi gören ve Fars şiirine de vâkıf olan Dâ'i, bu şiirin ahenk ve söyleyiş inceliklerini Türkçeye aktarmada başarı göstermiş ve klasik şiirin Anadolu'daki kurucuları arasında yer almıştır.

15. yüzyılın en önemli isimlerinden biri olan Şeyhî (ö.1429'dan sonra) divan edebiyatının yetiştirdiği ilk üstâd şairidir. Hocendî, Sâvecî, Hafız-ı Şirâzî gibi mutasavvıfların elinde tasavvufî felsefe ile mecâzî aşk karışımı oluşan ve bu şairlerin elinde ince hayâl ve seyyâl bir mahiyet alan tasavvufî tarz, Türk edebiyatına esas itibarıyla Şeyhî ile girmiştir.[287] Şeyhî, Anadolu sahasında klasik edebiyatı ana hatlarıyla ortaya koyan ilk şairlerdendir. Bu sebeple eski kaynaklarda "Şeyhü'ş-Şuarâ", 'Hüsrev-i Şuarâ", "Emir-i Şuarâ" gibi sıfatlarla anılmıştır.[288] Şeyhî'nin şiirleri kendinden sonra gelen şairler tarafından İran şiirinden çok fazla ilham aldığı şeklinde eleştirilse de yine büyük üstâd olduğu kabul edilmiştir. Şeyhî, gazel ve kasidelerinin dışında en fazla mesnevileri ile şöhret bulmuş ve tezkireciler de mesneviciliğini ön plana çıkarmışlardır. Özellikle *Hüsrev ü Şirin* mesnevisini tezkireciler yere göğe sığdıramazlar. Latîfî, bu hikâyeyi ondan daha güzel söyleyen çıkmadığını ifade etmiştir. Yine Latîfî'ye göre Anadolu şairleri mesnevi konusunda Şeyhî'yi izlemişlerdir. [289] Şeyhî'nin ince alay ve hicivleri ihtiva eden ve Türk mizah edebiyatının şâheserlerinden biri olan *Harnâme*'sini de burada anmak gerekir. 15. yüzyıla kadar basit bir dil ve üslup özelliği gösteren Türkçe, Ahmedî ve Ahmed-i Dâ'i'nin elinde belli bir seviyeye ulaşmakla birlikte hâlâ kuruluş döneminin özelliklerini yansıtmakta idi. Bu üsluptan klasik üsluba geçişin ilk örnekleri Şeyhî'de görülür. Nesîmî hariç tutulacak olursa klasik edebiyatı bütün özellikleri ile aksettiren ilk şairdir.[290] Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisi araştırmacılara göre Türk edebiyatında yazılan Hüsrev ü Şirin'lerin en güzelidir.[291]

Tezkirelerde Şeyhî'den sonra devrin en büyük şairi olarak bahsedilen Edirneli Atâ'î (ö.1437), Anadolu'da gazellerde atasözü söyleme geleneğini başlatan ilk şair-

---

[286] Ahmet Kartal, "*Anadolu'da Türk Edebiyatı'nın Gelişimi*", s.480.
[287] Ali Nihad Tarlan, **Şeyhî Divanını Tetkik**, Akçağ Yay., Ankara 2004, s.25.
[288] F. Kadri Timurtaş**, Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, s.220.
[289] Latîfî**, Tezkiretü'ş-Şuarâ,** (hzl. Rıdvan Canım), AKM Yay., Ankara 2000, s.339-340.
[290] Ahmet Kartal, A.g.m., s.482.
[291] Mustafa İsen, A.g.m., s.542.

dir.[292] Şiirlerinde Şeyhî etkisi görülen Atâ'î, edebî sanatlara düşkünlüğü ve dile hâkimiyeti ile dikkat çekmiştir. Sultan II. Murad adına yazdığı '*güneş*' redifli kasidesine daha sonra Necâti Bey ve Ahmed Paşa tarafından tanzir edilmiştir.[293]

II. Murad bu yüzyılda Türk dili ve edebiyatının gelişmesinde çok büyük hizmetler yapmıştır. Türkçe'nin büyük devlet dili olmasına zemin hazırlayan II. Murâd, şuurlu bir Türkçeciliğe önem vermiş, Türkçeye Arapça ve Farsçadan bazı tercümeler yaptırmış, mütercimlere eserlerinde sade ve açık bir dil kullanmalarını tavsiye etmiştir.[294] *Murâdî* mahlasıyla şiirler de söyleyen sultan, ilme, şiire ve musikiye tutkunluğu ile tanınmıştır.[295] Onun bu yakın ilgisi sayesinde şiir, musiki ve bilim alanında ciddi gelişmeler görülmüş, özellikle Arapça ve Farsçadan çok sayıda eser dilimize kazandırılmıştır. Ayrıca şairlere maaş bağlatma geleneği de onun zamanında başlamıştır. Şeyhî, Rûmî, Şemsî, Hassân, Sâfî, Ezherî, Nücûmî, Ulvî, Zâifî gibi şairler II. Murâd'ın sarayına girmiş ve himâye edilmişlerdir. Sehî Bey, Sultan Murad'ın sohbet esnasında söylediği:

Çalınır çengler ayalar karsılur
Raks urur rakkas çardak sarsılur

matla beytini sehl-i mümteni olarak değerlendirerek benzerinin söylenmesinin mümkün olamayacağını belirtmiştir.[296] Sultan Murâd, Osmanlı hanedanı içinde ilk şiir söyleyen padişah olarak kayıtlara geçmiştir. Bu yüzden Sehî Bey Osmanlı edebiyatını II. Murad devrinden başlatmıştır.

Fatih devrinde devlet adamı olan Ahmed Paşa (ö.1497), dönemindeki ve kendinden sonraki şairlere tesir etmiş kudretli şairlerden biridir. Ahmed Paşa, Farsça divan ve diğer eserleri bütünüyle inceleyip araştırmış ve tüm Farsça manzumeleri değerlendirip eserlerinde yansıtmıştır. Ancak döneminde bu yönü ile İran şairlerinden intihalde bulunmakla suçlanmış, bazılarınca da mütercim olarak kabul görmüştür. Tacizâde Ca'fer Çelebi de onu mütercim olarak görüp, yaptığı işi ise cahillik olarak nitelendirmiştir.[297] Buna karşılık olarak Necâtî başta olmak üzere şâirlerin büyük bir kısmı ise Ahmed Pa-

---

[292] Sehi Bey, **Heşt-Behişt**, (İnceleme-Tenkidli Metin-Dizin), (hzl. Günay Kut), Harvard Üni. Türkçe Kaynaklar, Harvard, 1978, s.56[b].
[293] Ahmet Kartal, A.g.e., s.482.
[294] Mustafa İsen, "*Başlangıçtan 18. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı*", **Türkler**, C.11, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, s.541.
[295] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.356.
[296] Sehi Bey, A.g.e., s.12[b]—13[a].
[297] Latifî, A.g.e., s.156.

şa'yı bir üstâd olarak görmüşlerdir. Riyâzî tezkiresinde Ahmed Paşa'nın Hüseyin Baykara sarayında tanındığını ve Molla Câmi tarafından takdir edildiği belirtilmektedir.[298] Ayrıca onun Ali Şîr Nevâyî'nin şiirlerine nazire yazarak kendi tarzını bulduğu bilgisi de mevcuttur.[299]

15. yüzyılda bilim, kültür ve sanatın alt yapı kurumları yeni yeni oluşmaya başladığı için bu dönem sanatçıları büyük ölçüde öğrenim için Anadolu dışına gitmekte ya da Anadolu dışından buralara ilim ve sanat adamları gelmektedir. Mısır, İran ve Irak bölgesi öğrenim için gidilen, Horasan ve Herat ise Anadolu'ya sanatçı gönderen yerler olarak dikkati çeker. Ahmedî'nin Mısır'da, Şeyhî'nin İran'da, Eşrefoğlu Rûmî'nin Hama'da yetişmiş olması birer örnektir.[300] Bu anlamda Anadolu'da İstanbul'un fethi ile beraber Fatih Sultan Mehmed burada açtığı medreseler ve İstanbul'a getirttiği önemli ilim adamları sayesinde bir ilim ve kültür merkezi olmuştur. Sultan şâirler arasında ilk divan tertib eden ve adı dışında ilk mahlas (*Avnî)* kullanan padişah olma özelliklerini bulunduran Fatih Sultan Mehmed, maiyetinde 185 şâir bulundurmuş ve bu şâirlerden otuz kadarını da maaşa bağlatmıştır.[301] 15. yüzyılda tahta geçen diğer padişah II. Bayezid, *Adlî* mahlasıyla şiirler söylemiş ve bunları divanda toplamıştır. Fatih devrinde yetişen birçok şair olgunluk dönemini onun devrinde tamamlamıştır. Şehzâde Cem ve Korkut'un da divanları bulunmakla beraber Cem'in ayrıca *Cemşîd ü Hurşid* adlı mesnevisi de vardır.

Bu yüzyılda Ahmed Paşa'dan sonra yetişen en büyük şair olarak kabul edilen Necâtî (ö.1509)dir. Bir devşirme olan Necâtî, Fatih devrinde İstanbul'a gelmiş, fakat asıl ününü II. Bayezid devrinde kazanmış ve gazel yazmada kendinden evvel yaşayan ünlü şairlerden ve çağdaşlarından daha çok beğenilmiştir. Necâtî'nin nüktedanlığı ve atasözleri ve deyimlerle örülü şiiri tezkireciler tarafından Firdevsî-i Tûsî ile bir tutulmuş, ayrıca İdris-i Bitlisî *Osmanoğulları* (Tevârih-i Alî Osman) adlı eserinde '*kendine has tarzı olan Osmanlı ülkesinin Hüsrevi*' olarak vasıflandırarak Necâtî'yi: "*O dünya şairlerinin sultanı ve söz ustalığı dininin sonuncusu*' olarak ayrı bir yere oturtmuştur.[302] Sehî Bey de İdris-i Bitlis'inin bu tavsifini hatırlatarak: "*Bir kimseyi tarihte Molla İdris*

[298] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi,** s.368.
[299] Mustafa İsen, A.g.m., s.542.
[300] Mustafa İsen, A.g.m., s.542.
[301] Haluk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, MEB Yay., İstanbul 1996, s.28.
[302] Mustafa İsen, **Latîfî Tezkiresi**, Akçağ Yay., Ankara 1999, s.322.

gibi fazilet sahibi ve hüner ehli biri, Osmanlı ülkesinin Hüsrevi diye anarsa onu artık övmeye ve hakkında iyi şeyler yazmaya gerek yoktur"[303] der. Latîfî, Necâtî'nin halk arasında çok beğenilmesinin sebebini şöyle açıklar:

> "*Şeker saçan gazelinin tatlılığından, tatlılık saçan şiirlerinin letafetinden insanların tabiatları, aydınların ve halkın mizacı birlikte lezzet almıştır. Her gazeli âşıkların durumlarını yansıttığı, her beyti atasözü gibi tanındığı ve beğenildiği için bütün dünyada şiirleriyle tanınmış, bilgin ve değerli kişiler yanında makbul olmuştur.*"[304]

15. yüzyılda ilk defa kadın şairler de edebiyatımıza katılmıştır. Kastamonulu Zeynep Hatun bu şairlerin ilkidir. Diğer kadın şair ise Amasyalı Mihrî Hatun'dur. Bu yüzyılda Rumeli şairleri de Osmanlı kültür mozayiğini zenginleştirmeye başlamıştır. Bu şairlerin başında Priştine doğumlu Mesîhî (ö.1513) gelmektedir. Mesîhî canlı ve samimi aşk ve şarap şiirleri yazmış, eserlerinde mahallî hayatı çok aksettirmiştir. Âşık Çelebi, Mesîhî'nin manzumesini taklidi imkânsız bir şaheser olarak göstermektedir.[305] Mesîhî ayrıca Osmanlı şiiri için yeni ve Türk edebiyatına özgü bir tür olan *şehrengiz* yazma geleneğini başlatmıştır. Murabba tarzında yazdığı *bahariyye* Türkçeden batı dillerine çevrilen ilk örneklerden biridir.[306]

Batı Türkçesinin başlangıcında ağırlıklı bir yekûn tutan mesneviler, bu yüzyılda da kaleme alınmaya devam edilmiştir. Yüzyılın başında Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şirin* ile iyi bir çıkış yakalayan mesnevi geleneği, Hümâmî'nin *Sînâme*'si, Elvan-ı Şirâzî'nin *Gülşen-i Râz*'ı, Cemâlî'nin *Gülşen-i Uşşâk*'ı, Halîlî'nin *Firkâtnâme*'si, Abdî'nin *Camasbnâme*'si, Muînî'nin ilk Türkçe Mesnevi çevirisi olan *Mesnevi-i Murâdiye*'si, Tacizâde Ca'fer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si ile yüzyılın önemli ürünlerini vermiştir. Yüzyılın sonunda ise Akşemseddinzâde Hamdî (ö.1503) Anadolu sahasının ilk hamsesini oluşturmuştur. Hamse *Yusuf u Züleyha, Leyla vü Mecnun, Tuhfetü'l-Uşşâk, Kıyafetnâme* ve *Mevlid*'den oluşmaktadır.

Sonuç olarak 15. yüzyıl Klasik Türk edebiyatı İran'dan alınan örneklerle zenginleşme dönemini oluşturmuştur. Bu dönemde Klasik edebiyata asıl etki Herat ekolü ola-

---

[303] Mustafa İsen, **Sehi Bey Tezkiresi**, s.145.
[304] Mustafa İsen, **Latîfî Tezkiresi**, s.323.
[305] Filiz Kılıç, **Âşık Çelebi Meşairü'ş-Şuarâ (İnceleme-Tenkidli Metin)**, Gazi Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1994, s.422
[306] Mustafa İsen, A.g.m., s.544.

rak isimlendirilebilecek ekipten (Hüseyin Baykara, Mollâ Câmî ve Ali Şîr Nevâyî) gelmiştir. 15. yüzyılda Türk şiiri Anadolu'da da uzun süre geçirdiği denemelerle nazım şekilleri, aruz kalıpları, konuları, mazmunları belirlenmiş ve gelişmeye hazır bir hale gelmiştir.

1.3.3.3. 16. Yüzyıl

16. yüzyılda devletin gelişmesi ve güçlenmesi ile orantılı olarak ülke zenginliğinin, bilgi seviyesinin de artmasıyla şiirdeki gelişme daha da hızlanmış ve bu yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlı padişahları bir yandan siyasî yapıyı güçlendirirken diğer yandan da bilimde ve sanatta ilerleme ve yükselme gereğini fark etmişler, bunun gerçekleşmesi için de hiçbir fedakârlıktan kaçınmamışlardır. Bu yüzyıldaki Osmanlı padişahları, şehzâdeleri, hemen hepsi şair, ilim ve sanat hamisi idiler. Bu sayede İstanbul kısa sürede ilim ve sanat merkezi haline geldi. Özellikle şiir bu gelişmeler içinde daha da ön plana çıktı. Bu dönemde yaşayan bütün Osmanlı padişahları aynı zamanda iyi de şairlerdi. II. Bayezid (*Adlî*), Yavuz Sultan Selim (*Selimî*), Kanuni Sultan Süleyman (*Muhibbî*), II. Selim (*Selimî*), III. Murad (*Murâdî*), şehzâdelerden Sultan Cem, Korkut (*Harîmî*), Mustafa (*Muhlisî*) mahlaslarıyla şiir söylemişlerdir.

Osmanlı sultan ve şehzâdelerinin başlangıçtan itibaren şiirle çok yakından ilgilenmesi dünyada hemen hiçbir hanedanda görülmeyen bir özelliktir.[307] Osmanlı şiirinde klasikleşme sürecine geçişin II. Bayezid döneminin sonuna kadar sağlandığı ve artık Yavuz döneminden itibaren ilk klasik dönemin başlandığı söylenebilir. Çünkü Osmanlı devletinde kurumsallaşma tamamlanmış ve Kanunî döneminde Osmanlı devletinin siyasî sınırları ve kültür coğrafyası ulaşabileceği son noktaya ulaşmıştır.[308] Anadolu Türkçesi büyük imparatorluğun ilim ve sanat dili olarak Arap ve Acem kültürleriyle rekabette büyük başarı elde etmiştir.[309]

Şiir ve edebiyatın bu yüzyıldaki gelişmelerinden biri de padişahlardan başlayarak bütün devlet büyüklerinin şiire önem vermeleri, şairleri, sanatkârları korumaları ve değerli eserleri ödüllendirmeleri olmuştur. Böylece devlet büyüklerinin çevrelerinde birer edebî muhit oluşmuştur. İstanbul'da saray çevresi, sadrazam, şeyhülislâm, kazasker, vezir, nişancı, defterdar gibi devlet büyüklerinin konakları, İstanbul dışında şehzâde

[307] Mustafa İsen, A.g.m., s.549.
[308] Muhsin Macit, "*İlk Klasik Dönem (1453-1600) Şiir*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi,** C.1, s.34.
[309] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.379.

sarayları, paşaların ve beylerin konakları şairlerin ve sanatkârların toplandıkları ve korundukları yerler olmuştur.[310] Bu yüzyılın ilk çeyreğinde hüküm süren II. Bayezid döneminde Fatih Sultan Mehmed'le başlayan şairlere maaş verme geleneği devam etmekte ve bu maaşa 'salyane' adı verilmekte idi. Bu maaşlar daha sonra Ayas Paşa tarafından kesilmiştir.

II. Bayezid'den sonra tahta geçen Yavuz Sultan Selim de şairlere büyük hürmet göstermiş kendisi de şair olan bir padişahtı. Şiirlerini Farsça yazan Yavuz, çıktığı seferlere şairlerden çoğunu da yanına almış ve onlardan seferleri nazmetmelerini istemiştir. Edebiyatımıza *Selimnâme* olarak giren bu türde birçok eser yazılmıştır.[311] Bu eserler devrin sosyal, siyasî ve kültürel olaylarını anlatmaları yanında, üsluplarına gösterilen özen dolayısıyla edebî bir değer de ihtiva ederler. Bu eserler daha sonra ortaya çıkan *Süleymannâme*'lerle birlikte devletin en güçlü dönemini dile getirdikleri için baştan sona zafer ve başarıların anlatımıyla doludur.[312] Bu dönemde Türkçe, Farsça ve Arapça olmak üzere 20'den fazla *Selimnâme* yazılmıştır. Bunlardan önemlileri; İshak Çelebi (ö.1573), Keşfî (ö.1525), İdris-î Bitlisî (ö.1521), Kemalpaşazâde (ö.1534), Celalzâde Mustafa Çelebi (ö.1567)'nin yazdıkları *Selimnâme*'lerdir.

Yavuz sultan Selim'den sonra tahta çıkan Kanûnî Sultan Süleyman'ın saltanat yılları, Osmanlı ilim, kültür ve edebiyatının da en yüksek derecesine ulaştığı devir olmuştur. Konya, Bursa, Edirne, Bağdat gibi o zamana kadar büyük kültür merkezi olan şehirler, onun devrinde yerlerini devletin başkenti olan İstanbul'a bırakmıştır.[313] Süleyman *Muhibbi* mahlasıyla Osmanlı padişahları içinde en çok şiir söyleyen padişahtır. Divanında[314] yer alan 2802 gazel, 23 muhammes ve tahmis ve 30 murabba ile edebiyatımızda Edirneli Nazmî ve Zâtî'den sonra en çok gazeli olan şair unvânını almıştır.

Uzun saltanatı boyunca yüzlerce şair ve bilim adamı Kanûnî'nin himayesi altında yaşamıştır. Bunların en tanınmışları; ilim adamı ve şair olarak Cenâbi Paşa, nişancısı Celalzâde Mustafa Çelebi, Deli Birâder, Âşık Çelebi'nin deyimiyle '*padişahın elinden yem yiyen'* bir şâhin olan Hayâlî Bey, *Şehnâme*'siyle ünlü Fethullah Arif Çelebi, diva-

[310] Divan edebiyatında edebî çevre hakkında geniş bilgi için bk. Haluk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, MEB Yay., İstanbul 1996.
[311] Mustafa İsen, A.g.e., s.549.
[312] Mustafa İsen, A.g.m., s.549.
[313] Haluk İpekten vd., "*XVI. Yüzyıl Divan Edebiyatın Toplu Bir Bakış*", **Büyük Türk Klasikleri**, C.3, s.197.
[314] Coşkun Ak, **Muhibbi Divanı**, 2 C, Trabzon Valiliği Yayınları, Trabzon 2006.

nının yanında hamsesiyle ünlü Taşlıcalı Yahya Bey, yüzyılın Anadolu edebiyatında en büyük şairi sayılan '*Sultanu'ş-Şu'âra*' diye anılan Bâkî, Fevrî Ahmed, Balizâde Rahmî, Edâyî, Sürûrî, Gubârî, Lâmi'î Çelebi, Edirneli Nazmî, Ubeydî, padişahın Dâ'î mahlasını bizzat verdiği Abdurrahman Çelebi'dir.[315]

Kanûnî Sultan Süleyman'ın ölümünden sonra tahta geçen II. Selim de divanı olmamakla birlikte şiirler yazmış, aynı zamanda şairleri korumaya devam etmiş bir padişahtır. Sultan III. Murâd ise üç dilde divan tertipleyecek kadar şiir söylemiştir. Türkçe 1400 gazeli vardır. Ancak saltanatı döneminde şairlere pek yüz vermemiştir. Devrindeki tanınmış şairler dedesi ve babası devirlerinden kalan şairlerdir.

16. yüzyıl kaside, gazel ve mesnevide parlak bir devirdir. Türk şiiri Anadolu'da da uzun bir süre geçirdiği denemelerle nazım şekilleri, aruz kalıpları, konuları ve mazmunları belirlenmiş ve gelişmeye hazır bir hale gelmiştir.[316] Bu yüzyılda İran şairlerinin etkileri yine sürmekle birlikte artık Fuzûlî, Hayâlî, Bakî gibi şiire yön veren ve Türk şairlerince örnek alınacak şiir ustaları yetişmiştir. Şiirde aruzun kullanılışındaki ustalık ve şiir tekniğinde erişilen mükemmellikle, dıştaki âhengiyle en parlak dönem olmuştur. İran'dan alınan mazmunlar dikkat ve itina ile işlenmiş, kelimeler arasında sıkı ve girift bağlantılar kurulmuş, sonuçta Osmanlı nüfusunun bedîî duygularına tercüman olan edebî eserler vücuda getirilmiştir. Bunun yanında yerli unsurların da katılmasıyla artık şiir yalnızca İran şiirinin taklidi olmaktan çıkarılmış, daha yerli ve klasik bir Türk şiiri yaratılmıştır.[317] Bu yüzyılda Türk şiirinin gelişmesi ve güzelleşmesinde kuşkusuz aruzun iyi biçimde kullanılması etkili olmuştur. Aynı şekilde bu dönemde Osmanlı Türkçesi de klasik biçimini almış, Eski Anadolu Türkçesi özelliklerinden ayrılarak birçok Türkçe kelime yerine Arapça ve Farsçadan deyimler, kelimeler ve uzun tamlamalar kullanılmaya başlanmış ve böylece Türkçe yeni bir biçime dönüşmüştür. Bu sebeple bu dönemin Türkçesi önceki yüzyıllardan oldukça farklı olarak daha süslü ve daha ağdalı bir dil görünümüne bürünmüştür. Kelimeleri aruz kalıplarına daha iyi uygulayabilmek için seçilen bu yolla Arapça ve Farsça kelimeler çoğalmıştır. Cumhuriyet döneminde 'Osmanlıca' olarak adlandırılan bu dönem Türkçesi ile kelimelerin bir kısmı yabancı ama söylenişi Türkçe olan bir şiir dili gerçekleştirilmiştir. Yine bu dönemde folklorik üslup

[315] Haluk İpekten vd., A.g.m., s.197.
[316] Mustafa İsen, A.g.m., s.551.
[317] Haluk İpekten vd., A.g.m., s.203.

olarak değerlendirdiğimiz sade, açık ve kolay anlaşılır metinler yazılmaya devam edilmişse de bunların oranı önceki yüzyıllara nazaran daha azdır.

Bu yüzyılda ağırlaşan şiir dilini yabancı kelimelerden kurtarmak, sade Türkçe ile şiir yazılabileceğini göstermek üzere şairler üzerinde bir yerlilik arzusu baş göstermiştir. Bu konuda Aydınlı Visâlî (15. yy), Güvâhî (ö.1526), Tatavlalı Mahremî (ö.1536), Edirneli Nazmî (ö.1554), ve Ulvî (ö.1585) gibi şairlerin çabaları iyi niyetle başlamış ancak sadece denemeler olarak kalmıştır. Bu şairler de sanat yönünden güçlü olmadıkları için fazla başarılı ve tesirli olamamıştır. '*Türkî-i Basit*' ismi ile nitelenen bu hareket Tatavlalı Şair Mahremî ile başlamıştır. *Basitnâme* ismini verdiği eserinde Âşık Çelebi'nin bildirdiğine göre teşbihât ve temsilât Türkî'dir ve içinde Arapça ve Farsça kelime yoktur. Eser günümüze kadar ele geçmediğinden bu bilgilerden daha öteye gidemiyoruz. Köprülü, Âşık Çelebi'nin izahatından yola çıkarak eserin isminin *Basitnâme* olmasını sade Türkçe ile yazılmasına bağlamaktadır.[318] Burada şunu da ifade etmek gerekir ki Mahremî'den önce de sade Türkçe ile şiir yazan şairler bulunmaktaydı. Ancak Mahremî bu eserlere '*Türkî-i Basit*' ismini vererek durumu bir hareket noktasına getirmesinden dolayı bu tür yazılan şiirlere isim verilmiştir. Bazı araştırmacılar Mahremî'den önce yaşayan Aydınlı Visâlî'yi bu akımın ilk mümessili saymışlardır.[319] A. Sırrı Levend, bu hareketi divan diline bir tepki hareketi olarak değerlendirirken,[320] Ahmet Mermer ise Türkî-i Basit'in Arapça ve Farsça'ya bir tepki ve sanat hareketi olmayıp, divan şiirinin gelişme çizgisinde mahallîleşmenin önemli bir yansıması olduğunu ileri sürer. Mermer'e göre Türkî-i Basit tamamen Türkçe kelimelerden oluşan ve terkipsiz yazılan şiir anlayışına dayanmaktadır.[321]

Mahremî'den sonra bu akımın en güçlü şairi gösterilen Edirneli Nazmî (ö.1554'ten sonra) manzumelerinde klasik şiirde görülmeyen teşbihlere yer vermiş, daha çok halk söyleyişlerine mahsus cinasları, mahallî ve millî benzetmeleri kullanmıştır. Konuları bakımından ise, bazen ahlakî, bazen âşıkane ve rindâne olan bu manzumelerin bir kısmında o dönemin çeşitli olaylarına ve bazı önemli kişilerin resmî ve özel hayatla-

---

[318] M. Fuad Köprülü, "*Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*", **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.282.
[319] Ahmet Mermer, **Türkî-i Basit ve Aydınlı Visâlî'nin Şiirleri**, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.12.
[320] A. Sırrı Levend, **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, TDK Yay., Ankara 1972, s.76.
[321] Ahmet Mermer, A.g.e., s.18, 25.

rına dair bilgiler bulmak da mümkündür.[322] Divan şiiri tarihi boyunca en fazla şiiri yazmış bulunan Edirneli Nazmî'nin en önemli eseri sayılan *Mecmüatü'n-Nezâir* üzerine doktora çalışması yapan M. Fatih Köksal, Nazmî'nin o kadar çok şiir yazıp sürekli aynı mazmunları kullanmasına ve şiirinin kalitesinin düşmesine rağmen orijinal bir şair olduğunu dile getirir.[323] Türkî-i Basit'in de bir hareket olmadığı ve mahallileşmenin bir kolu olduğu görüşünü ortaya koyar.

Nazmî'nin etrafında Türkî-i Basit hareketini eleştirenlerin başında gelen Vasfi Mahir Kocatürk, bu hareketi millîlikle bağdaştırmayarak, bunun bir gerilik olduğunu ifade eder:

> "*Şairin Türkî-i Basit ile yazmış olduğu şiirler Türk nazmında yeni şeyler değildir. Nazmî'nin şiirlerinde görülen dil ve eda, 13. ve 14. yüzyıllardaki Türk nazım eserlerinde yer almış ve tekâmül ederek Nazmî'nin devrinde Bâkî'nin şiiri haline gelmiştir. Şimdi Nazmî'nin onu tekrar yaşatması bir ilerilik, bir millîlik değil, bilakis bir geriliktir. Eğer Nazmî, Türkî-i Basit ile Bâkî'deki ahenk ve edaya eşit şiir yazsaydı edebiyatımızda daha evvel de zamanında da başka bir örneği bulunmasaydı o zaman işi çok manalı ve değerli olurdu.*"[324]

Walter Andrews de Kocatürk'ün fikirlerini destekler nitelikte görüşler ileri sürerek, bu hareketin başarısızlığı konusunda diğer araştırmacılara katılarak, aslında bu harekette görülen değişikliğin sadece kelime hazinesinde olduğunu, manada ve mazmunda hiçbir değişikliğin olmamasından dolayı da onun başarıya ulaşamadığını ifade eder:

> "*Bu girişim çoğu zaman, Türk millî ruhunun veya Türk milli dilinin yabancı bir edebiyat geleneğinin tahakkümüne başkaldırısı olarak nitelenir... Şu var ki Türkî-i Basit'in inceleniş şekli, böyle bir akımın yarattığı meselelerin ele alınmasını sağlayamamıştır. Bu girişim hem takipçiler yaratma bakımından, hem de divan şiirinin sözdağarının geleneksel akışını değiştirme bakımından başarısız olmuştur. Bu başarısızlığın açıklanması genellikle şu*

---

[322] Mustafa Özkan, "*Edirneli Nazmî ve Türkî-i Basit Hareketi*", **İlmi Araştırmalar**, S.5, İstanbul 1997, s.238.

[323] M. Fatih Köksal, **Edirneli Nazmî-Mecmü'atü'n-Nezâir**, Hacettepe Üni., SBE Doktora Tezi, Ankara 2001; Ayrıca divanı için de bk. Ziya Avşar, **Edirneli Nazmî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Türkî-i Basit ve Gazeller Dışındaki Nazım Şekil ve Türleri**, Gazi Üni., SBE Doktora Tezi, Ankara 2001,

[324] Vasfi Mahir Kocatürk, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara 1970, s.348.

olumsuz önermeye dayanarak yapılır: Var olan gelenek, getireceği yararlar ne olursa olsun hiçbir değişikliği kabul etmeyecek denli 'güçlü' ve 'hakim' idi. Divan şiirinin başka yönlerine de sık sık gerekli değişiklikler yapılarak uyarlanan bu önerme baştan aşağı yanlıştır… Türkî-i Basit hareketi örneğine dönersek bu hareketin, gazelin kelime hazinesi üzerinde herhangi bir iz bırakmamasında önemli bir faktör, hareketin çok fazla şeyi feda etmesidir. Divan şiirinin günlük konuşma dilindeki kelimelerle kurulması, çok yoğun bir anlam yüklü taşıyan şiirsel kelime hazinesinin yerini, onun köklerine de, zenginliğine de sahip olmayan bir kelime hazinesinin alması demekti. Diğer bütün unsurların –biçimsel unsurların, temaların vb- yerli yerinde olduğunu gözden kaçırmamak gerekir; yalnızca kelime hazinesiydi değiştirilen."[325]

Hasibe Mazıoğlu da, Türkî-i Basit'in başarı sağlayamamasını bu hareketi temsil eden şairlerin sanatçı kişiliklerinin zayıf olmasına bağlamaktadır.[326] Bu yüzyılın şairleri, mahallîleşme ya da millîleşme hareketi içinde değişmeyi kelimeleri Türkçeleştirmede değil de, soyut tasvirlerin yanında canlı ve yerli tasvirlere de yer vermişler, eski konulara yenilerini katarak düşünce ve duygularını özelleştirmeye çalışmışlardır. Yukarıda da değindiğimiz bu gelişmeyi '*Türk Klasizmi'* olarak isimlendiren M. Fuad Köprülü, bunun altında yatan sebeplerin başında ise; bu yüzyılda İran edebiyatının Câmî'den sonra nüfuz ve ehemmiyeti Türk şairleri tarafından da tasdik edilecek büyük şairler yetiştirememesini ve şairlerimizin de artık İran edebiyatının Türk edebiyatına üstün olmadığını inanmalarına başladıkları gerçeğini göstermektedir.[327]

Anadolu'da Necâtî'nin şiirlerinde belirginleşen yerlilik arzusu ve günlük konuşma dilinin şiirsel işlev yüklenerek kullanımı 16. yüzyılda Balıkesirli Zâtî'de (ö.1546) görülür. Zâtî divan şiirinin mihenk taşlarından biridir. Bayezid Câmisi yanındaki remilci dükkânı, şairlerin uğrak yeri olmuştur. Zâtî şairliği kadar şiir sevdalılarının da ustası olarak tanınmış, özellikle Bâkî'nin yetişmesindeki yol göstericiliği ile anılmıştır. Hayatın bütün ayrıntıları, gündelik dilin imkânları yaşanmışlık duygusuyla birlikte onun gazellerine yansımıştır. Latîfî[328], Zâtî'nin 3000 gazel, 500 kaside, 1000 kadar da rubai ve

---

[325] Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı –Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek-,** İletişim Yay., İstanbul 2000, s.76-79.
[326] Hasibe Mazıoğlu, "*Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı*", **Türk Dili**, C.14, S.165, Ankara 1964-65, s.611.
[327] M. Fuad Köprülü, "*Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*", s.289.
[328] Mustafa İsen, **Latîfî Tezkiresi**, s.479.

kıta yazdığını söylese de, gazellerinin toplandığı üç ciltlik divanında 1825 gazel bulunmaktadır.[329] Gençliğinde Necâtî'nin desteğini görmüş olan Zâtî, Bâkî'nin de yetişmesinde katkı sağladığı için bu iki büyük şair arasında bir köprü vazifesi görmüştür.[330]

Divan şiirine bu yüzyılda en büyük damgayı şüphesiz ki 'sultanü'ş-şuarâ' olarak anılan Bakî (ö.1600) vurmuştur. Kanûnî'nin de kendi döneminde yetişmesinden büyük memnuniyet duyduğu[331] Bâkî, hem kaside hem de gazel üstâdı olmasına rağmen asıl ününü gazelleriyle yapmıştır. Gazelleri rint bir eda ile dünyevî aşkı anlatan, şiir tekniği sağlam, itina ile işlenmiş örneklerdir. Bâkî'nin neşesi, coşkunluğu ve rintliği ile Nedim'i hazırlayan bir şairdir.[332] Bâkî'nin şiirlerine bakıldığında onun yerlilik arzusu gösteren ipuçları arasında İstanbul hayatında sahneler sunması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden konuşma kalıplarına ve deyimlere yer vermesi göze çarpmaktadır. Bâkî, sözün büyüsünün farkında olan bir şairdir. Şiirlerinde sağladığı ritmik akışkanlık, aruz ölçüsünü kullanmadaki ustalığı, ses ve söz tekrarlarıyla kurduğu mısra zevkiyle ilgilidir.[333] Bâkî'nin diğer dikkate değer bir özelliği ise ömrü boyunca şeyhülislâm olma arzusu çekmiş bir kişi olmasına rağmen divanında tevhid, münacâat ve na't konulu şiirlerin bulunmamasıdır. M. Fuad Köprülü, Türk klasizminin Bâkî ile en üstün olgunluk derecesine ulaştığını ifade ederek, onun şiirlerini de Fuzûlî gibi samimilik ve derinlik olmamasına rağmen, usta bir heykeltıraş gibi mevzuuna istediği şekli vermede maharet gösterdiğini belirtir.[334]

Osmanlı şiir geleneği içerisinde verimliliği ile tanınan şairlerin başında gelen Lâmi'î Çelebi (ö.1532) Bursa'da doğmuş ve burada yaşamıştır. Nakşibendiliğin büyük şeyhlerinden Molla Câmî'nin eserlerine yönelmiş ve kaynaklarda 'Câmî-i Rum' diye anılmıştır. Kendisine bağlanan vakıf gelirleriyle rahat bir ömür süren Lâmi'î Çelebi vaktini telif-tercüme eserler yazarak geçirmiştir. Hacimli bir divana da sahip olan Lâmi'î Çelebi, Anadolu sahasında Ahmed Paşa, Necâtî ve Revânî'den sonra, dibâce yazan şairler arasına girmiştir.

---

[329] A. Nihad Tarlan, **Zâti Divanı**, İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yay., 1. Cilt 1967, 2. Cilt 1970; Mehmed Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri, **Zâtî Divanı**, 3. Cilt 1987.
[330] Muhsin Macit, A.g.m., s.35.
[331] Haluk İpekten, A.g.e., s.36.
[332] Mustafa İsen, A.g.m., s.552.
[333] Muhsin Macit, A.g.m., s.38.
[334] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.386.

Lâmi'î Çelebi, şiirin hem çağının anlayışına göre kuramsal sorunlarıyla ilgilenmiş hem de çevirdiği eserlerle pek çok konuda ilk olmayı başarmıştır.[335] Onun çağındaki bütün tezkirelerde kendisinden övgü ile bahsedilmesine rağmen Gelibolulu Ali Çelebi'nin eserlerini '*ham kopmış çiçeği burnında bir mîve-i zehr-âlûde*' (dalından ham koparılmış acı meyve)ye benzetmiş, şiirlerini ise âşıkane ve orijinal görmemiştir: "*Ne bir hâlet-bahş âşıkâne gazeli görinmişdür. Ne bir muhayyel hüsn-i edâsı mükemmel matla' u miyân beyti ortaya çıkmışdur.*"[336]

16. yüzyılda Rumeli'de önemli kültür merkezleri oluşmuş ve buradan divan şiirine katkı sağlayacak şairler yetişmiştir. Bu asırda Vardar Yenicesi, Priştine ve Prizen sözkonusu merkezlerden en önemlileridir. Âşık Çelebi Prizen'i '*şâir menba'ı*' Priştine'yi ise '*kâtip yatağı*' olarak tarif etmektedir.[337] Yetiştirdikleri şair sayısı bakımından önde olan bu merkezlerde özellikle tasavvufî atmosferde şiirle hayat iç içe geçmiştir. Mutasavvıfların dünyaya karşı takındıkları tavrı ifade etmek için kullanılan fakr ve mana kavramları, aynı zamanda Rumelili şairlerin mistik temelini oluşturmaktadır. Bu şairler mistik dili şiir diline aktarırken geleneğin imkânlarından yararlanmakla birlikte kendi birikim ve kültürleri nispetinde yeni mecaz ve semboller kullanarak Türk tasavvuf edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır.[338] Rumeli'de Mesîhî, Atâ, İshak Çelebi, Zâifî, Usûlî, Hayretî, Hayâlî, Agehî ve Taşlıcalı Yahyâ gibi divan şiirinin önde gelen şairleri yetişmiştir.

Üsküp yöresinde yetişen ve kaynakların '*Rumelili*' olarak tanımladıkları Zâifî (ö.1552), şiirlerindeki sadelik ve içtenlikle İshak Çelebi çizgisinde olmuştur. Yeniceli şairlerin başında gelen Usûlî (ö.1538) ise Rumeli'de Gülşeniliğin temsilcisi ve Nesîmî'nin takipçisi olarak mahiyetinde şiirler söylemiştir.

Rumeli şairlerinin içinde farklı yaşantısı ve şiirleriyle dikkati çeken hiç kuşkusuz ki Hayretî (ö.1535)'dir. Caferi mezhebine mensubiyeti, Kalenderilerin hayat tarzına yakın duruşu ve Safevi-Osmanlı mücadelesiyle ayrışan Şii-Sünni anlayışın Sünni taraftarlarınca yeterince güvenilmeyen bir şair olmuştur.[339] Kanûnî devrinde Zâtî'den sonra

---

[335] Günay Kut, "*Lâmî'i Chelebi and His Works*", **Yazmalar Arasında**, Simurg Yay., İstanbul 2005, s.129.
[336] Mustafa İsen, **Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, s.267.
[337] Filiz Kılıç, **Âşık Çelebi Meşairü'ş-Şuarâ,** s.482.
[338] Muhsin Macit, A.g.m., s.42.
[339] Muhsin Macit, A.g.m., s.44.

saray çevresinde saygın bir şair olarak ilgi gören Hayâlî (ö.1556) çağdaşları tarafından en fazla kıskanılan şair olmuştur. Hayâlî'nin şiirlerinde yerli unsurların tasavvufî heyecana dönüştüğü gözlenmektedir. Rumelili şairlerde görülen dünyaya karşı kayıtsızlık, samimi eda, yerlilik arzusu ve tasavvufî heyecan Hayâlî'nin şiirlerinin en belirgin özellikleridir. Rumelili şâirler içinde en ilgi çekeni şüphesiz ki Taşlıcalı Yahyâ (ö.1582)'dır. Yavuz Sultan Selim ve Kanûnî Sultan Süleyman'la birçok sefere katılan Yahyâ, Hayâlî ile rekabete girmiş ama bu rekabetten dolayı haksızlıklara uğramıştır. Yahyâ hem şiirlerinde hem de hamsesinde gündelik hayat sahnelerini, sefer ve zaferleri iyi gözlemci sıfatıyla anlatmıştır. Hatta Rumelili şairler arasında gazi tipinin özelliklerini onun kadar ayrıntılı biçimde anlatan olmamıştır.[340]

İstanbul dışında yaşayan ve divan şiiri tarihine damgasını vuran Fuzûlî (ö.1556), şüphesiz ki divan şiirine önemli katkılar yapmış ve çağında ve kendinden sonra gelen şairler üzerinde çok büyük bir etki bırakmıştır. Türkçe divanının dibâcesinde dile getirdiği 'ilimsiz şiir olmaz' anlayışıyla kendini ilme adamıştır. İstanbul'a gelmemesine rağmen Anadolu'daki edebî gelişmeleri ve İran şiirinin usta şairlerini de yakından takip etmiştir. Bu özelliğinden dolayı da Anadolu ve Çağatay sahası arasında bir köprü vazifesi üstlenmiştir.

Fuzûlî'nin şiirleri çok katmanlı bir yapı arz etmektedir. Okurlar üzerinde kolay söylenmiş (sehl-i mümteni) izlenimi uyandırmasına karşın onun bazı şiirlerini belki muamma söylemedeki yeteneğinin de etkisiyle ustaca kurduğu görülür.[341] M. Fuad Köprülü, Fuzûlî'nin şiirini şöyle tarif eder:

> "*Felsefî-sufiyâne muhakemeler onun ilhamında çok bellidir. Gazellerinde ve Leyla vü Mecnun'unda cismanî ihtirasları değil, sevgilisini kendi vicdanında bulan, sakin, fedâkâr, ilahî bir aşkı, Aşk-ı Mutlak'ı, Aşk-ı Eflâtuni'yi terennüm etmiştir. Şairin hissi temayülleriyle fikrî terbiyesi birbiriyle ahenkli bir tarzda kaynaştığından ekser mutasavvıf şairlerin yavan ve sıkıcı düsturlar haline soktukları bu Aşk-ı Mutlak telakkisi onda zihnî bir mefhûm halinden kurtularak, samimi ve canlı bir şekil aldı. Lirik vadiden çıkarak tasvir ve kaside nev'ilerine geçtiği zaman şairimizin birdenbire fena bir tasannu'a*

[340] Muhsin Macit, A.g.m., s.45.
[341] Cem Dilçin, "*Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve yapısal Yönden İncelenmesi*", **Türkoloji Dergisi**, C.9, S1, 1991, s.45.

düştüğünü görüyoruz. Gazellerin aynı tazeliği ve ehemmiyeti muhafaza ederek yaşaması, yaşadığı ilahî ideal aşkın yüksek ve insan üstü mahiyetinde, ruhun ıstıraplarını tatlı bir teselli ile avutan derin felsefesindedir."[342]

Bu dönemin diğer önemli şairlerinden de kısaca bahsetmek gerekir. Gazellerinde hep şarap ve meyhaneden bahseden Revânî (ö.1523), Kanûnî devrinde yaşayan kasideleri ile meşhur Figânî (ö.1532), latifeci ve nüktedan Nihânî Ca'fer Çelebi (ö.1542), ilmî eserleri yanında divanı da bulunan Nev'î (ö.1599) bu yüzyılın önemli şairlerinden bazılarıdır.

16. yüzyılda muammacılık geleneği de pek yayılmış ve Farsçadan pek çok muamma risaleleri tercüme edildiği gibi bu alanda telif eserler de yazılmıştır. Fürûğî, Fehmî, Misâlî, Rumûzî, Visâlî, Ali Çelebi, Muammâyî ve Emrî gibi şairler bu alanın temsilcilerindendir. Emrî bu alanda biraz daha öne çıkarak ününü artırmıştır. Divanında 650 adet muamma bulunan şair 'muamma-gûy' ve 'muamma-güşâ' olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca bir mısradan muhtelif tarzlarda tarih çıkarmak Emrî ile başlamıştır.[343]

1.3.4. Tasavvufî Şiir

İslâmın şeriat hükümleri doğrultusundaki inancını, düşünceyle birleştiren,[344] kaynaklarda '*kendini hikmete ve Allah'ı bilmeye adamak*",[345] olarak tarif edilen ve *vahdet-i vücûd, vahdet-i şühûd* gibi prensibe dayanan tasavvuf, esaslarını Hz. Ebubekir ve Hz. Ali vasıtasıyla Hz. Peygamber'e kadar eriştirmekte, *Küntü Kenz* hadisini ve Kur'ân'daki *Rahman Suresi*'ni kendisine delil olarak göstererek '*varlığın birliği*' fikrini işlemektedir.[346] Yaygın bir tabirle *hal ilmi* olan tasavvuf'un, tam mana ve terimleriyle edebî eserlerimize de yansımış olan özellikleri şöyledir:

"*Tasavvuf yolunda öğretici seviyesine (**irşad makamı**) gelmiş olan bir zâtın (**pir, şeyh, mürşid**) gözetiminde ve onun etrafında yapılanmış bir mekânda (**tekke, zaviye, dergâh, hankâh, ribat**) yola (**seyr ü sülûk**) giren istekli (**mürit, talib, derviş**); az konuşup, az yiyip, az uyuyarak (**riyazet**) mümkün olduğunca yalnızlığı tercih edip (**inziva, itikaf, uzlet, çile**), zamanının tamamını ibadet, düşünme (**tefekkür**) ve hayatı ruhen denetlemekle (**murakabe**) geçire-*

[342] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.385.
[343] M. A. Yekta Saraç, **Emrî Divanı**, Eren Yay., İstanbul 2002, s.13.
[344] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, s.16.
[345] Mehmet Eröz, **Türkiyede Alevilik ve Bektaşilik**, s.189.
[346] Abdurrahman Güzel, **Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı**, Akçağ Yay., Ankara 1999, s.30.

*rek şeytanın emrindeki arzu ve istekleriyle (**heva ve heves, nefis**) giriştiği savaşı (**mücahede**) kazanmaya gayret eder.*

*Bu makamlar ve mertebeler düzeneği halindeki bu programın amacı başlangıçta tamamen şeytanın emirlerine âmâde olan nefsi (**nefs-i emmâre**), sırasıyla 10 merhaleden geçerek (**usûl-i aşere, tevbe, zühd, tevekkül, kanaat, uzlet, zikir, teveccüh, murakebe, rıza**) önce kendisini kınayan bir hale getirip (**nefs-i levvame**) Hakk'ın ilhamına duyarlılık kazanmasını sağlamak (**nefs-i mülhime**), böylece dünyevî her şeyden (**mâsivâ**) alakasını keserek tatmin olan nefsi (**nefs-i mutmaine**) kendisiyle (**nefs-i raziyye**) ve yaratıcısıyla (**nefs-i marziyye**) barışık, kusursuz bir benliğe ulaştırmaktır (**nefs-i kâmile**).*

*Yalnızca dinî vecibelerini yerine getirme noktasındaki (**şeriat**) bir Müslüman, bu yola girdikten sonra (**tarikat**) birer birer açılan kalp perdeleri sonunda gerçeklerin gerçeği ile yüzleşir (**hakikat**) ve benliğini öldürmek suretiyle yaratılış sırrını idrak eder (**marifet**). Bir başka deyişle, başlangıçta varlığını Kur'ânî ve nebevî hükümlerle bildiği hakikati (**ilme'l-yakîn**) önce kalp gözüyle görecek (**ayne'l-yakîn**) sonra da cazibesine kapılarak o hakikatin bir parçası olup âdeta ölmeden önce ölerek kendisini onda yok edecektir (**hakka'l-yakîn/fenafillah**)."*[347]

Samanîler zamanında Maveraünnehir bölgesini tamamen etkisi altına alan İslamiyet, 11. asırda Türk dünyasının büyük bir bölümünde de kabul edilmiş ve yaşanmaya başlamıştı. Türk insanının İslâm'a girişinden sonraki bu devresi esas itibari ile bir *tarikatlar devresi* olmuştur.[348] Tasavvuf zemini üzerine kurulan bu tarikatların yaygınlaşmasıyla paralel olarak tasavvuf da zamanla geniş bir halk kitlesine yayılmış, Kuşeyri, Gazali gibi âlimlerin eserleriyle de İslâm düşünce hayatındaki yerini almıştır.[349] Orta Asya'dan başta Moğol istilası olmak üzere çeşitli nedenlerle Anadolu'ya gelen Horasan Erenleri ile beraber Anadolu'da tasavvufî cereyan hızla yayılmaya başlanmıştır. Bunda Selçuklu sultanlarının bu mutasavvıflara gösterdikleri yakın alaka ve hürmetin de payı büyüktür.

---

[347] Ömür Ceylan, **Böyle Buyurdu Sûfî –Tasavvuf ve Şerh Edebiyatı Araştırmaları-**, Kapı Yay., İstanbul 2005, s.30-31.
[348] Abdurrahman Güzel, A.g.e., s.18.
[349] Abdurrahman Güzel, A.g.e., s.18.

İlk Türk sûfisi olarak kabul edilen Ahmed Yesevî (ö.1166), İmam-ı A'zam Ebu Hanife'nin Türkistan'daki önde gelen takipçilerinden Yusuf Hemedânî (ö.1049)'nin halifesi olarak Türk tasavvufunun temellerini Anadolu'da atmıştır.[350] Yesevî dinî konuları sûfiyane esaslarla öğretmek için '*hikmetler'* adını verdiği şiirleri ile de Tasavvufî edebiyatın temelini atmıştır. Ahmed Yesevî'den sonra Orta Asya'da Tekke edebiyatının temsilciliğini yapan ve Yesevî'nin müridi olan Hakîm Süleyman Atâ (ö.1186)'nın Yesevî'nin hikmetlerine yazdığı nazirelerle Yesevîliğin Anadolu'da yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Bu dönemde vahdet-i vücûd felsefesinin temsilcisi Muhyiddin İbn Arâbî de Endülüs'ten Anadolu'ya gelmesi ile Anadolu'daki tasavvufî hayat daha da canlanarak etrafında büyük bir kitle toplamıştır. 13. yüzyılda tasavvufî hareketler hayli ilerlemiş ve bu döneme Mevlânâ, Ahmed Fakih, Şeyyad Hamza, Sultan Veled, Hacı Bektaş-ı Velî ve Yunus Emre gibi mutasavvıf şairler damga vurmuşlardır.

Türk millî mefkûresinin ve İslâm dininin umdelerini Anadolu'da Türk diliyle söyleyen Yunus Emre, hem şiirlerindeki sanat kudreti, hem de bu şiirlere sindirdiği felsefesi ile Anadolu'da gelişen Türk edebiyatının her eğilimini derinden etkilemiştir. Ahlak ve insan sevgisini bir araya getirdiği düşünce düzlemini, yüzyıllara meydan okuyan bir sadelik ve anlaşılırlıkla şiirine yansıtmıştır.[351] Nitekim onun *Risaletü'n-Nushiyye* isimli mesnevisinde Türk ruhunda meydana gelen değişikliğin izlerini de görmek mümkündür. Eserde, dışı dönük, savaşçı, maddî kuvvete dayalı *alp* tipinin yerini, içe dönük, manevî olanın peşinde giden *velî* tipi almıştır.[352]

14. yüzyıl tasavvufî edebiyatı Yunus Emre'nin yolundan yürümüştür. Bu yüzyılın ilk yarısındaki şairlerin eserlerinde Yunus tarzı söyleyiş hâkimdir. Bu şairler arasında Kaygusuz Abdal, Said Emre, Gülşehrî, Âşık Paşa, Eflâki Dede ve Elvan Çelebi'yi sayabiliriz. Bu yüzyılın sonlarında ise, şive itibariyle Azeri sahasına giren, şiirlerinde yaygınlaştırdığı Hurûfilikle ilgili düşünceleri bazı çevrelerce şeriata aykırı görüldüğünden Halep'te derisi yüzülerek öldürülen Seyyid Nesîmî (ö.1404)'yi görmekteyiz.

---

[350] Ömür Ceylan, A.g.e., s.36.
[351] Ömür Ceylan, A.g.e., s.57.
[352] Ahmet Kartal, "*Anadolu'da Türk Edebiyatının Öncüleri*", s.458.

Şiirlerinde büyük ölçüde Mevlânâ'nın tesiri altında kalan Nesîmî, samimi inançlarını gür bir lirizm ve pervasız bir eda ile anlatır. Nesîmî'den Anadolu'daki mutasavvıf şairler yüzyıllar boyu etkilenmiş ve onun şiirlerine nazireler yazmışlardır.[353]

Bu yüzyılın en önemli özelliklerin birisi Türkçe bir şiir dili olarak yaygınlık kazanmaya başlaması ve özellikle tercüme, telif ve telif tercüme çok sayıda dinî-tasavvufî muhtevalı mesnevi yazılmasıdır. (Bu dönemde yazılan mesnevilerle ilgili bilgi daha önce verilmişti)

15. yüzyılda tasavvuf tarihini, kültürünü ve edebiyatını şekillendiren en önemli isimlerinden biri olan Hacı Bayram-ı Velî ön plana çıkmaktadır. Anadolu'daki sûfi yapıyı şekillendirecek olan Bayrâmiyye tarikatının kurucusu olan Hacı Bayrâm-ı Velî de tam bir Yunus Emre takipçisidir. "*Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân âresinde*" dizesiyle başlayan meşhur ilahisi, kendisinden sonraki bazı mutasavvıflarca da şerh edilmiştir.[354]

14. asrın ikinci yarısı ile 15. asrın ilk yarısında yaşamış olan Kaygusuz Abdâl (ö.1444) da tasavvufî Türk şiirinin tarihî seyri içerisinde önemli bir isimdir. Daha çok aruz şairi olan Abdâl, şiirlerinin ancak beşte birlik bölümünü heceyle yazmıştır. Gazel ve mesnevi en fazla kullandığı nazım şeklidir. Dili, atasözleri, deyimler, kalıp ifadeler ve samimiyeti ile tam bir halk dilidir.[355] Bilinçli bir Türk dili hayranı olduğunu eserlerinde sıkça vurgulamaktadır.[356]

---

[353] Abdullah Uçman, "*Tekke Şiiri: Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı"*, **Büyük Türk Klasikleri,** C.2, s.14.
[354] Ömür Ceylan, ag.e., s.60.
[355] Ömür Ceylan, A.g.e., s.61.
[356] Kaygusuz Abdâl'da Türkçenin ayrı bir önemi vardır. Ona göre Türkçe Hz. Adem'den gününe kadar varlığını sürdürmektedir. Abdâl, Türkçenin kökeninin Hz. Adem'e kadar götürülmesini *Gülistan* adlı mesnevisinde açıklarken, Allah'ın Cebrail'e Hz. Adem'in cennetten çıkmasını Türkçe söylemesini ister. Eserdeki bu bölüm şöyledir:

Hak buyurdu Cebrâil'e var didi
Adem'i cennet içinden sür didi

Geldi Cebrâil Adem'e söyledi
Hak (buyrugunı) ayân eyledi

Cebrâil didi: Çıkgil uçmagdan Adem
Tanrı'nın buyrugı budur iş bu dem

Nice ki söyledi her-giz gitmedi
Cebrâil'in sözüni işitmedi

Türk Dilin Tanrı buyurdı Cebrâil
Türk Dilince söylegil dur git digil (Abdurrahman Güzel, **Kaygusuz Abdal**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1981, s.220-21.

Sühreverdî'nin torunu ve Hacı Bayram-ı Velî'nin talebesi, aynı zamanda Fatih Sultan Mehmed'in de hocası olan Akşemseddin (ö.1458) de bu yüzyılın önemli tasavvuf büyüklerindendir. *Şems, Şemsî, Şemseddin* mahlaslarıyla şiirleri de bulunan Akşemseddin'in tasavvufa ve tıbba dair eserleri mevcuttur. Akşemseddin, şiiri tasavvuf düşüncesinin talim ve telkininde bir vasıta olarak kullanmıştır. Bununla birlikte zaman zaman klasik edebiyatın mecazlarına da yer vermiştir.[357]

Sadece 15. yüzyıla değil son beş asrın en şöhretli ve en çok okunan sûfi şairlerinden olan Eşrefoğlu Rûmî, Kadiriye tarikatına bağlı Eşrefiyye kolunu kurarak İznik'teki dergâhında irşat faaliyetlerini sürdürmüştür. *Divan, Müzekkin Nüfûs ve Tarikatnâme* en fazla okunan eserleridir. Eşrefoğlu Rûmî'nin bütün eserlerinde hâkim bir vahdet-i vücut temayülü vardır. Pek çok sûfî şair gibi o da şiiri bir amaç değil, inandığı hakikatleri ifade ettiği araç olarak görmüştür.

15. yüzyılın diğer sûfî şairleri ise; İbrahim Tennûrî (ö.1482), Elvan-ı Şirâzî (ö.1426), Süleyman Çelebi (ö.1422), Emir Sultan (ö.1429), Kemal Ümmî (ö.1475), Ahmed Âşıkî (ö.1484), Muhiddin Dolu (ö.1495) ve Cemâl-i Halvetî (ö.1496)'dir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî ve ekonomik başarılarla zirveye ulaştığı 16. yüzyıl, aynı zamanda Türkçe ile eser verilen bütün edebî eğilimlerin de parlak bir asrı olmuştur. Siyasî ve ekonomik olarak yaşanan rahatlık, dinî-tasavvufî edebiyata da yansımış, tekkeler en ücra yerleşim birimlerine kadar örgütlenerek halkın dinî dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Tasavvuf hareketinin bu asırda yetiştirdiği ünlü isimlerle etkisini iyice artırmış, tasavvufî edebiyatta renklilik ve çeşitlilik arz etmiştir. Nitekim, kendisi adına izafe edilen Hamzavî kolunun önderi Hamza Balî, şöhretli halifeleriyle çeşitli kolların oluşmasına zemin hazırlayan Şemseddin Sivasî, Celvetiye'nin teorisyen ve kurucusu Muhammed Muhyiddin Üftâde ve Alevî geleneğin çığır açan ismi Pir Sultan Abdâl bu yüzyılın önemli simalarından bazılarıdır.

Esmer oluşundan dolayı Kara Şems olarak anılan Şemseddin-i Sivasî (ö.1597), aralarında *Gülşenâbâd* ve *Süleymâniye*'nin de bulunduğu 40'a yakın eser vermiştir.

---

[357] Cemal Kurnaz, "*Tasavvuf Şiirinde Akşemseddin'in Yeri"*, **Divan Edebiyatı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 1997, s.23.

Şemsî mahlasıyla oluşturduğu gayri müretteb divanında hem aruz hem de hece veznini kullanmıştır.[358]

16. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Kaygusuz Vizeli Alâaddin, ünü geniş coğrafyaya yayılmış mutasavvıf şairlerden biridir. Ahmed-i Sarban'ın halifesi olan Alaaddin, Yunus Emre'yi örnek alarak her iki vezinde de şiirler yazmıştır. Mümkün olduğunca Arapça ve Farsça kelimeleri kullanmaktan kaçınan şair, mutasavvıfların *sereyân-ı sırrı- rubûbiyyet, ittihad, ayniyet* gibi tabirle izaha çalıştıkları halleri saf Türkçe ile ifade eder.[359]

Halvetiye'ye bağlı Sinâniye şubesinin kurucusu Ümmî Sinan (ö.1551) halifesi olan ve şiirlerinde Nizamoğlu mahlasını kullanan Seyyid Kasım Efendi de yine bu yüzyılın önemli mutasavvıf şairlerindendir. Nesîmî'nin güçlü bir takipçisi olan Seyyid Kasım'ın ilahileri bestelenerek icra edilen ayinlerde okunmuştur.

Asıl adı Haydar olan ve Sivas'ta doğmuş olan Alevîliğin güçlü ismi Pir Sultan Abdâl da Şah İsmail Hatâyî'den oldukça etkilenmiş ve Alevi inancını coşkun bir şekilde dile getirmiş şairdir. Koşma ve semai tarzında yazdığı ve *nefes* adı verilen manzumeleri ile Anadolu'da yetişmiş olan önemli Türk şairlerinden biri olarak dikkat çekmiştir.

Bu yüzyılda Hurufîliğin temsilcisi olan Arşî, Bayramî Melâmilerinin önde gelen ismi Ahmed-i Sarban, Bektaşî ayinlerinde okunan tek şathiyesi ile ünlenen Azmî, nefesleri ile ön plana çıkan Muhiddin Abdâl, Eşrefoğlu Rûmî'nin halifesi Abdurrahim Tırsî de 16. asrın dikkat çeken diğer mutasavvıf şairlerindendir.

17. yüzyıla gelindiğinde geleneği büyük ölçüde şekillenen olgunlaşma devresini idrak etmeye başlayan tasavvufî şiir, Osmanlı toplumunun manevî ihtiyacını karşılayan tekkelerde canlılığını sürdürmüştür. Bu dönemin tekkeler çevresinde yetişen şairleri, önceki yüzyıllara göre daha fazladır. Bu yüzyılın önde gelen şahsiyetlerinden biri şüphesiz ki Bayrâmiyye'ye bağlı Celvetiye kolunun kurucusu Aziz Mahmud Hüdâyî (ö.1623)'dir. İrşad vazifesini Üsküdar'da yapan Hüdâyî'nin divanı ile beraber 30'u aşkın eseri vardır. Tefsir ve hadis alanlarında da uzman bir din âlimi olan Aziz Mahmud Hüdâyî'nin şiirlerinde Yunus Emre etkisi görülmektedir.

---

[358] Ömür Ceylan, A.g.e., s.67.
[359] Ömür Ceylan, A.g.e., s.69.

Melâmî olmasına rağmen Melâmilerden farklı olarak şeriata ve ehl-i sünnet itikadına sıkı sıkıya bağlı bulunduğunu her defasında dile getiren ve bu yönüyle da halk tarafından fazla takdir toplayan mutasavvıf şair Hüseyin Lâmekânî (ö.1624), şiirlerini tamamıyla aruz vezni ile yazmış, diğer mutasavvıf şairlerin aksine şiirlerinde bolca Arapça ve Farsça kelimelere de yer vermiştir.

Şemseddîn Sivasî'nin Sivas'taki tasavvuf mirasçılarından biri olan Abdülehad Nurî (ö.1651) bu dönemin en fazla eser veren mutasavvıflarından biridir. 30'dan fazla eseri bulunan Nurî'nin müretteb divanı da bulunmaktadır. Aruz ile yazdığı şiirler mazmunları kullanış bakımından divan şairlerini anımsatır.

17. yüzyıl Türk tasavvuf edebiyatının en dikkate değer isimlerinden biri hiç şüphesiz Olanlar Şeyhi İbrahim Efendi (ö.1655)'dir. Aziz Mahmud Hüdâyî, Lâmekânî ve Abdülehad Nûrî'den feyz alan İbrahim Efendi'nin *Divan-ı İlahiyat, Dil-i Dânâ, Müfid ü Muhtasar, Tasavvuf, Vahdetnâme* gibi manzum eserleri oldukça şöhret bulmuştur. Bu yüzyılın bir diğer mutasavvıf şairi Sun'ullah Gaybî (ö.1676'dan sonra) Kütahya'nın köklü şeyh ve ulema ailesine mensuptur. Halvetî ve Bayrâmî silsilesine mensup olan şair, şiirlerini iki vezinde de söylemiştir. Müretteb divanı da bulunan Gaybî'nin manzumelerinde vahdet-i vücûd telakkisi bütün emareleriyle görülmektedir.

Türk tasavvuf edebiyatının temel taşlarından biri olan Niyâzî-i Mısrî (ö.1694), Halvetî silsilesinden olup Ümmî Sinan'a intisab etmiştir. Coşkun şiirleri, cifir vb. gizli ilimleri de kullandığı müphem eserleri, cesur vaazları ve etkileyici kişiliği ile büyük şöhret bulmuştur.[360] İbn Arâbî hayranı olan Mısrî'nin divanı tam bir tekke geleneği ürünüdür. Şairin hemen bütün manzumeleri ilahi aşk ekseni üzerine oturtulmuştur.

Bu yüzyılın diğer ünlü mutasavvıf şairleri ise şunlardır: Nakşî-i Akkirmânî (ö.1651), Kilitbahirli Ahmed Cahidî (ö.1659), Abdülmecid Sivasî (ö.1639), Kul Nesimî, Kul Himmet, Kazak Abdâl, Âdem Dede, İdris-i Muhtefî, Sarı Abdullah, Konyalı Muhyî, Zâkirî Hasan, Kul Budala'dır.

18. yüzyılda tasavvufî edebiyat bir duraklama devresine girmişse de, tasavvuf edebiyatının önemli birkaç şahsiyetini de bünyesinde barındırmıştır. Bunların önde gelenleri İsmâil Hakkı Bursevî (ö.1725), Hasan Sezâî (ö.1738), Süleyman Zâtî Efendi

[360] Ömür Ceylan, A.g.e., s.75.

(ö.1738), Erzurumlu İbrahim Hakkı (ö.1780), Azbî Baba (ö.1736) ve Üsküdarlı Mehmed Nasûhî Efendi (ö.1718)'dir. Ekonomik ve siyasî buhranın devlet yönetiminin arayışlara ittiği 19. Yüzyıl, edebiyat için de tam bir arayışlar devri olmuştur. Bu yüzyılın tasavvufî şairleri arasında ön palana çıkan isimler; Ahmed Kuddûsî, Osman Şems Efendi, Sûzî Ahmed Efendi, Adile Sultan ve Edib Harâbî'dir.

1.3.4.1. Tasavvufî Şiirin Karakteristik Özellikleri

Anadolu'da Türk dili ile yazılı edebiyata geçişin en önemli etkenlerden birisi şüphesiz ki tasavvuf olmuştur. Bu misyonun en talihli tecellisi de, Türklere kendi dilleri ile duygularını dile getirme ve edebiyat dili olarak Türkçeye dönme zaruretini -dolayısıyla da olsa- hissettirmiş olmasıdır.[361] İran sûfî edebiyatının pek makbul olduğu dönemde, Ahmed Yesevî'nin takipçilerinin Türkçe sûfîyane şiirlerini Anadolu'ya getirmeleri üzerine Türk sûfîleri de etrafında geniş bir kitle toplamak amacıyla halk dili olan Türkçeye müracaat etmişlerdir. Mevlânâ'nın pek nadir olmakla birlikte bazı Türkçe şiirler yazması, Sultan Veled'in Türkçe şiirleri işte bu ihtiyaç tesiri iledir.[362] Tasavvuf aynı zamanda çok büyük bir coğrafyanın klasik dönem şiir anlayışlarını şekillendiren en önemli estetik fenomenlerinden biridir.[363]

Tasavvufî Türk şiiri, nazım şekli, nazım birimi ve vezin açısından hem âşık tarzı Türk şiiri hem de divan şiiri ile ortaklık taşır. Mutasavvıfların şiirle olan yakınlıklarında Kur'an önemli bir etkendir. Kur'an-ı Kerim'de geçen "*Şâirlere gelince, onlara da sapkınlar uyar* (26/224)" ayeti, hem sûfî şairlerin şiir anlayışı hem de onların yazdıklarına nasıl yaklaşması gerektiği konusunda fikirler verir. Mutasavvıflar âdeta gönülden kabul ettikleri tanrı inancını bildirmek ve yaymak amacıyla yazdıkları manzumelerin şiir olmadığını, şiirin sanat kaygısıyla ve malâyâni konularda yazılan mısralara deneceğini düşünürler. Bu nedenle şiiri rahat ve kaygısız söylerler. Zirâ amaçları şiir yazmaktan çok meramlarını ifade etmektir.[364] Mevlânâ'nın, *Mesnevi*'sinde dile getirdiği şiir anlayışı, aslında tasavvufî şiirin ne olması gerektiğinin kısaca özetidir:

---

[361] M. Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, s.72.
[362] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s.336.
[363] Ömür Ceylan, A.g.e., s.43.
[364] Ömür Ceylan, "*Tasavvufi Edebiyat (Osmanlı Sahası)"*, **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, C.4, s.169.

"*Mesnevi bir manâdır yoksa feûlün, fâilât değil… Görünüşe aldananlar cevherlerle garkolmuşlar, manaya (içyüzüne) ehemmiyet verenler ise mana denizini bulmuşlardır.* (2742)"[365]

Mutasavvıf şairler kendilerini şair, yazdıkları şeyi ise şiir olarak görmezler. Onlar günlük dilin sığ ve dar imkânları yanında aktarmak istedikleri yüce manaya şiirsel dilin fazla imkân sağlamasından dolayı şiiri tercih etmişlerdir. Sultan Veled'in aşağıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, onlar kesinlikle şair değil, velidirler. Veled, şairlerle olan farklılıklarını şöyle ifade eder:

"*Evliyânın şiiri tamamen Kur'ân'ın tefsiridir. Zira evliya kendilerinden yok olup, Hak ile var olmuşlardır… Şairlerin şiiri ise onun tersine fikir ve hayâl ürünüdür. Evliyânın şiiri şairlerin düşünceyle, yalan, dolan, mübâlağâyla uydurdukları şiirlere benzemez. Onların amacı kendi üstünlüklerini göstermektir. Bilmezler ki, hakikatte evliyanın fiilleri ve sözleri yaratıcıdandır, yaratılmışın onda yeri yoktur.*"[366]

Bu düşünceyle paralel olarak tezkireci Gelibolulu Ali, şairlerin tasavvufî bir eğitimden geçmeleri gerektiğini vurgular:

"*Şairler, temeli ilim ve marifet, binası da sülûk ile oluşan ehl-i tarîk âlim kişilerdir. Rum diyarının şairlerinin en büyük eksiklikleri, en büyük ayıpları ehl-i sülûk olup hidâyet rehberi bir mürşide bağlanmamalarıdır.*"[367]

Anadolu'daki tasavvufî yapılanmanın gösterdiği gelişim özellikleri şiir geleneğine de aynen yansımıştır. Şiir, tekkelerde sıradan bir faaliyet değil, aynı zamanda eğitim aracıdır. Şeyhler eğitim sırasında daha önceki mutasavvıfların şiirlerini açıklama (şerh)[368], onların benzerini yazma (tanzir), belli bir makam dahilinde okuma (gülbank, ayin) gibi usullerle sözkonusu sanattan fiilen yararlanmaktadırlar.

---

[365] Mevlânâ, **Mesnevi,** C.1 (çev. Velet İzbudak, Gözden geçiren, Abdülbaki Gölpınarlı), MEB Yay., İstanbul 1988, s.219.
[366] M. Erol Kılıç, A.g.e., s.76-77.
[367] Gelibolulu Ali, **Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidi'l-Mecâlis**, (hzl. Mehmet Şeker), TTK Yay., Ankara 1997, s.319.
[368] Tasavvufî şiirde yazılan şerhler hakkında geniş bilgi için bk.: Ömür Ceylan, **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, Kitabevi Yay., İstanbul 2000.

Tasavvufî şiirin karakteristik özelliklerinden biri de alıntı (iktibas) yaygınlığıdır. Ayet, hadis, peygamberler, dört halife ve geçmişteki ünlü sûfîlerin vecizeleri, kalıp ifadeler bir iki kelime de olsa alıntı yapılarak anlam perçinleştirilir.

Sûfî şairler, nazım şeklinin yanında mazmun bakımından da sûfî olmayan şairlerin taklitçisi durumundadırlar. Divan şiirinden tasavvufî şiire giren mazmunlar esas olarak iki grupta yer almaktadır. Birinci grup mazmunlar; sevgilinin güzelliğini vasfedilmekte kullanılan ve sevgilinin vücut uzuvlarını kapsayan zülüf, göz, kaş, yanak vb.; ikinci grup mazmunlar ise sarhoşluk ve buna bağlı şarap, bâde, kadeh ve harabât gibi kelimelerdir. Doğal olarak bu mazmunlar sûfî şairlerce farklı anlamlarda yorumlanmışlardır. Ünlü mutasavvıf İbn Arâbî, sûfî şairlerin kullandıkları bu mazmunlarla ilgili olarak *Arzuların Tercümanı (Tercemânü'l-Eşvâk)* isimli şiir kitabının önsözünde Nizam isminde bir şeyh kızının şekil ve ruh güzelliğini aşk dolu sözlerle anlattıktan sonra şöyle bir açıklama getirir:

> "*Bu kitabımızdaki şiirlerde tıpkı bir gerdanlığa en güzel incileri dizer gibi, son derece uyumlu ve ahenkli bir dille onu (Nizam) terennüm ettik. Ona lâyık ifadelerle gazeller yazdık… Kısacası ona duyduğum tüm ilgilerin bende bıraktığı şeyleri yeniden uyandırdım, yeniden yaşadım… Bu kitapta hangi isimden söz ettiysem hepsi ondan kinayedir. Ancak bu kitapta yazdığım bütün şiirlerde dâima içime doğan ilahî varidâtlara ve gönlüme inen ruhânî inişlere ve ulvî tenasüblere imalarda bulundum, bunu da en üstün yola göre sembollerle yaptım, çünkü kuşkusuz öte dünya bu dünyadan daha hayırlıdır… Kuşkusuz şiirlerimin asıl sırrı, anlamı budur… Bu Divan'ın şiirlerini okuyanların kalbinden şerefli, soylu, yüksek karakterli, üstün meziyetli insanlara lâyık olmayan ve semâvî/ilahî konulara uygun düşmeyen çirkin şeyleri geçirtmesin.*"[369]

İbn Arâbî, bir başka eserinde aynı konu hakkında şu ifadeleri kullanır:

> "*Bizim şiirlerimizin hepsi, ister bir sevgiliyle hasbihâl ile başlasın, ister bir medhiye olsun ve isterse de kadın isim ve sıfatlarıyla, ırmak, yer, yıldız isimleriyle dolu olsun, hepsi de bütün bu sûretler altındaki*

[369] İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı**, s.24-25.

ilahî bilgilerden ibârettirler… yani biz bir şeyi remzederiz, lugazlaştırırız, ama bizim bundan kasdımız bir başka şeydir."[370]

Bu açıklamalar ışığında denebilir ki, gerek İbn Arâbî ve gerekse tasavvufî şiirin sembolizmle işaret etmek istediği anlam tam olarak Allah'tan başka bir şey değildir. Nitekim İbn Arâbî; "*Hâ dediysem, Yâ dediysem Elâ dediysem Emmâ dediysem/ Ne geldiyse dilime hepsinde O'nu söyledim O'nu*"[371] der. Latîfî de tezkiresinde benzer ifadelerle bu durumu şöyle izah eder;

"*Şairlerin mecâzî şiir örtüleri ve gerçeği iltibaslarında def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibâre ve istiâreler gelirse, görünüşe bakıp bunları şarap, dilber, kol ve boy övgüsü olarak düşünmemek lazımdır. Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir manası, her ismin bir müsemmâsı, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır.*"[372]

Ali Nihat Tarlan da Fuzûlî'nin bir gazelini şerh ederken bu konu üzerinde şu değerlendirmede bulunmuştur:

"*Tasavvuf ile alakadar olan Divan Edebiyatı şairleri bir insan güzelliğine karşı aşklarını söyledikleri zaman, onun şeffaf varlığından geçip güzelliğin hakiki sahibi olan Allah'a teveccüh ederler. Buna dair şiirlerinde eksériya bir ipucu bulunur… Sevgililer hemen dâima mücerrettir.*"[373]

Mutasavvıf şairler için şiirin dış özellikleri ayrıntıdan ibarettir. Asıl olan şiirin muhtevası ve anlattıklarıdır ki, aruz vezni ile yazdıkları mesnevi, kaside, murabba, muhammes veya müstezâdlarla hece vezni kullandıkları koşma ve manilerde anlattıkları ve didaktik üslupları hiç değişmez.[374]

Tasavvufî şiirin özgünlüğü hiç şüphesiz nazım türleri alanında olmuştur. Divan şiirinin kendi geleneği içinde ürettiği *mersiyye, cülûsiyye, bahariyye, şitâiyye, şehrengiz, vs.* ile halk şairlerinin yine geleneklerinde ortaya koydukları *güzelleme, taşlama, koçaklama, ağıt vs.* gibi, dünya görüşlerini ve yaşam tarzlarını içe, öze, manaya ve ruha bağ-

[370] İbn Arâbî, **Futuhât-ı Mekkiyye'**den, M. Erol Kılıç, A.g.e., s.57.
[371] İbn Arâbî, **Arzuların Tercümanı**, s.24.
[372] Mustafa İsen, **Latîfî Tezkiresi**, Akçağ Yay., Ankara 1999, s.10-11.
[373] Ali Nihad Tarlan, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Akçağ Yay., Ankara 1998, s.38.
[374] Ömür Ceylan, A.g.m., s.171.

layan tekke şairlerinin kendilerine has nazım türlerini ortaya çıkarması da kaçınılmazdır. Allah'ın birliğini konu alan *tevhid*, peygamberin övgüsünü anlatan *na't*, peygamberin doğumu ve yaşamını konu alan *mevlid*, miracın vasfedildiği *miracnâme*, hicreti anlatan *hicretnâme*, işret ve sâkinin tasavvufî rümuzlarla örülü övgülerini dile getiren *işretnâme*, Hz. Hasan ve Hüseyini anlatan *Maktel*, insanın varlık merhaleleri *vücûdnâme,* dünya hayatından ibret tabloları *ibretnâme*, erdemli olmanın yolları *faziletnâme*, ramazan ayının faziletlerini anlatan *ramazaniyye*, esnaf teşkilatının ahlakî konumlarını anlatan *Fütüvvetnâme*, gibi türlerin yanında adının doğrudan tekke şairlerinin belirlediği nazım türleri de vardır. Bunlar:

Devriyye: Kaynağı Yunan felsefesine kadar uzanan devir nazariyesinin konusu, ruhun manevî âlemden, maddî âleme gelişi ve tekrar ilk makama dönüşünü[375] anlatan eserlerdir.

Şathiyye: sarsılma, titreme, hareket gibi anlamlara gelmekte olup, tasavvufî literatürde bazı mutasavvıfların, ilahî hakikatlerle kendilerinden geçtikleri fevkalade anlarda sarf ettikleri ve dışarıdan bakılınca akla, mantığa aykırı olduğuna hükmedilecek sözlerle tanzim edilmiş şiirlerdir.

1.3.4.2.Tasavvuf ve Divan Şiiri

Divan şiirinde tasavvuf, iki farklı özellik taşıyan şairler elinde değişik hususiyetler gösterir. Hallâc-ı Mansur, Nesîmî, İbrahim Hakkı gibi tasavvufu bizzat yaşayan şairler birinci grubu temsil ederler. Bu tür şairlerin önce mutasavvıf yönleri ön palana çıkmakta, şairlikleri ise arka planda kalmaktadır. İkinci grup şairler ise, tasavvufun zengin terim, mecaz ve alegori dünyasından yararlanan ve şiir ve sanat anlayışı ön planda yer alan kesimdir.[376] Bunun yanında Abdulbaki Gölpınarlı, şeriat hükümlerine bağlı edebiyatı '*zühdî edebiyat*' olarak tanımlamakta ve tasavvufî edebiyattan ayırmaktadır:

> "*Din hükümlerinden, bu hükümlere uyanların elde edecekleri mükâfattan, cennetten cehennemden, ölümden ahiretten bahseden, peygamberlere ait kıssaları, dinî menkıbeleri işleyen edebiyata 'zühdî edebiyat' diyoruz. Bunlarda da şi'riyet yok değildir. Meselâ, Süleyman Çelebi'nin Mevlidi bu edebiyatın*

[375] Ömür Ceylan, A.g.m., s.172.
[376] Mustafa İsen, "*Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri*", **Ötelerden Bir Ses –Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler-**, Akçağ Yay., Ankara1997, s.210.

şaheser bir örneğidir… Zühdî edebiyatta tasavvufun tesiri yok değildir, fakat bu edebiyat, daha ziyade dine dayanmaktadır; tasavvuf bu edebiyatta âdeta plan dışına itilmektedir." [377]

Gölpınarlı'ya göre tasavvuf; cennet, cehennem ve ahiret telakkilerini aşmıştır.

Bizim esas inceleme konumuz olan bu ikinci gruptaki divan şiirine tasavvuf, birçok mazmunlarla beraber, mecaz ve alegori dünyasını kazandırmıştır. Divan şairleri tasavvufun mecazlarıyla süslü, zengin manalı kelime, deyim ve terimlerinden büyük oranda yararlanmışlardır. Divan şairlerinde tasavvufî remizlerin ve unsurların bu kadar yoğun olması, onların sıkı bir medrese ve tekke eğitiminden geçtiklerini ya da tasavvufî bir kola bağlı olduklarını göstermektedir. Bu anlamda Mustafa İsen'in tezkirelerden ortaya çıkardığı bilgiye göre, tezkirelerde ismi zikredilen 3182 divan şairinden 320'si hakkında tezkireciler tarafından tarikat ilişkileri ile ilgili bilgiler verilmiş ve buradaki sayının tarikatı belli olan şairler için geçerli olduğu belirtilmiştir.[378] Bu da gösteriyor ki tasavvufla ilgisi olup tarikatı belirlenmeyen şairlerle de bu rakam daha da yukarıya çıkmış olacaktır. İsen'in tespit ettiği şairlerin tarikatlara dağılımı ise şöyledir: Mevlevî 220; Halvetî 27; Nakşî 30; Gülşenî 17; Bektaşî 7; Kadirî 6; Bayrâmî 5; Celvetî 4; Hamzavî 1; Hurûfî 1; Şa'bânî 1; Üveysî 1.[379]

Divan şairleri üzerinde ve özellikle tasavvuf edebiyatının gelişiminde Şebusterî, Mevlânâ, Attâr ve İbn Arâbî'nin görüşleri büyük oranda etkili olmuştur. Şebusterî'nin *Gülşen-i Râz* adlı eserine yazılan şerhler, *Mesnevi* ve *Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazılan tasavvufî metinler ve pek çok ilmî tartışmaya zemin hazırlayan *Füsûsu'l-Hikem,* divan ve tasavvuf şiirinin vahdet-i vücut anlayışı doğrultusunda biçimlendirmiştir. Dolayısıyla Osmanlı düşüncesinin ve şiirinin vahdet-i vücutçu bir karakter taşıdığını söyleyebiliriz.

Divan şairleri az ya da çok ortamın verdiği şartlardan dolayı tasavvufî bir eğitimden geçmek zorunda kalmışlar; ya da tasavvufî bilgi ve lafızları mutlaka öğrenmişlerdir. Yukarıda Gelibolulu Alî'den naklettiğimiz gibi, tasavvufî bir eğitimi almamak şair için

---

[377] Abdülbaki Gölpınarlı, "*Tasavvuf ve Divan Şiiri*", **ODŞÜM**, (hzl. Mehmet Kalpaklı), YKY, İstanbul 1999, s.94.
[378] Mustafa İsen, A.g.m., s.210.
[379] Mustafa İsen, A.g.m., s.216; Bu şairlerin isimleri de makalede zikredilmiştir.

büyük bir eksiklik olmakla birlikte ayıptır. Çünkü şiirin temeli ilim ve marifettir.[380] Yine Alî'ye göre gerçek Divan şairi; "*sadece nazım yazanlar olup dinlemeye elverişli birkaç beyit demekle böbürlenenler değildir… belki temeli bilim ve marifet, muhakeme ve mukayesesinin yapısı sülûkle ve bir tarikata bağlanmakta olan bilginler*"[381]dir. Nitekim Hayâlî de kendi şiirlerini *'vaz-ı dervişâne*' şeklinde değerlendirerek zamanındaki bazı şairlerin şiirlerinin '*elfâz-ı zevk-i ruhânî*'den mahrum olduğu için eleştirildiğini ve itibar görmediğini ifade ederek kendi şiirlerindeki tasavvufî neşvenin kendine mahsus bir özellik olduğuna işaret eder.[382]

Gazeller üzerine yapılan şerhler ve akademik araştırmalara bakıldığı zaman, yorumlarda şiirin dinî-tasavvufî boyutu hiçbir zaman göz ardı edilmemiş, şiirler ekseriyetle tasavvufî yönü de araştırılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Annemarie Schimmel, Fars-Osmanlı gazelindeki dinî-tasavvufî boyutunu ele alırken bizim görüşümüze benzer bir tespitte bulunur:

> "*İslâm teolojisinin merkezini oluşturan birtakım fikirlerin, Kur'ân'dan alınan kimi imgelerin ve sünnetin, ya da Kitabullâh'tan bütünüyle alınan tümcelerin (ayet) ve hadislerin tamamıyla estetik nitelikte simgelere dönüştüğü sık görülür. Demek ki, şiir, dünyevî ve uhrevî imgeler dinsel ve laik düşünceler arasında yeni ilişkiler yaratma bakımından hemen hemen sınırsız olanaklar sağlamaktadır; usta şair her iki düzeyde de mükemmel karşılıklı oyunlar yaratabileceği gibi en laik şiire bile tamamıyla dinsel bir hava verebilir. Kimi Kur'ân sözlerinin laik düzeye indirilmesi Batılı okurları ikide bir şaşırtsa da hayret verici yeni görüş açıları getirdikleri kesindir. Acem, Türk ve Urdu şiirinin büyük üstâdlarının yapıtlarında tek bir şiir yoktur ki, şöyle ya da böyle İslâm kültürünün dinsel tabanını yansıtmasın… Şiirlerdeki belirsizlik kasten yapılmıştır, iki varlık düzeyi arasındaki bilinçli olarak korunur. İran ya da Türk şiirinden herhangi bir tasavvufî sistem türetilemez, ifade olunan yaşantıları sözcüğü sözcüğüne almak doğru olmaz.*"[383]

Bu ifadelerden Osmanlı şiir geleneğinde İslâmi şiir geleneğindeki dinî-tasavvufî öğelerin bir parçası olduğu gerçeği anlaşılmaktadır. Yine Schimmel, bu şiirde tasavvuf

---

[380] Gelibolulu Ali, A.g.e., s.320.
[381] Gelibolulu Ali, A.g.e., s.320.
[382] Cemal Kurnaz, **Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili**, MEB Yay., İstanbul 1996, s.41.
[383] Annemarie Schimmel, **Tasavvufun Boyutları**, (çev. Ender Gürol), Adam Yay., İstanbul 1982, s.249-250.

teorileri olmazsa, kendilerine özgü (Fars-Osmanlı) o çekiciliği asla kazanamayacağını belirtir.[384] Osmanlı şiirindeki dinî nitelikli simgelerin değişkenliğinden bahseden Schimmel, bu imgelerin farklı yorumlanmasından doğan güçlükleri veya yanlış anlamaları dikkate sunarken, Walter Andrews, bu değişkenliğin simgeleri anlamsızlaştırmak şöyle dursun onlara daha fazla anlam kazandırdığını ifade eder. Yine Andrews'e göre, Divan şiirine bir bütün olarak bakıldığında, bir şiirin herhangi bir tasavvuf sistemini olduğunu gibi aktarmadığını, tasavvufî bir varoluş görüşünü yansıttığını belirtir.[385]

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, Divan şiiri estetiğinin tasavvufun mecaz ve istiarelerle örtülü dili üzerinde gelişmiştir. Tasavvuf terminolojisi çağlar boyunca Divan şiirinin biçimlenmesinde büyük bir etkisi olduğu muhakkaktır.[386]

---

[384] Annemarie Schimmel, A.g.e., s.251.
[385] Walter Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, s.83.
[386] Tasavvuf un Divan şiirine yansımaları hakkında geniş bilgi için bk. Kaplan Üstüner, **Divan Şiirinde Tasavvuf -14. Ve 15. Yüzyıl Divanlarına Göre-**, Birleşik Yay., Ankara 2007.

1.4. 14-16. Yüzyıl Arası Divan Şiirinin Hususiyetlerine Genel Bir Bakış

Türk edebiyatı tarihi üzerine yapılan araştırmalar, Türk şiirinin tarihi gelişimi konusunda yapılan sınıflandırmada ortak bir görüş belirlemiştir. Bu görüşe göre; Türk şiirinin başlangıcı 8. yüzyıl olarak gösterilmiş ve bu yüzyıldan 14. yüzyıla kadar olan süreç '*klasik öncesi*', 14. yüzyılla başlayan Fars edebiyatı etkileşimlerinin 16. yüzyılı da içine alan süreç '*klasik dönem'*, ve Sebk-i Hindî akımıyla divan şiirinin özelliklerine yeni özellikler katan ve 19. yüzyıla kadar süren dönem de '*klasik sonrası dönem'* olarak sınıflandırılmıştır. Kuşkusuz bu tasnif Türk şiirinin doğuşundan 20. yüzyıla kadarki süreç içerisinde gelişmelerini ve nereden nereye geldiğini de göstermektedir. Hoca Dehhânî ile başlayan klasik şiirin en üstün özelliklerinin ve karakterinin bu kuğunun son şarkısı kabul edilen Şeyh Gâlib'le doruk noktaya çıktığını görürüz.

Divan şiiri özellikle Tanzimatla beraber başlayan Avrupalılaşma sevdası üzerine kurban edilmiş, o dönemden başlayarak günümüze kadar sürekli tartışılır olmuştur. Bu şiirin oluşum ve gelişme dönemlerinde de buna benzer tartışmalar olmuşsa da bu ağırlıklı olarak kullanılan dilin ağırlığı teşkil etmiştir. Divan edebiyatı üzerine yapılan eleştirileri A. Sırrı Levend ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın ağızlarından kısaca şeyle özetleyebiliriz: "*Divan edebiyatı içtimai (sosyal) bir edebiyat değildir. Aksine Divan şiiri dâima ferdi tahassüslere yer vermiştir. Divan edebiyatı içinde hayat hamlesi taşıyan canlı bir edebiyat değildir. Orijinal bir edebiyat değildir. Tabiat güzelliği yoktur. Divan şairi için tabiat sanatına yeni bir zemin bulmak için rastgele seçilmiş bir mevzudur. Divan edebiyatı beşeri değildir. Şairin yaratmaya çalıştığı insan hiçbir insan tipine benzemez. Divan edebiyatında yerli tip yoktur. Tabii aşk yoktur. Bu edebiyattaki aşk gayri tabii veya tasavvufîdir. Divan şiirinde konu bütünlüğü ve güzelliği yoktur. Divan şiirinde sanat serbestliği yoktur. Şair meydana getireceği bütün mahsulleri muayyen örnek ve kalıplara uydurmak zorundadır. Divan edebiyatı dinî bir edebiyat değildir. Na't, tevhid vb.'e rağmen bu edebiyatta esas karakteri bakımından dinî edebiyat demek doğru olmaz. Divan şiirinin lirizmden nasibi yoktur. Hamasi bir edebiyat değildir. Bu edebiyatın en zayıf tarafı beşeri hisleri terennüm edecek genişlikten mahrum olması, insan ruhunun bin bir çeşit kararsızlıklarını, ümitlerini, saadet ve ıstıraplarını tahlil ve ifade etmek hususunda kifayetsiz bulunmasıdır. Bir bütün bu güzelliğe malik olmayan bu edebiyatın*

kuvvetli tarafı ise, parça parça emsalsiz güzellikleri içinde bulundurmasıdır.[387] *Divan edebiyatı dünyadan habersizdir, müspet düşünceye yanaşmaz, ferdiyetçi sarhoş meydana getirir. Akıl sınırına yanaşmamıştır. Bu edebiyatta yeni mevzu olamaz, kullanılan eşya satılan bir pazardır. Divan ozanları başarıdan, düşünceden, gelişme anlayışından, varlığa bakış açısından, insan sorunlarına değinme olgunluğundan, gerçeği kavramadan, anlayıp anlatmadan, yenilik duygusundan insan sevgisinden yoksun, özentici, cılız soluklu birer naneci düdüğü olmaktan öteye geçememiş. Bu cılız düdüklerin Arap-Acem kokulu solukları vb…"*[388]

Bizim bu görüşleri burada anımsatmamızın sebebi, Divan şiiri üzerine yapılan tartışmaları yeniden açmak değil; bu şiirin özelliklerini ve poetikasını ortaya koyarken bu hususları da okuyucunun zihninde oluşturarak özgürce bir durum değerlendirmesi yapmasına yardımcı olmaktır.

Yukarıda oluşumundan gelişimine kadar olan süreçteki eski Türk şiirinin tarihi seyrini izah ederken bu şiirin, ana kaynağını Selçukluların hâkimiyeti altında bulunması dolayısıyla İran (Fars) şiirinden aldığını ve bu şiirin geleneğini alarak bunun üzerine kendi karakteristik özelliklerini de ekleyip yeni bir şekle soktuğunu belirtmiştik. Osmanlı şiirinin bu tarihsel süreçte yaşadığı gelişmeler, gerek edebiyat tarihçileri ve araştırmacılar ve gerekse batılılaşma dönemi edebiyatçıları tarafından taklitçilikle suçlanmış, bu şiir türünün Osmanlı geleneğinin ve estetik anlayışının bir ürünü olmadığı iddia edilmiştir. Gibb, birkaç kez Osmanlı şiirinin en belirgin özelliklerinden biri olarak bu şiirin özgün olmamasını göstermiş ve bu durumun Osmanlı dini ve felsefesi için de söz konusu olduğunda ısrar etmiştir:

> "*Türkler İranlıların yalnızca düşüncelerini nasıl ifade edeceklerini öğrenmekle kalmamışlar, ne düşüneceklerini ve ne şekilde düşüneceklerini öğrenmek için de onlara müracaat etmişlerdir. Günlük hayatta, devlet işlerinde kendi fikirlerini tercih etmişler; fakat ilim, felsefe ve edebiyat alanında yetersizliklerini kabul etmişler ve yalnızca metodlarını elde etmek için değil,*

[387] Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı –Kelimer ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984, s.638-640.
[388] Abdülbaki Gölpınarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındandır**, İstanbul 1945, s.49-55.

aynı zamanda onların ruhlarına, düşüncelerine ve hislerine bürünmek için de İranlılarla aynı okullara gitmişlerdir.''[389]

Divan şiirinin İran (Fars) edebiyatından faydalandığı yadsınamaz bir gerçektir. Selçukluların İran coğrafyasına hâkim olması ve bu coğrafyada uzun süre hüküm sürmesi, bu dönemde de Fars edebiyatının altın çağını yaşıyor olması–bunda Selçuklu sultanlarının verdiği desteği de unutmamak gerekir-, Osmanlıların da Selçukluların devamı olarak bu dünyada varlıklarını sürdürmeleri bu etkileşimi ister istemez hissetmek zorunda idi. Bu durumu Doğan Hızlan'ın Andre Malraux'tan aktardığı şu sözle açıklamak daha sağlıklı olacaktır. Malraux; "*İyi bir manzara resmi yapmak için manzaraya bakılmaz, iyi manzara resimlerine bakılır*"[390] der. Oldukça yerinde söylenilen bu söz çerçevesinde Osmanlı şiirinin durumuna bakıldığında, İran şiiriyle olan etkileşimi anlamak daha kolay olacaktır. Nitekim yanı başında sanatsal olarak zirveye ulaşmış bir edebiyattan etkilenmek ve kendi şiirinin iskeletini bu şiirin temelinden oluşturmak kadar doğal bir şey yoktur. Nitekim medeniyetler dahi sürekli birbirleri ile sürekli etkileşim içinde bulunmuşlardır. Bu hususta vurgulanması gereken nokta, bu şiirin tamamen bir taklit vasıtasıyla mı oluştuğu veya bu şiirin iskeletini alıp bu şiire kendinden yeni şeyler katıp katmadığı ve millî şiirini oluşturup oluşturmadığıdır. Bu soruların cevabı aynı zamanda Divan şiirinin karakteristik özelliklerini de kendiliğinden oluşturacaktır. Muhammed Nur Doğan, Divan şiirinin oluşum ve gelişim sürecindeki aşamayı ve İran şiirinden gelen etkinin nasıl millî bir şiire büründüğünü şu cümlelerle özetler:

"*Klasik şiirin alt yapısını medrese kültürü ve saray hayatının yüksek bir estetik zevki besleyen renkli ve aristokratik gelenekleri oluşturuyordu… Türk şairlerinin ilk verimleri hiç şüphesiz İran'ın büyük üstâdlarının tesiri altında ve onlara benzeme arzusu ile vücut bulmuştur. Klasik Türk edebiyatının teşekkülü devresinde kaçınılmaz olan bu tesir, örnek alma ve taklit zamanla (özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu Anadolu ve Balkanlar'da birliği gerçekleştirmesinden itibaren) yerine kendi millî ruhunu, tarihinin, coğrafyasının, ictimâî hayatının ve kültürünün gerçeklerini terennüme bırakmış; İran şiirinden alınan temel mazmunlar, mefhumlar ve güzellik unsurları bu şiirin binasında temel yapı malzemesi olarak varlığını sürdürme-*

[389] E. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, C.1, s.33.
[390] Doğan Hızlan, "*Şiirin Okulu Olur mu?"*, **Şiir Sanatı** (hzl. Y. Nabi Nayır-Salih Polat), Varlık Yayınları, İstanbul 2003, s.31.

sine devam etmesine karşılık; siyasî ve sosyal hayatın güçlenişine paralel olarak artık bütün cepheleri ile gelişim sürecine giren yerli eda ve millî bakış açısı edebiyatın iç ve dış mimarisinde de kendini kuvvetle hissettirmeye başlamıştır… Klasik Türk edebiyatı şairleri İran'ın büyük ve ölümsüz ustalarından ders almış ve onları örnek kabul etmişler; ancak o büyük mirasa sonuna kadar hürmetle bağlı kalmakla birlikte, zaman içerisinde kendi şiir atlarının dizginlerini bambaşka bir vadiye çevirmişlerdir. Bu yeni vadi de hudutlarını Osmanlı hayatının siyasî, sosyal, kültürel, tarihî, coğrafî hususiyetlerinin belirlediği yepyeni, renkli, farklı ve orijinal bir ifade tarzı ve hakikatle mecazın ayrılmaz paralelliğine dayalı şiir üslubudur."[391]

Divan şiiri ilk mahsullerini Türk şiirinin tarihi seyri bölümünde de ifade ettiğimiz gibi didaktik amaçlı yazılmış eserlerle vermiştir. Ali Nihad Tarlan'ın ifadesi ile 15. yüzyıla kadarki süreç içerisinde belli bir hüviyet kazanan divan şiiri bu asırdan itibaren ise İran edebiyatının aruzuna ve mazmunlarına uyabilecek bir kıvraklığa ulaşmıştır. Bu dönemde görülen gözle görülür ilerlemede yalınkat teşbihler daha giriftleşmiş ve beyitlerin içine sıkıştırılan mana da zenginleşmiştir. [392]

1.4.1.Mana ve Edebî Sanatlar

Divan şiiri, esas itibariyle teşbihten hareket eden bir mecaz sanatına dayanmaktadır. Divan şiirinin aşağı yukarı her bir beyti bir sanat ve esprinin üzerine bina edilmiştir. Burada her bir kelime ayrı bir mana ifade eder. Bu mana; '*ya hendesi bir tezahürdür, ananeye temastır, ya bir tevriye sanatı ile bize ikinci bir hayal ufku açar. Fakat bunlar birer kelime ile işarettir.*"[393] Belâgat kitaplarını incelediğimiz zaman, belâgatçiler şiirde manayı bir dilbere, edebi sanatları da onun giyinip kuşandıklarına, takındıklarına benzetmişlerdir. Divan şairleri için de asıl olan manayı bulmak, sonra bu manayı teşbih, istiare, tezad, hüsn-i talil vb. sanatlarla süslemektir. Mehmet Çavuşoğlu'nun da belirttiği gibi mecaz sanatına dayanan Divan şiiri, bu yolla eşyaya ve olaylara yeni anlamlar kazandırmıştır.[394]

---

[391] M. Nur Doğan, "*Divan Şiirinin Millî Karakteri"*, **Türkler**, C.11, s.684, 685.
[392] Ali Nihad Tarlan, "*Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi"*, **ODŞÜM**, s.105.
[393] Ali Nihad Tarlan, A.g.m., s.105.
[394] Mehmed Çavuşoğlu, "*Divan Şiiri*", s.5.

Mananın şiir terimi olarak kullanımlarını göz önünde bulundurduğumuzda bu kelimenin esas olarak içe yönelik, içle, asılla, özle bağlantılı olduğunu görürüz. Mananın anlam-bağlam çerçevesinde gerek terkip gerek sanatlara dayalı olarak ilişki içinde bulunduğu sözcükler; *genc-i ma'na, bahr-i ma'na, iklim-i ma'na, meydân-ı ma'na, vadi-i ma'na, arsa-i ma'na, seccâde-i ma'na, sanemhâne-i ma'na, şâhid-i ma'na, arûs-ı ma'na, büt-i ma'na, dûşîze-i ma'na, bikr-i ma'na* vb. dir. Mine Mengi, bu terkipleri şiir-anlam ilişkisi bakımından ortaya çıkardığı duruma göre iki grubta toplamıştır. Birinci grupta yer alan terkipler, *genc-i ma'na, bahr-ı ma'na, vadi-i ma'na* vb. mekan çağrıştıran kavramlarla mananın benzerlik ilişkisine sokulması, mananın şiirde kendine özgü bir alanı, evreni vardır anlamına gelmesi; ikinci grupta yer alan *şâhid-i ma'na, dûşîze-i ma'na, arûs-ı ma'na, bikr-i ma'na* ise güzelliği, zarafeti, tazeliği, heyecanı, hazzı, etkileyiciliği, hayranlık uyandırmayı, orijinalliği, özgün olmayı çağrıştırdığını belirtmiştir.[395] Bu tür terkiplerle şiirde çok anlamlılık, anlam çeşitliliği aranmaktadır. İkinci gruba dahil edilen terkiplerde ise Divan şiirinin manaya ilişkin estetik kaygısının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu terkiplere dikkat eteğimiz zaman önemli diğer bir husus da ileride de bahsini yapacağımız bu şiirde duygusallığın, romantizmin esas olduğu görüşünü yansıtmasıdır. Bu terkiplere bakarak şiirin anlam bakımından lirizme yaslandığını, şiirin tabanında duygu yoğunluğu bulunduğunu rahatlıkla görürüz.

Ma'na-yı taze, ma'na-yı nâ-güfte, ma'na-yı pâkize, ma'na-yı rengîn, ma'na-yı güzîde, ma'na-yı mükerrem, ma'na-yı has vb. sıfat tamlamalarıyla oluşturulan terkiplerle ise şairler manayı tanıtıcı ifadelere yer vermişlerdir.

Divan şairleri ayrıca mana-lafz ikilemi oluşturarak ikisi arasındaki farklılıkları da ortaya koymaya çalışmışlardır. Şairlere göre mana öz, asıl; lafz ise onu ortaya koyucu, niteleyici, güzelleştiricidir. Şiirde mana ile lafz birbirinden ayrılmaz parçaları olarak birlikte düşünülmelidir. Mehmed Çavuşoğlu, mana ile lafz arasındaki münasebeti 'delâlet' olarak yorumlamaktadır. Ona göre delâlet, bir şeyin zihnimizde meydana getirdiği surettir. Lafzın bir hakikate bir de manaya delâleti vardır. Divan şairlerince bu sanatlardaki hüner oranı ne kadar yüksek olursa kelâm da söz dizisi olmaktan kurtulur, şiir vasfını kazanırdı.[396] Ahmed-i Dâ'î'nin şu beyiti bu ikiliye iyi bir örnektir:

---

[395] Mine Mengi, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 2000, s.32-33.
[396] Mehmed Çavuşoğlu, "*16. Yüzyılda Divan Edebiyatı –Divan Edebiyatında Şiir Kavramı-"*, **ODŞÜM**, s.210.

Söz kim ma'ânî gevherinin hoş mehekkidir
Sözün var ise işde mehekk gel 'ayâr kıl

Burada mananın sözle olan birlikteliğinde, manayı mücevhere, sözü ise mananın değerli olup olmadığını ölçen mihekke benzeterek değinmiştir. Burada anlam değerle birlikte düşünülmüştür.[397] Mana-lafız ilişkisi üzerine 17. Yüzyılda özellikle ve Nâ'ilî geniş olarak durmuştur. Bu konu bu ilgili bölümlerde daha ayrıntılı olarak ayrıca durulacaktır.

1.4.2.Mazmunculuk

Divan şiirinin en büyük özelliklerinin başında şüphesiz ki mazmun gelmektedir. Bir gelenek şiiri olan bu şiirde, mazmunculuk da bu gelenek zincirinin en kalın halkasını oluşturmaktadır. Bu sebepledir ki Divan şiiri 'mazmun edebiyatı' olarak isimlendirilmektedir.

Mazmun genel olarak okuyucuyu, ilk bakışta şiirden anladığı mananın ötesinde bir mana ortaya koyarak söz cevherinin derinlerinde gizli bir hayret katmanına ulaştırır. Divan şiirinin diğer şiirlerden farkı da kelimelerin zaman içerisinde yüklendikleri gizli manalar sayesinde, görünen anlamların ardında nükteli ve sürpriz yeni anlamlar bulundurmasıdır.[398]

Mazmun sözlük anlamı olarak, 'mana, kavram, nükteli veya cinaslı söz, dolaylı anlatım, sözün içindeki gizli anlam, mefhum'[399] gibi anlamlara gelmektedir. Mazmunun, bu anlamların dışında birincil anlam olarak Arapça kökünden gelen değişik anlamları da bulunmasına rağmen biz bu ayrıntılara girmeden sadece edebî olarak kazandığı anlamları vermekte yetindik.[400] Mazmun Divan edebiyatı döneminde de Divan şiirinin söz varlığı içerisinde kullanılagelmiş; bu kullanım 16. yüzyıldan itibaren artmıştır. Özellikle Fuzulî ve Bakî'de sık rastlanılan mazmun genellikle 'muhteva, içerik, belli mana' anlamlarında kullanılmıştır. Divan şairleri mazmunun yanında; *mazmun-ı kelam,*

---

[397] Mine Mengi, A.g.e., s.35.
[398] İskender Pala, "*Mazmun*", **Divane Güzeller**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.25.
[399] İskender Pala, A.g.m., s.20.
[400] Mazmun hakkında geniş bilgi için ayrıca bk. Mine Mengi, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 2000; Mehmed Çavuşoğlu, "*Mazmun*", **Türk Dili**, S.388-389, Mayıs 1984, s.198-205; Şener Demirel, "*Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme*", **Bilig**, S.21, Bahar 2002, s.117-139; Ö. Faruk Akün, "*Divan Edebiyatı:Geleneğin Belirlediği Estetik Hazır Unsurlar ve Mazmun Estetiği*", **DİA**, C.9, s.421-424; Şahin Uçar, **Varlığın Mana ve Mazmunu**, İz Yay., İstanbul 1995.

bikr-i mazmun, mazmun-ı has, mazmun-ı taze, mazmun-perdâz gibi tamlamaları da şiirlerinde kullanmışlardır. Ayrıca mazmunun söz söyleme ustalığı aracılığıyla ortaya çıktığı, divan şairleri arasında kabul gören bir gerçektir. Mana ve lafızdan ibaret olan şiirde mazmun söz söyleme ustalığıyla birlikte düşünülmüştür. Mazmunun söylenişindeki söz ustalığı, görünürde olmayan anlamın, açıkça değil, dolaylı olarak anlatımını esas almaktadır.[401] Mazmun da divan şiiri ile beraber ilk oluşumundan 20. yüzyıla kadar Divan şiiri estetiği ile beraber bir gelişme göstermiş ve yüzyıllar içinde sürekli değişim göstermiştir. Öyle ki, İskender Pala'nın da belirttiği gibi; 13. yüzyılda şair sevgilisi için '*la'l gibi kırmızı dudaklı'* derken, bir yüzyıl sonra *'la'l dudak'* denilebiliyor. 15. yüzyılda ise '*la'l*' denilince sevgilinin dudağı kendiliğinden anlaşılıyordu. Divan edebiyatının gelişimi tamamlandığında artık servi denilince *boy*, *yay* denildiğinde kaş, *ok* söylenirse kirpik vb. anlaşılıyor, kelimeler birer kalıp benzetme veya mecaza dönüşüyordu.[402] Mazmun sistemi edebî gelişmeyle paralel olarak gittikçe kesafet ve müphemiyet kazanmış ve durum *Sebk-i Hindî*'de çok ileri bir merhaleye varmıştır.[403]

Mazmun, okuyucuyu şaşırtmak, hayrete düşürmek, heyecanlandırmak ve zihnini anlam katmanları arasında dolaştırmak üzere şiire girer ve basitten karmaşığa doğru birkaç kademede rol alır. Mazmuna konu olan düşünce ve hayaller genellikle dış dünyadan seçilir ve gelenek ile yakından ilişki kurulur. Gerçek hayattaki bir tecrübenin neticesi yahut toplumun bir inancı, öğrenilmiş bilgiler, kültür malzemesi veya herkesçe bilinen bir olay mazmun olarak kullanılabilir. Kolayca çözülebilen mazmunların yerini çağdan çağa daha kapalı ve daha derinlikli mazmunlar almıştır. Çünkü şairler için esas olan mazmunun orijinalliğidir (bikr-i mazmun).[404]

Mazmunun özünde şüphesiz ki edebî sanatların da yeri büyüktür. Özellikle istiare ve mecaz bunların başında gelmektedir. Şiirde çoğu zaman kelimenin ön planında görülen anlamlarının ardında gizlenmiş başka anlamlar bulunur. Bu bakımdan Divan şiirini Divan şiiri yapan kelimelerin zaman içerisinde yüklendikleri bu gizli anlamlardır. Bu anlayış sonucu divan şairi şiirini yoğururken çoğunlukla anılan hazır unsurları kullanmak zorunda kalmış ve bu kullanım kalıp sözün ya da anlatımın edebî dilde yerleştirmesi sonucunu doğurmuştur.

---

[401] Mine Mengi, A.g.e., s.51.
[402] İskender Pala, A.g.m., s.22.
[403] Cihan Okuyucu, **Divan Edebiyatı Estetiği**, LM Yay., İstanbul 2004, s.103.
[404] İskender Pala, A.g.m., s.27.

Sonuç olarak özetlemek gerekirse mazmun, Divan şiirinin yapısal özelliklerinin ve daha çok estetik anlayışının bir gereği olarak vardır. O, eski şiirimizin hem mana hem de lafız yanıyla bağlantılıdır. Mazmunun, şiirin estetiğiyle ve onun ayrılmaz parçası olan edebî sanatlarla olan ilişkisinin yanı sıra, edebî eserin anlamıyla yakın ilişkisinin olduğu kabul edilmektedir. Diğer taraftan, mazmunun Divan şairlerinin dillerindeki tanıtımına baktığımız zaman, bir kavramın, bir durumun özellikle beyitte yoğunlaşan anlamı olduğu kadar ince bir söyleyiş, ustaca bir sezdirmeyle birlikte düşünülmesi de söz konusudur. Yani mazmun anlatımla bütünleşir ve gerçekleşir.[405] Divan şiirinde mazmunları çözmek için evvelâ bu şiirin imaj ve imge sistemini iyi tanımak gerekir.

1.4.3. Şiirde Konu

Divan şiiri, esas itibari ile güzelliği ve güzellik kavramının kaynağı kabul edilen Hüsn-i Mutlak (Mutlak Güzellik)'ı terennüm eder. Güzele duyulan ilgi ve bunun sonucu gelişen görme, elde etme ve kavuşma arzusunun insan ruhunda oluşturduğu 'aşk' dolaylı olarak bu şiirin temel konusunu oluşturur. Genel kabul edilen bir inanışa göre, insanın tanıdığı ilk güzellik, Allah'ın 'Cemal'i olup güzellikle bu ilk tanışma hali ruhların yaratılıp onunla ahitleştikleri Elest Bezminde gerçekleşmiştir. Yine bu inanışa göre, insanların dünyaya beden olarak gönderilişlerinden sonra ilgi ve sevgi duydukları yahut daha da ileri giderek âşık oldukları her güzellik aslında o ilk yaşadıkları zevk haline duyulan özlemin bir uzantısıdır. Doğu şiirinin, dolayısıyla Divan şiirinin ana hedefi, bu dünyada gurbette bulunan insanın gerçek anavatanı olan 'Mutlak Güzellik'e bilinçli veya bilinçsizce, doğrudan veya dolaylı olarak yeniden kavuşma yolunda sarf ettiği gayret ve çektiği çileleri anlatmaktır:

Kaşki sevdiğimi sevse kamu halk-ı cihân
İşimiz cümle hemân kıssâ-i cânân olsa (Taşlıcalı Yahya)

Bu bağlamda Divan şiirini tanımlamak için A. Atilla Şentürk'ün de vurguladığı gibi bir tek söz söylemek gerekirse, o kelime 'aşk' olacaktır. Bu şiir kâinatın yaratılış sebebini, gezegenlerin dönüşünü, gece ve gündüzün oluşmasını, yağmurun yağışını, bülbülün ötüşünü, kısacası dünyada var olan her şeyi ve hareketi 'aşk' ile izah etme inceliğine erişen bir zihniyetin şiiridir.[406]

---

[405] Mine Mengi, A.g.e., s.59.
[406] Ahmet Atilla Şentürk "*Klasik Şiir Estetiği*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.349.

Mistik kavram olarak 'aşk'ın geçirdiği evrelerin Divan şiirine yansımasını anlamak için tasavvufî cereyanların görüş ve ıstılahlarını iyi kavramak ve sürekli göz önünde bulundurmak gereklidir. Esas amacı Allah'a ulaşmak olan tasavvuf insanı, sıradan kelimelerle anlatılması mümkün olmayan manevî halleri tarif edebilmek için bazı benzetme ve sembollere başvurması zarureti olmuştur. Bu amaçla da şiirde beşerî aşkın işlenmesi zaten amaç değil araç vasıtası olarak görülmüştür. "Peygamber, sultan, mürşit, dost, arkadaş vb. kim olursa olsun herhangi bir erkeğe yazılan bir şiirde sarf edilen sözleri Allah'a rücû edecek şekilde tevil edip değerlendirmek mümkün olduğu halde, muhatabın kadın olarak seçilmesi halinde de durum farklı yaklaşımları çağrıştırabileceğinden hoş görülmemiş ve âdeta men edilmiştir."[407]

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Divan şiirinde konu edilen sevgili tipinin erkek olma hususudur ki, onun en çok eleştirilen ve homoseksüellikle suçlanan bir yönüdür. Bu konuda biraz durmak ve durumu daha belirgin hale getirmek lazımdır. Şu herkesçe bilinmelidir ki, bu şiir her şeyden önce yüksek ve ulvi bir ideali yakalamaya çalışan kültürlü sınıfın şiiridir. Zaten divan şairlerinin hemen hepsi sürekli olarak şiirin ilimle olan ilişkisine vurgu yapmışlardır. Aşağıda Muhibbî'nin de belirttiği gibi Divan şairi kadar okuyucusunun da bazı ilimlerden, şiirin inceliklerinden haberdar olması lazımdır. Yoksa yanlış anlama kaçınılmazdır:

Şi'r bünyâdına el urdun ise muhkem kıl
Sonradan dime kim za'f üzre imiş bu temelüm[408]

Divan şiirinde çizilen sevgili tipinin erkek olması konusunu Ahmet Atilla Şentürk şöyle izah eder:

> *"Doğu edebiyatlarında şiirin hedeflerinden biri de saf ve katıksız bir aşkı terennüm edebilmekti. Özellikle âşıkane şiirleri konu alan gazel formunda, methedilen şahsın erkek olmasına özen gösteriliyordu. Eğer övülen şahıs kadın olsa bu defa şiirde önemli bir ölçüde bulunması aranan padişah, peygamber ve Allah'a uzanabilecek çağrışımlar yapabilme özelliği bir anda iptal edilmiş olacaktı ki, bu çağrışımlar şiirin can damarını teşkil etmekteydi. Bu durum asla eşcinsel bir temayülün ifadesi değildir… Şiirde insan ile Tanrı arası bir sevgili tipi belirmeye başladı. Sevgilinin ilahî boyutunu kaybet-*

[407] Ahmet Atilla Şentürk, A.g.m., s.359.
[408] Muhibbi Divanı, (hzl. Coşkun AK), 2 C, Trabzon Valiliği Yayınları, Trabzon 2006, s.569.

memesi için cinsiyetinin kadın olmamasına dikkat ve özen gösteriliyor, daha doğru bir ifadeyle şiire konu edinen güzelliğin cinsiyeti elden geldiğince belirtilmemeye çalışılarak soyut insan güzelliğinin işlenmesi tercih ediliyordu… Başka bir ifadeyle kadın nasıl o dönemin sosyal hayatında kafes arkasında, harem dairesinde, gözlerden uzak tutulmaya çalışılan bir varlıksa; şiirde de gizli olması gerekli bir konumda bulunduruluyordu. Ancak şiirin muhatabı erkek ise isim, sakal, bıyık vb. cinsiyeti açıklayıcı ipuçları verilmesinden kaçınılmıyor; esas itibarıyla mutlak insan güzelliğini vurgulamaya çalıştığı kabul edilen bu şiirler hiçbir zaman günümüzde olduğu gibi yadırganmıyordu…

Günümüzde 'sevgili' veya dilber deyince daha çok karşı cins yahut erkekleri cezbeden kadınların kastedilmesine karşılık, asıl anlamı 'gönlü cezbeden' demek olan 'dilber' bu şiirde Allah'tır, Hz. Muhammed'tir, padişahtır, mürşittir. Bu şiirin hedefi Allah'ın halifesi olan dolayısıyla mübalağalı bir görüşle ondan farksız kabul edilen yaratılmışların en şereflisi olarak nitelendirilen insanı övmektir… Sevgili uğruna can, mal feda etme imajının ardında gerek Kur'an ve gerekse hadislerde defalarca tekrar edilen 'Allah ve Resulü uğrunda can ve mal feda etme', 'dünyaya sevgi bağlamama' gibi bazı temel kavramlar yattığını da burada ifade etmek gerekir."[409]

Gerek Latîfî ve gerekse de Âşık Çelebi tezkirelerinde bu konu üzerinde de durmuşlar ve buna benzer açıklamalar yapmışlardır. Meselâ Latîfî, bir binayı gören ve öven insanlar aslında farkında olmadan o binayı yapan mimarı övmektedirler. Bundan dolayı insan güzelliğini övmek için şiirler yazmak da aslında insanı yaratan Allah'ın kudretinin mükemmelliğini övmekten farksız olduğunu söyler.[410] Aynı düşünceyi Hayretî ise şu beyitle izah eder:

Hakdurur sevdügümüz ma'nî yüzinden olıcak
Sûretâ gerçi ki biz nakş u nigârun kulıyuz

Bu açıklamalardan sonra insanın aklına ister istemez şöyle bir soru gelir. Acaba Divan şiirinde hiç mi kadın imajı yoktur? Şüphesiz ki vardır. 16. yüzyılda Galata semtinde herkesçe bilinen bazı kadınlar için isimleri de söylenerek mizahî şiirler yazılmıştır. Bunun yanında tasavvufla hiçbir ilgisi bulunmayan şairlerin bile sevgili ilişkisinden,

[409] Ahmet Atilla Şentürk, A.g.m., s.369-370.
[410] Latîfî, **Tezkire-i Latîfî**, s.15.

hatta herhangi bir arzudan bahsederken manevî karşılıklarını çağrıştıran imgeleri kullanmışlardır. Şiir manevî arayışla dünyevî arayış arasındaki ilişkiyi konu edinir. Bu ilişkideki biçimsel uyumu alegori olarak tanımlayan Holbrook, anlatıştaki imge tekniğini şöyle izah eder:

> "*Yüz ile ayın ikisi de yuvarlak olduklarından ikisi de kavis biçimli bir nesne içinde yuvarlak birer nesne olmalarından ötürü birbirlerine benzetilmesi dünyevî ile ebedînin karşılığının somutlaştırılmasıdır. Gerçi biçimsel uyum herhangi bir manevî ilişki gerektirmez, ama gerek somut gerek soyut eşyanın şekil bakımından ele alınması, anlam kategorilerini aşmanın bir yoludur. Biçimsel uyum tekniğinin oluşmasında, İslam dini yeni yayılırken, manevî olanı dünyevî olan nesneler aracılığıyla betimleyip eşyadan bahsederken arkalarında başka bir gerçek/anlam sunabilmek çabası önemli bir etken olmuştur… Biçimsel uyumun diğer bir adı alegoridir. Divan şiirinin klasik öncesi, klasik ve klasik sonrası dönemlerini belirten şey alegoriye uygun bir imge tarzının hem de imgeyi izleyen bir anlatı tarzının gelişimidir."*[411]

Bunun dışında özellikle 18. yüzyılla beraber kadın imajı başta Nedim olmak üzere şairler tarafından işlenmeye başlanmıştır. Bunu daha sonra Enderunlu Vasıf ve Fazıl izlemektedir. Fazıl'ın ayrıca kadınlar üzerine yazdığı müstakil bir eser olan '*Zenannâme*'si de bulunmaktadır.

Son derece kaideci bir edebiyatın ürünü olan Klasik Türk şiiri, en belirgin şahsiyetleri tarif ve tasvir ederken dahi daima klişeleşen malzemeleri kullanmayı âdeta prensip haline getirmiştir. Şairler hayallerinde geliştirdikleri ideal insan tipini tarif ederken kullandıkları malzemeler arasında fazlaca büyük bir değişikliğe gerek duymazlar. Bu durum bir kadının yazdığı şiirde de hemen hemen hiç değişmez. Çünkü şiirin konusunu oluşturan 'sevgili' çoğu zaman cinsiyet bağından kurtulmuş yalın bir 'ideal insan'dır.

Mesela Leyla Hanım'ın:

> Kıl meclisi âmâde ne dirlerse disünler
> İç dilber ile bâde ne dirlerse disünler[412]

Bu beyti gibi sayısız beyit mevcuttur.

---

[411] Victoria Holbrook, "*Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü"*, **Defter**, S.27, Bahar 1996, s.71-72.

[412] Leyla Hanım Divanı, G 38/1, (hzl. Mehmet Arslan), Kitabevi Yay., İstanbul 2003, s.255.

1.4.4.Mistik Semboller

Divan şiirinin en belirgin özelliklerinden biri de, müstehcen denilebilecek konularda dahi mistik ve tasavvufî motiflere göndermeler yapan bir düzenek oluşturacak şekilde kurgulanmasıdır. Bu motiflerden en belirgini ve göze çarpanı aşk uğruna rüsva olma, şarap ve meyhane düşkünlüğü vb dinî değerler açısından hoş görülmeyecek davranışlardır.

Bu motiflere dikkatle bakıldığında, sevgilisini kulaktan duyan yahut bir su veya kâğıt üzerindeki akis ve tasvirini görerek kendinden geçen âşığın, aslında Allah'ı hiçbir zaman görmediği halde onun vasıf ve sıfatlarını duyup dünyada yarattığı güzelliklerini aynadaki bir aksi seyredercesine müşahede eden saliki temsil ettiği görülür. 'Şehzade' yaratılırken Allah'ın kendinden ruh bağışlayarak yeryüzüne halife olarak gönderdiği insandır. Şehzadenin aşk derdi ile yanıp yakılması sırasında ülkeye gelen seyyah veya tacir rolündeki yol gösterici kahraman, âşığı sülûka yani sevgilisinin bulunduğu yola erdiren kâmil mürşidi temsil eder.

Mutasavvıflara göre Allah'ın tecellisinde tekrar yoktur ve Allah'ın âlemdeki tecellileri bir değildir. Ancak Allah'ın âlemde her an başka bir zuhuru vardır.[413] Sanatçı da burada devreye girerek semboller aracılığıyla Allah'ın âlemdeki zuhurlarını keşfe çıkar. Burckhardt'a göre bu bağlamda sembolizm zaruridir. Çünkü sanatta her şey hakikatin bir üst sembolüdür ve sanatçıyı bir üst hakikate götürür. Din dışı sanat ise remze ihtiyaç duymaz. Sadece zahire delalet eder, batınla hiçbir ilgisi yoktur. İçi ve dışı da birdir.[414] Bütün bu semboller bir araya getirildiğinde, klasik edebiyatın ismi ve cismiyle en belirgin biçimde insanlar arasında geçtiği kesin olarak bilinen aşk hikâyelerinin dahi hemen her bakımdan yoğun mistik motifler ağı içerisinde geliştirilip sürdürdüğü görülür. [415]

Walter Andrews, Divan şiirini tahlil ederken bu şiirdeki sembolizmi 'dikkat çekici ölçüde aşırı kodlama ürünü' olarak tarif etmektedir. Andrews'e göre bu kodlama despotik bir sistemde simgelerin nasıl bir temsiliyet kazandığına ve güçlendirildiğine mü-

---

[413] Titus Burckhardt, "*Dinî Sanat. İslam Sanat Felsefesine ve İlkelerine Bir Bakış"*, **Hikmet ve Sanat**, (Editör:Gulamrıza Âvanî), (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yay., İstanbul 1997, s.221.
[414] Titus Burckhardt, A.g.m., s.220.
[415] Ahmet Atilla Şentürk, A.g.m., s375.

kemmel bir örnek oluşturur. Şiirde içsellik/dışsallık, toplumsal grup, toplumsal etkinlik, değer, anlam türünden tüm diğer simgeler '*sevgili*'yle olan ilişkileriyle belirlenir.[416]

Latîfî, şiirdeki simgelerle ilgili unsurlar hakkında şöyle demektedir:

> "*Aslında şairlerin mecâzî şiir örtüleri ve gerçeği iltibaslarında def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibare ve istiareler gelirse, görünüşüne bakıp bunları şarap, kol ve boy övgüsü olarak düşünmemek lazımdır. Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir manası, her ismin bir müsemması, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır.*"[417]

Divan şiirinde sık işlenen şarap ve meyhane mazmununu daha iyi kavrayabilmek için şüphesiz Horasan mistik ekolünün benimseyip meydana çıkardığı '*Melâmet'* meşrebini ve bu meşrebin özelliklerini iyi bilmek gerekir. Kelime anlamı "kınama, ayıplama, kötüleme, karalama'[418] olan bu meşrebin esas felsefesi, kınayanların kınamasından çekinmeden doğru yolda yürümektir. Peygamberler, veliler hep kınanmışlardır. Bu yüzden hak yolda yürüyen Hak erlerinin kınanmayı dâima göze almaları ve buna hiç aldırış etmemeleri lazımdır. Özellikle âşıklar aşkları uğruna her türlü kınanmayı, hatta aşağılanmayı göze alırlar. Şiirde dinin haram kıldığı şarap, meyhane, sarhoş olup yerlerde sürünme, şarap dilenciliği etme, güzellerin kaşına gözüne tutulup onlar için varını yoğunu feda etme ve erkek sevgililere tutulma gibi semboller, ibadetlerini gizleyip kendini halka hor ve hakir gösterme yolunu seçen bu meşrebin de hararetle benimseyeceği türden özellikler taşımaktadır.

Melâmet meşrebini benimseyen, dolayısıyla riyâ ve şirke asla müsamaha göstermeyen eski şiir felsefesinin hedeflerinden birisi de bu sahte ve riyakâr tiplerle mücadele ederek bu ahlakî zaafı iğnelemekti. Bunun için kıyafeti, davranışları şarap ve meyhane aleyhtarı tavırlarıyla ön plana çıkan sofi tipler şiddetle yeriliyor ve şiirde sürekli riyakârlıkla itham ediliyorlardı. Şarabın ilahî aşkı, meyhanenin gönlü temsil ettiği temel bir kalıp olarak kabul edilen bu edebiyatta aydın zümreyi temsil eden şairler, edebî sembolleri anlamayan veya ardında gerçek şarap ve meyhane bulunduğunu iddia eden kaba

---

[416] Walter Andrews, "*Yabancılaşmış Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü"*, **Defter**, S.39, Bahar 2000, s.115.
[417] Latîfî, A.g.e., s.9
[418] Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yay., İstanbul 1995, s.355.

sofulara acımasızca hücum ediyorlar ve bitmek bilmez bir mücadele sürüp gidiyordu.[419] Nesimî bu durumu şöyle açıklar:

Hele biz işbu yola gelmedik riyâ ile
Bu melâmet donun bizimle giyen gelsin[420]

Bu bağlamda gerçek anlamda meyhaneyi anlatır görünmelerine karşılık, sembolik olarak insanın gönlünü tarif eden beyitleriyle okuyanı sürekli şüphede bırakan bir üslup ortaya çıkmıştır. Mesela Ahmedî :

Zî muhlisler yiri durur harabât
Ki yoh anda riyâ vü zerk ü tâmât[421]

Şeklinde meyhanenin şairler katındaki öneminden bahsetmektedir. Klasik şiir geleneğinde gerçek hayatta sultan, sadrazam, Şeyhülislâm, müderris vb hüviyetiyle varlığını sürdüren şair, şiir yazmak için eline kalemi aldığı zaman kendisini âşık, âşık olduğu için de kederinden meyhanelerde gece gündüz içen veya Mecnun gibi çöllerde gezen, bir rint olarak gösterir. Bu hâl edebiyatın inceliklerine vâkıf olmayan okuyucularda şair hakkında şüphe oluşturacağından, aynı zamanda şairin riyaya bulaşmasını engelleyen bir tavır olarak kabul ediliyor ve kaba sofuluktan daha saf ve hoş bir durum olarak rağbet görüyordu. Toplum hayatında saygın yeri olan bu kişilerin, ayyaşlar gibi şaraba ve meyhaneye dair şiir söylemeleri şarap kavramının şiir dilinde aynı zamanda ilahî aşkın sembolü olarak kabul görmesinden kaynaklanıyordu. İsmail Maşûkî'nin:

Terk edip nâm u nişânı giy melâmet hırkasın
Bu melâmet hırkasında nice sultanlar gizlidir[422]

Beytiyle beraber bir padişah olan Fatih Sultan Mehmed'in:

Başumda gerd-i mezellet elümde köhne sifal
Kanı benüm gibi devr içre bir gedâ-yı şarab (G 5/4)

beytini düşündüğümüzde Maşûkî'nin ne demek istediğini daha iyi anlarız.

Şunu da hatırlatmakta fayda var ki, Divan şiirinde içkinin, meyhanenin gerçek anlamlarında kullanıldığı, şarabı öven şiirler de mevcuttur. Bir iki örnek vermek gerekirse,

---

[419] Ahmet Atilla Şentürk, A.g.m., s.377.
[420] Süleyman Uludağ, A.g.e., s.356.
[421] Yaşar Akdoğan, **Ahmedî Divanından Seçmeler**, Kültür Bak. Yay., Ankara 1988, s.90.
[422] İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara 1991, s.329.

Fatih döneminde yaşayan ve Fatih'in meclislerinde bulunan Melihî, aşırı içki tutkunluğu nedeniyle Fatih tarafından uyarılmış, o da Fatih'e bir daha içki içmeyeceğine söz vermiştir. Fakat bu sözünü tutamayan Melihî, Fatih tarafından meclisinden kovulmuştur.[423] Bunun dışında II. Selim'in meclis arkadaşı Celâlî de aşırı içkiye olan düşkünlüğü ile bilinir. Öyle ki Gelibolulu Ali'nin bildirdiğine göre içki ve afyon almadan şiir yazmazmış. Yine, Emrî, Müeyyedzâde gibi şairleri de anmak gerekir.

Sonuç olarak şunu söylemek gerekir ki, Divan şiirini anlamak ve daha iyi kavrayabilmek için kodlarını iyi çözümlemek gerekmektedir. Bunlar iyi yapılmadığında bu şiir şarap edebiyatı, meyhane edebiyatı, sapık sevgi içeren vb. gibi ithamlar hep devam edecektir. Çünkü Muhibbî'nin de belirttiği gibi bu şiir öyle sade ve basit bir şiir değildir. Şiir için en önemli unsur ince manalarla yüklü olmasıdır:

Gerekdür şi'rde ola dakâyık
Ve illâ her kişi dir şi'r-i sâde (G 2358/4)

Bunun için de bu şiiri anlamak için kılı kırk yarmak gereklidir. Bu şiirden ancak bunu yapan akıl sahipleri zevk alabilirler:

Şi'r oldur okıyanlar bula şeker lezzetin
Lezzetin bilmez anun illâ ki akl-ı hurde-bîn (G 2278/1)

Yine Kanunî'den (Muhibbî) vereceğimiz aşağıdaki beyit, bizim buraya kadar anlattıklarımızı âdeta özetler gibidir. Kanunî, Divan şiirini güzel bir sevgiliye benzeterek, bu güzelin yüzünü ancak değerini bilenlere gösterdiğini ifade eder:

Bir güzel mahbûbdur yüzden nikâbın almazam
Kıymetin bilmezlere göstermeye dîdâr şi'r (G 965/3)

1.4.5.Toplumsal Gerçeklik

Divan şiiri, ele aldığı konular bakımından toplumdan ve realitelerden uzak olmakla değerlendirilmiş ve bu yönüyle fazlaca eleştiri toplamıştır. Bu eleştirilerin odağında en basit örnek olarak tabiat verilmiş ve bu şiirdeki tabiatın gerçek tabiatla hiçbir bağlantısı olmadığı ve şairin kafasındaki kurmaca bir tabiat olduğu ileri sürülmüştür. Abdülbaki Gölpınarlı'nın, "*Divan edebiyatı şairi tabiatı bizi güzellikleriyle hayran eden, şiddetleriyle ezen, yıkan tabiatı yıkan gözlerle görür, gördükten sonra gözlerini*

[423] Haluk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebi Muhitler**, s.36.

yumar ve gördüklerini kafasındaki mecazlar diline adapte eder de öyle yazar. Ve tabiidir ki bu çeşit anlatılan tabiat tabiilikten çıkmıştır"[424] şeklindeki ifadelerine benzer türden görüşler oldukça yoğundur. Modern sanat kuramcılarından Emilie Müller, tabiatı bir soyutlama olarak değerlendirerek şöyle devam eder:

> "*Tabiat taklit edilen bir model değildir, yeri değiştirilen başka bir yere konan motiftir. Değişik bir tarzda anlatılan bir temadır yorumlanan bir ilhamdır, imbikten çekilen bir maddedir –bir özdür-. Tabiat bir veridir, tablo bu veriden itibaren serbest şekilde, bazen arzuya göre düzenlenir yaratılır.*"[425]

Müller'in işaret ettiği soyutlama, kendisinin de belirttiği gibi sadece modern sanatın değil genel olarak bütün sanatların başlıca özelliğini taşır. Çünkü yaratma olan gerçek sanat eseri, estetik düzen içinde sınırlı ve insana özgü bir anlam ifade eden, ölçünün ve ahengin, yani güzelliğin aşkın niteliklerini ihtiva eden şekillerle icra eder.[426] Modern sanatçı tabiatın bir aleti olduğunu kabul ediyor ve yaratma faaliyetinde tabiatın ona yol göstermesini arzu ediyordu. Günümüz sanatının genel çizgisini ortaya koyan bu ifadeler ışığında, Divan şairlerinin tabiat karşısındaki tutumlarını göz önüne aldığımızda günümüzde var olan ve çağdaş olarak kabullenen bu düşüncenin aslında Divan şiirinin temel estetik özelliklerinden biri olduğunu elimizdeki eserler bize göstermektedir. Meselâ, Bâkî'nin sonbahar mevsimini işlediği gazelinde tabiattaki soyutlamayı en güzel şekilde görmekteyiz:

Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düşdi çemende berg-i dıraht itibârdan

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

Her yanadan ayağına altun akup gelür
Eşcâr-ı bâr himmet umar cûybârdan[427]

Bâkî, burada sonbahar mevsimini tasvir ederken, olayı tasavvufta mürit-mürşit ilişkisine benzeterek mazmunlaştırmış, tabiattaki somut bir olayı soyutlaştırmıştır. Di-

---

[424] Abdülbaki Gölpınarlı, "*Tabiat ve Divan Edebiyatı*", **ODŞÜM**, s.92.
[425] J. Emilie Müller, **Modern Sanat**, (çev. Mehmet Toprak), Remzi Yay., İstanbul 1972, s.120.
[426] J. Emile Müler, A.g.e., s.16.
[427] Bâkî Divanı, G 371/1-3, (hzl. Sebahattin Küçük), TDK Yay. Ankara 1994, s.329.

van şiirinde bu ve buna benzer örnekler sayısızdır. Bir de şunu hatırlamak gerekir ki, gerçek bir sanatçının hüneri, yaratıcılığı gözünün önünde cereyan eden olaylar ve durumları kendi zihninin teknesinde yoğurup onu sunma şeklidir. Divan şairlerinin de yapmaya çalıştıkları bundan farklı bir şey değildir.

Divan şiirini tahlil ederken ve yorumlarken Taine'nin İngiliz edebiyatı tarihini yazmada kullandığı üç yöntem ışığında değerlendirmek gerekir. Taine, "belli nedenler, belli sonuçlar doğurur' anlayışında edebiyatı '*ırk, ortam ve dönem*' üçlemesinde izah eder. Ona göre her ırkın kendine has bir dünyaya bakışı vardır. Ortamının da ruhunu etkilediğini düşünür. Oysa bizde Cihan Okuyucu'nun da belirttiği gibi Fuad Köprülü'den beri edebiyatımıza hep sosyolojik açıdan bakış açısı hâkim olmuştur.[428] Andrews'e göre de,i davranışları anlatmak şiirin doğasında yoktur. Eğer, psikolojik gerçeklikle, insanların davranışlarını nasıl yorumladıklarıyla ilgileniyorsak, şiir çok değerli bir kaynaktır. Bunun için gazel geleneğinde insanların otorite ile ilişkilerinde nasıl hareket ettiği üzerine bilgi almak için bakamayız.[429]

Divan şiirine soyutlama açısından bakarsak bu şiirdeki realiteyi de görebiliriz. Zaten bu şiirde realite hep var olmuştur. Divan şairi, realiteyi A. Nihad Tarlan'ın da tespitiyle "*kendi ruh veya fikri hedefi uğrunda ve onu teferruattan, yani realitedeki değişikliklerinden mücerred, mutlak bir surette almıştır. Eserine aldığı harici hadiselerinde bir minyatür manzarası görürüz. O hadiseler üzerine eğilip onun hayati hareket ve teferruatını tespit etmez. Yoksa estetik bir tarzda bütün muhitini görmüş ve eserine almıştır. Harici âlem divan şairi için gaye değil vasıtadır. Harici âlemi hareket halinde görmez, onu kendi ruhunda hususi duygusuna göre manalandırır. Eşyanın mekân ve şerâit içinde değişmelerini tespit etmez. Yani eşyayı mutlak olarak alır mukayyet olarak değil*"[430] şeklinde görmüştür.

Roman Jakobson, sanattaki realite üzerinde değinirken, sanatçıların realiteden uzaklaşmalarının kaçınılmaz oluşunu dile getirerek, isimlere ve o isimlerin yüklendikleri fonksiyonlara yoğunlaşır. Ona göre alışılagelmiş bir ad, belirtilen nesneye sıkı sıkıya bağlıdır, sanatçı anlatımı zenginleştirmek için bu fonksiyonun tam tersine yani eğretilemeye, telmihe başvurmak zorunda kalır. Böyle bir adlandırma da daha hissedilir hale

[428] Cihan Okuyucu, **Divan Edebiyatı Estetiği**, s.84.
[429] Walter Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, s.116.
[430] Ali Nihad Tarlan, "*Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi"*, s.108.

gelir ve nesneyi daha iyi gösterir. Eylemi kendi adıyla adlandırmak sarsıcıdır, ama kaba sözlere alışmış bir ortamda mecaz, örtmece daha güçlü, daha inandırıcı olacaktır. O zaman nesne üzerinde durulmaya en az değer olarak kabul ettiğimiz, hiç dikkatimizi çekmemiş özellikleri belirtir. Çünkü sanatçı önemli olmayan şeylerin üstünde durmayı sever.[431] Yukarıda verdiğimiz Bâkî'nin beyitlerini bu açıklamanın ışığında yeniden okursak Jakobson'un anlatmak istediğini daha iyi anlayabiliriz sanıyorum.

Jakobson'un da ifade ettiği gibi sanatçı doğadaki ya da toplumdaki en ufak ayrıntıyı ya da hiç dikkat çekmeyen durumları ön palana çekmeyi sever. Bu bazen –Divan şiirine yapılan eleştiride olduğu gibi- toplumsal olaylardan uzak duruş olarak görülebilmektedir. Oysaki durum hiç de öyle değildir. Divan şiiri başlı başına bir toplumsal şiirdir ve toplumsal realitelerden hiç uzak durmamıştır. Divan şiirinin toplumun üst tabakalarına hitap ettiği doğrudur, ama şu da unutulmamalıdır ki, Ali Nihad Tarlan'ın da dediği gibi o üst toplum da o milletin bir parçasıdır. Zaten her sanat beşerî bir ihtiyacın mahsulüdür.[432] Divan şiirini de değerlendirirken hitap ettiği toplumsal sınıfa göre değerlendirmek gerekecektir.[433]

1.4.6.Duygusallık ve Romantizm

Divan şiirinde özellikle gazel geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri, gazellerin yoğun duygusal niteliğidir. Gazellerde şairin duygusallığı açıkça kendini göstermektedir. Walter Andrews'e göre gazellerin bu özelliği, çok yüksek bir duygusallık derecesinin kendini açıkça hissettirmesi, ilginin söz konusu özellikten başka yönlere çevrilme-

---

[431] Roman Jakobson, "*Sanatta Gerçekçilik Üstüne"*, **Yazın Kuramı**, (Editör: Tzvetan Todorov), (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul 1995, s.86-87.

[432] Ali Nihad Tarlan, "*Divan Edebiyatı*", s.99.

[433] Divan şiirinin toplumsal olaylara bakışı konusunda günümüze kadar oldukça fazla çalışma yapılmıştır. Meselâ Cem Dilçin'in "*Türk Kültürü Kaynağı Olarak Divan Şiiri"* , (3. Uluslar arası Türk Kültürü Kongresi Bildirisi, Ankara 1993, s.25-29) isimli çalışmasında Dilçin, Divan şairinin dış dünyayı kendi iç âlimini anlatmak için somut örnek oluşturduğunu ifade ederek böylece şiirin nesnel dünyadan o kadar da kopuk olmadığını göstermek istemiştir. Çalışmada Dilçin, Divan şiirinden hareketle 'gözlük'ün 16. yüzyılda kullanıldığını, günümüzde toplu taşımacılık olarak kullanılan 'dolmuş'un yolcu taşıyan kayıklar için kullanıldığı vb örneklere Divan şiiri ve toplumsal hayat arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmanın dışında F. Z. Ülgener, ("*İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası",* Dergah Yay., İstanbul 1981.) isimli çalışmasında Osmanlı dünyasının iktisadî zihniyetini incelerken büyük ölçüde edebî metinlerden faydalanmıştır. Bu eserler dışında konu ile ilgili diğer önemli kaynaklar; Ömer Özkan, **Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı**, Kitabevi Yay., İstanbul 2007; İ. Güven Kaya, **Divan Edebiyatı ve Toplum**, Donkişot Yay., İstanbul 2007; M. Nejat Sefercioğlu, "*Divan Şiirinin Gerçek Hayatla Bağlantısı*", **Türkler,** C.11, s.664-681; İskender Pala, "*Bir Elmanın İki Yarısı, Klasik Şiir ve Osmanlı Tarihi"*, **Akademik Divan Şiiri Araştırmaları**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.3-19; Abdülkadir Karahan, "*Bir Tarih Belgesi Olarak Divanlardan Yararlanma"*, **X. Türk Tarih Kongresi** (22-26 Eylül 1986, Ankara).

sine, retorik ve metaforun (lafız/mana) daha güç ve incelikli yönleri üzerinde durulmasına yol açmıştır.[434] Yine Gazel dilinin kendine özgü niteliğini yaratan bu faktör, çok özel bir sözdağarıyla birlikte, konuşma dilinde duygusal diyaloğu gösteren devrik cümlelerin sıkça kullanılmasıdır. Ayrıca, şiirsel dramanın odak noktası, karakterlerin eylemleri değil, davranışların duygusal içeriğidir.[435]

Divan şiirinde şairin oluşturduğu psikolojik dışa vurumlar iyi hissedildiği takdirde, o zaman şiirde sadece süs olarak görülen pek çok unsur veya kavram anlamla donanacaktır. Andrews'in de vurgu yaptığı gibi, bu psikolojik malzemelerin yorumu, ruhun bilinç dışı boyutları kendilerini karmaşık metaforlar ve söz oyunları, özellikle cinaslar yoluyla daha çok dışa vurmaktadır.[436]

Osmanlı insanı karakter olarak duygusal bir toplumdur. Bunda İslam kültürünün ve özellikle de tasavvufî terbiyenin verdiği etki çok büyüktür. Aşırı duygusallık toplumlarda büyük tehlikelere yol açmasına rağmen, Osmanlı bu tehlikeyi dinî-ilâhî bağlamda yorumlayıp ortadan kaldırmıştır. Osmanlı insanı dolayısıyla da şairi durum ve olaylara hep duygusal yönden yaklaşmış ve bunu şiirsel bir gelenek haline getirmiştir. Andrews bu bağlamda şairi tarif ederken en iyi şairi 'hakiki duyarlılığın duygulara kendini bırakma arzusunun, duygusal ritüele katılmanın ideal örneği olan bir kişi'[437] olarak tanımlamaktadır.

1.4.7.Şiir Dili

Divan şiirinde kullanılan dil, Türkçenin tarih içindeki uzun bir yürüyüşten sonra ulaştığı olgun bir merhaleyi temsil eder. Bu dil Batı Türkçesi'nin başlangıcı sayılan Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi'dir. [438] Türkçenin bu devresinde Arapça ve Farsçadan oldukça fazla kelime girmiştir. Farsçanın çok eski devirlerden beri resmî yazışma dili olması ve güçlü şiir dilini Samanîlerden beri oluşturmuş olmasından dolayı divan şiiri bu modeli örnek almıştır. Bu temayül Fatih devrinden itibaren daha da fazlalaşmıştır. Bu dönemde Farsçada şiirsel ifadeler etrafında gelişen ayrıntılı imajlar, çağrışımlar ve kalıplaşmış imgeler Türk şiirine girmeye başlamıştır.

---

[434] Walter Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, s.137.
[435] Walter Andrews, "*Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış"*, **Kaşgar,** S.4, 1998, s.23.
[436] Walter Andrews, A.g.m., s.27.
[437] Walter Andrews, A.g.e., s.209.
[438] Cihan Okuyucu, A.g.e., s.133.

Osmanlı dönemi eserlerinde fesahat ve belâgat kurallarına uymak esastır. Fesahat ve belâgat bu edebiyatın temel teorisini oluşturur. Bu yüzden Divan şiirinin dili üzerinde dururken üslubun özelliğine ve bu teorinin genel özelliği göz önünde bulundurulmalıdır.

Osmanlı şiiri, -yukarıda da bu şiirin tarihi seyrinde de belirtmeye çalıştığımız gibi- tarihi boyunca üç önemli üslup üzerine bina edilmiştir. Şiirde hamasi duyguların hâkim olduğu, övgü ve yerginin sıkça görüldüğü, şairlerin kavuşmayı ayrılığa üstün tuttukları ve neşe, yaşama sevinci gibi konuların işlendiği Hicri V. yüzyıla kadar gelen *Sebk-i Horasanî;* Farsça sözlerin yerini Arapça kelimelerin aldığı, âşıkane şiirde maşuka daha çok önem verildiği, tasavvufun etkisinin arttığı Hicri X. yüzyıla kadar gelen *Sebk-i Irâkî* ve anlama sözden çok önem verildiği, yeni mazmunlar bulmanın amaç haline geldiği, soyutun somuta benzetilmesi, manevî tezatların çokluğu ile oluşturulan ve Hicri XII. yüzyılın ortalarına kadar gelen *Sebk-i Hindî* üslupları divan şiiri dilinin temel karakterini oluşturmuştur.

Bu üsluplarla beraber vezin konusunda da aruzun seçilmesi Divan şairini kelimeleri seçerken daha hassas olmaya itmiştir. Doğan Aksan divan şairinin kelime seçimi konusundaki titizliğini şöyle izah etmektedir:

> "*Türk dilinin Divan şiiri döneminde sözcük seçimi gerçekten, büyük önem taşımaktadır. Kullanılan sözcükler ölçü (aruz) içindeki yerleri, ses değerleri, özellikle anlam açısından nitelikleri göz önünde tutularak seçilmekteydi. Bir beyitte kullanılan bir sözcük, çeşitle söz sanatlarını gerçekleştirebilmek ve başkalarıyla ilişkiye sokulmak üzere belirlenmekte, kimi zaman birden çok anlamının su üstüne çıkması amacıyla şiirde yer almakta ve beyit çeşitli anımsatmalar, çağrışımlarla ve ses açısından sağladığı olanaklarla etkili olmaya yönelmektedir."*[439]

Gelibolulu Ali, Ahmed Paşa'nın şiirini eleştirirken, onun hem alışılmamış kelimeler kullandığını hem de ulama ve imale yapıldığı zaman sözün güzelliğini bozan o kelimeleri söz konusu kusurlardan kurtaramadığını söylemektedir. Burada ortaya çıkan Ahmed Paşa'nın Türkçeyi aruz kalıbına koymakla güçlük çektiğidir. Diğer taraftan kulağa hoş gelmeyen ve akıcı olmayan Türkçenin bu eksikliğini gidermek için Arapça ve

[439] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s.68-69.

Farsçanın söylenmesi kolay, işitilmesi hoş kelimelerin alınarak hem anlam hem de akıcılık bakımından mükemmel bir şekilde kaynaştırılmasını tavsiye etmektedir.[440] Ali'nin bu kanaati Divan şiirinin 16. yüzyılın başına kadar ki durumunu gösterdiği gibi, Türkçenin Arapça ve Farsça kelime ve kavramları hangi maksatla aldığını da açıklamaktadır. Ali'nin işaret ettiği husus Divan şairlerince de sık sık dile getirilmiş ve aruz vezniyle şiir yazmada Türkçenin yetersiz kaldığından yakınmışlardır. Öyle ki Fuzûlî bile aynı yakınmayı tekrarlamaktan kendini alamamıştır:

Ol sebepden Farsî lafzile çokdur nazm kim
Nazm-ı nazük Türk lafzile iken düşvâr olur[441]

Divan şairi için aruzla Türkçe şiir yazmak bir güzeli ödünç alınmış yamalı elbise ile giydirmek, fakat onu süsleyip bezememek gibiydi.[442]

İsmail Ünver, Divan şiirinde kullanılan kelimeler ve dil bilgisi açısından bu şiiri değerlendirirken, Divan şiirinin şiir dilinin oluşumunu şu maddeler altında izah eder:

1-Bu dilde Türkçe bütün kelime kadrosu ve dilbilgisi kurallarıyla deyimleri ve atasözleriyle yer almaktadır;

2-Arapça, Farsça isim ve isim soylu kelimeler, fiilden türemiş isimler, edatlar, tamlama ve birleşik kelimeler hiç ayırım gözetilmeden kullanılmıştır;

3-Çok az sayıda olmakla birlikte Arapça ve Farsçanın çekimli fiilleri Türkçe cümle yapısına uygun biçimde yer almıştır;

4-Arapça ve Farsça atasözleri ve deyimler bazen özgün biçimleriyle bazen de Türkçeye çevrilmiş olarak şiire girmiştir;

5-Kur'ân ve hadislerden yapılmış iktibaslar Türkçe cümle kuruluşu içine yerleştirilmiştir.[443]

---

[440] Gelibolulu Ali, **Künhü'l-Ahbâr**, s.132.
[441] A. Sırrı Levend, **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, TDK Yay., Ankara 1972, 10.
[442] Mehmed Çavuşoğlu, "*Divan Şiiri"*, s.201.
[443] İsmail Ünver, "*Divan Edebiyatında Şiir Dili"*, **Türkbilig**, S.3, Ankara 2002, s.229.

1.5. Divan Şâirlerinin Şiir ve Şâir Üzerine Kendi Görüş ve Değerlendirmeleri

1.5.1.Şiir

Divanlarına dibâce yazan şairlerin ilk olarak ele aldıkları konu, şiirin dinî bakımdan yasak olup olmadığı problemi olmuştur. Şairlerimiz, şiirin yasak ya da haram olmadığını ayet ve hadislerle ispatlamaya çalışmışlar ve bu ayet ve hadisler ışığında şiirin ne ve nasıl olması gerektiği konusunda fikirler ileri sürmüşlerdir. Divan şiirine tasavvuf felsefesi hâkim olduğundan, şiir ve şair söz konusu olunca şairlerimiz bu kavramlara dinî açıdan yaklaşmışlardır. Divan şairlerimiz ortak bir kanı ile sözün (şiir) meydana gelişinin iki yolla (*vahiy ve ilham*) olduğunu; vahyin peygamberlere ilhamın ise şairlere geldiğini belirtirler. İkisinin ortak noktası ise ilahî oluşudur.

Lâmi'î Çelebi, şiiri dinî bir çerçeveden ve metafizik kaynaktan ayrı tutmayarak, bir yandan şiirin dinî bir kaynak ve çerçeve içerisinde olduğunu kanıtlamaya çalışır ve bunun için '*ahbâr ve âsâr'* ortaya koyarken diğer yandan da bu kaynak ve çerçeve içerisindeki ilke ve inanışlarla şiirin çatışır görünen veya gerçekten çatışan, çekişen yönlerini yorumlamaya çalışır.[444] Lâmi'î'ye göre iki türlü şiir vardır. İslâm dininin şiir ve şaire olumsuz gibi görünen bir tavrını anımsatan Lâmi'î, bu meseleyi açıklığa kavuşturmaya çalışırken, buradaki asıl problemin bu olumsuz tavrın kendisinden değil, onun neye ve kime karşı olduğunun gerektiği gibi bilinememesinden, anlaşılamamasından ve iki şeyin birbirine karıştırılmasından kaynaklandığını ifade eder.[445]

Gerek şairler ve gerekse tezkireciler vahiy ile ilham arasındaki fark üzerinde sıkı sıkıya durmuşlar ve Hz. Peygamber'in bir şair olmadığını, O'na bu sıfatın yakıştırılmasının imkânsızlığı üzerinde deliller getirmişlerdir.[446] Sehî Bey şiirin menşeinde '*ilham'*[447] olduğunu söyleyerek şiirin Allah vergisi bir nimet ve 'dürer-i gurer' (parlak inci) olduğunu söyler.[448] Latîfî'de ise şiir '*ilham-ı Rabbânî'*dir.[449] Âşık Çelebi ise şiir

---

[444] Harun Tolasa, "*Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibâce)leri; Lâmiî Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü"*, **JTS –Ali Nihad Tarlan Hatıra Sayısı-**, S.3, Harvard 1979, s.386.

[445] Harun Tolasa, A.g.m., s.392.

[446] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, "*Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri Tezkire Önsözleri"*, **Yedi İklim**, S. 3, Haziran 1992, s.29.

[447] Necâtî Bey, ilhamı "gönül sahâifinde merkuz (saplanmış) olan mermuzât (işaretler, remizler)" olarak tarif ederek ilhamın 'tarika-ı tahrir' ve 'kaide-i tahrir' olarak iki şekilde beyan olunacağını, ikincisinde 'sebat ve sıhhat ' olduğu için rağbet bulduğunu ifade eder. (Mehmed Çavuşoğlu, **Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili**, MEB Yay., İstanbul 1971, s.20.)

[448] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, A.g.m., s.30.

[449] Latîfi, A.g.e., s.3; ayrıca bk. Hüseyin Ayan, "*Latîfî'ye Göre Şiir ve Şair"*, **Atatürk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** S.1, Erzurum 1993, s.15-21.

hakkındaki düşüncelerini ifade ederken Allah'ın '*kelâm*" sıfatı üzerinde durarak sühan ve levh-i kalem ilişkisine değinir.[450] Önce söz vardır ve ilk yaratılan levh-i kalemin özü sözden başka bir şey değildir. Söz, aşkı hem mana hem de dava itibarıyla kuşattığından, kutsal sırrın tercümanı ve daha ileri bir ifadeyle gayb âleminin armağanıdır.[451] Âşık Çelebi, sözü nesir ve nazım olmak üzere ikiye ayırır. Nesir; â'la ve ednâ, nazım; sâfil ve alî. Lâmi'î Çelebi de nesiri '*dürer-i mensur*' (dağılmış inciler), nazmı ise '*dürer-i manzum'* (dizilmiş inciler) olarak tavsif etmektedir.[452] Nazmı nesirden ayıran ilk hususiyet ise vezin ve kafiyedir. Bu bağlamda Âşık Çelebi, şiiri "*kafiyeli ve vezinli bir kelamdır ve söylenişi de bir kasda bir niyete dayanmalıdır"* diye tarif etmiştir. Diğer taraftan da bir beytin yarısı demek olan mısraya ise şiir denilmez. Çünkü kafiye beytin sonunda bulunur. [453] Beyânî de tezkiresinde şiirin başlangıçta vezinli ve kafiyeli bir söz olarak anlaşıldığını, daha sonra bu iki unsura '*muhayyel*' kavramının da eklenerek şiirin tanımlandığını belirtir. Şiirin muhayyel olması da, yalan, mübalağadan ibaret olması demektir. Riyâzî ise vezinli sözün gökten inme ve varlığın fihristi olduğunu ifade eder. [454]

Divan edebiyatında gerek tezkireciler olsun gerekse şairler olsun şiir üzerinde görüş beyan ederken, ortak bir mazmun etrafında birleşirler. Bu mazmunda, düşünce bir denizdir. İlham da bir nisan yağmuru gibi istiridyenin üzerine düşer ve orada mana incileri oluşur. İnciler dalgıçlar (gavvas) vasıtasıyla su yüzerine çıkartılır. Buradaki dalgıç ise şairdir. Kısaca, düşünce manayı söz haline getirir:

> "*Şairler sözün emiri olduğundan şiir; ilham, şair de sonunda saadete ulaşandır. Şiirin parlak incileri, cevher saçan göğsün doğurduğu ve bakir fikirlerin taşkın denizinin beslediği şeydir. Böylece şiir bedii' ve beyan ilimlerinin yani gelinin tacı ve taşan manaların el değmemiş kızının zîneti ile cemil ve cemâlin hilyesi celâl ve celil ile bezenip süslü püslü olmuştur.*"[455]

Şeyhî de şiir hakkındaki düşüncesini Sehî Bey'in düşünceleriyle paralel olarak şöyle dile getirir: "*Şiirde bir mağz (mana) esaslı bir fikir, tatlı bir nükte olmalı, insan onu okurken düşünmeli. Söz bir incidir ki akıl dalgıcı onu can denizinden çıkartır ve*

---

[450] Filiz Kılıç, **Meşairü'ş-Şuâra,** s.6.
[451] Ziya Avşar, "*Meşâirü'ş-Şuâra Mukaddemesi'ne Göre Âşık Çelebi'nin Şiir Görüşü"*, **Yüzüncü Yıl Üni. Fen Edeb. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi**, C.4, S.4, Van 1993, s.174.
[452] Harun Tolasa, A.g.m., s.387.
[453] Mehmed Çavuşoğlu, "*16. Yüzyılda Divan Edebiyatı.."*, s.209.
[454] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, A.g.m., s.31.
[455] Mustafa İsen, **Sehî Bey, Heşt Behişt**, s.36.

böyle bir halis cevher çalışmakla ele geçer… Edebî eser meydana getirebilmek için hikmet, şer' ve belâgat lazımdır."[456] Şiiri keşfedilmeyi bekleyen gaybî bir varlık olarak tanımlayan Revânî (ö. 1523), bu sebepten şiiri sırrî (mistik) bir hadise olarak yorumlamaktadır.[457] Zaifî (ö. 1453) ise şiiri bir gerdanlığa benzeterek o gerdanlığın nasıl oluştuğunu ise kendi sanatı çerçevesinde şöyle dile getirir: "*Mesuliyet duygusu yardımıyla hayret dünyasından ele geçirdiğim inci ve mercanları ve akılsızlık sahrasından topladığım menekşe ve fesleğenleri kafiye ipine dizip şiir şekline soktum.*"[458]

Divan şairleri şiiri tarif ederken sürekli olarak ilim ile ilişkilendirmişler ve şiiri bir ilim olarak görmüşlerdir. Fuzûlî, şiirde ilmin şart olduğunu söyleyerek kendisinin de şiirini güçlü kılmak için aklî ve naklî ilimleri öğrenmeye çalıştığını ifade etmektedir:

> "*İlimsiz şiir temelsiz duvar gibi olur ve temelsiz duvar ise gayet itibarsızdır. Şiirimizin pâyesinin ilim ziynetinden noksan olmasını haksızlık bilip, bir müddet hayatımın nakdini aklî ve naklî ilimlerin kazanılmasına sarf ederek, ömrümün hâsılatını hikmet ve hendese kazançları edinmek için harcadığımdan, giderek çeşitli hüner incilerinden nazmımın güzeline süsler düzenledim ve yavaş yavaş hadis ve tefsir hakkında etraflı bilgi edinip, şiir erdemine kınanacak bir iş gözü ile bakmanın himmet yoksunluğu olduğu gerçeğine ulaştım."*[459]

Divan şairleri başta olmak üzere şiir üzerine düşüncelerini dile getiren İslâm düşünürleri –Farâbî, İbn Sîna vb.- şiirden bahsederken hep '*ilmü'ş-ş'ir, ilm-i şi'r', fenn-i şi'r, sınâyi-i şi'r'* terkiplerini kullanmışlardır. Bu da onların şiiri ilim mertebesinde gördüğünün açık bir göstergesidir.

Âşık Çelebi, şiirin işlevlerini sınıflama yoluna gitmiş ve şiirin beş önemli özelliğine vurgu yapmıştır. Bunlar:

1-Şiir kendi kanunlarıyla beraber neseb ve tarih ilminin kanunlarını da toplar. Bu açıdan bakılınca şiir, bir anlatma ve güzel hale koyma tekniğidir.

---

[456] Ali Nihad Tarlan, **Şeyhî Divanı'nı Tetkik**, Akçağ yay., Ankara 2004, s.200.
[457] Ziya Avşar, "*Revânî'nin Şiir Anlayışı"*, **Yüzüncü Yıl Üni. Fen Edeb. Fak. Sosyal bilimler Dergisi**, S1, C1, Van 1990, s.124.
[458] Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibâceleri**, s.261.
[459] M. Nur Doğan, **Fuzûlî'nin Poetikası**, Kitabevi Yay., İstanbul 1997, s.92.

2-Şiir, gerek şaire gerekse okuyucuya, üzerinde herkesin ittifak ettiği manevî bir konum verir. Böylece şiir, nice zayıf ve mazlumu ölüm, işkence ve zulüm gibi nice yaptırımdan kurtarmıştır.

3-Bu sahada padişahla dilencinin, büyükle küçüğün farkı yoktur.

4-Şiir, gönüllerin ferahlama yeridir. Alimler ilmî konularla uğraşmaktan sıkıldıklarında şiire sığınırlar. Çünkü şiir onlar için aşk ağacının meyvesidir.

5-Şiirde övgü laf olsun diye yapılmaz, belli bir işlevi vardır. Bazı kalpleri çekim sahasına alarak onları cömert ve ikram sahibi yapmayı amaçlar. Böylece nice fakir ve hasta lutfa kavuşmuş olur.[460]

Divanlarında dibâceye yer vermeyen şairler, şiir ve şair üzerindeki görüşlerini manzumelerinde dile getirmişlerdir. Şairler bu değerlendirmeleri yaparken Divan şiirinin üslup ve estetiğinden zerre kadar ayrılmamış ve Divan şiirinin kendine özgü hayal sistemi ve sanatlı anlatımı içerisinde ortaya koymaya çalışmışlardır. Divan şairleri bu konu üzerindeki görüşlerini üç ana unsur etrafında yoğunlaştırmıştır. Bunlar eser, şair ve çevredir.

Divan şairleri eser üzerinde değerlendirme yaparken daha çok kendi eserleri üzerinde yoğunlaşmış ve kendi şiirinin değerlendirmesini yapmıştır. Burada kendi şiirini övme ve diğer şairlerle karşılaştırma durumları ön plana çıkmaktadır. Şairlerin konu ile ilgili beyitlerinde konu üzerinde en çok durdukları unsur, sevgili ve sevgilinin güzellikleri üzerine olmaktadır. Harun Tolasa'nın tespitine göre bu durumun özellikle gazel şiirine ait beyitler olması ve sevgilinin güzelliğiyle ilgili mecaz malzemesinin şaire bu konu da geniş imkân tanımasını sağladığını belirterek şöyle devam eder:

> "*Şair şiirine ve şairliğine ait düşünce ve değerlendirmelerini, sevgilinin güzelliğiyle, güzellik unsurlarıyla karıştırır; birincisini anlatabilmek için ikincisi etrafında oluşmuş her türlü tasavvur, hayal ve ifade imkânlarından bolca yararlanır. Hatta öyle olur ki, şairin esas olarak hangisini, şiirini mi yoksa sevgilisini mi anlatmak istediği konusunda bizi tereddüde bile düşürebilir. Ama yanılmamalıdır. Şair burada doğrudan 'benim şiirlerimin konusu*

[460] Ziya Avşar, A.g.m., s.179-180.

budur' veya 'bir şiirin konusu şu olmalıdır' diye tabii ki konuşmayacaktır. Eğer tabir caizse, şair şiirinin konusu üzerine şiir yazmaktadır."[461]

Bazı beyitlerde dikkat çeken 'vasf, sıfat, tasvir, medh' gibi kavramlar, şairin konusunu nasıl ele aldığını, ona nasıl baktığını yansıtması bakımından önem taşımaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse[462]:

Nice rengîn diyemem lâle ruhun mehdini kim
Gül gibi hurrem olur her kim okursa gazelim (Necatî, G 366/6)

Ol kadar kan ağladı hâmem ruhun vasfında kim
Oldu rengin gül gibi evrâk-ı divânım benim (Ahmet Paşa, G 187/5)

Hatt-ı la'l ü kadd ü ruhsârın anıp eşâ'rımı
Hûb rengîn ü latîf ü âbdâr itsem gerek (Ahmet Paşa, G 151/7)

Lebinin vakt-i tekellümde olan hâletine
Şi'r-i Hassân mı desem çeşme-i hayvân mı desem (Nev'i G 296/2)

Divan şiirinde bu ve buna benzer beyit sınırsız sayıdadır. Bu tür beyitlerden de anlaşılacağı gibi divan şairinin konusu güzel ve güzelliktir. Güzel olan her şey övülecek konulardır. Bu bakımdan şairi şair yapan şey de bu konulardır. Ahmed Paşa'nın da vurgu yaptığı gibi güzelsiz ne şiir ne de şair düşünülebilir:

Nâzeninsiz şâirin şi'rinde ne lutf ola kim
Söyleden dil tûtisin bir âyine-i tal'at gibi (G 334/6)

Fuzûlî, dibâcesinde şiiri tanımlarken yine bu tür benzetme yollarına başvurmuştur. Bunlardan bazıları: Şiir bir sevgilidir, güzel sözler ve ibareler onun bezeği, nazlı güzeller de can u gönülden âşıklarıdır. Şiir güzel bir gelindir, şairin himmetinin meşşâtası (süsleyicisi) onu maarif süsleri ile süslemektedir. Şiir bir sevdadır ve zaman zaman insanın bütün davranışlarına galebe çalar. Şiir bir elmastır, şair onun keskin ucu ile söz

---

[461] Harun Tolasa, "*Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri"*, **Ege Üni. Sosyal Bilimler Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S.1, İzmir 1982, s.19.

[462] Divan şairlerinin gazel ve kaside tarzı nazım şekilleriyle ortaya koydukları şiir hakkındaki düşünceleri bu konu ile ilgili manzumeler için bk. Yavuz Bayram, **16. Yüzyıl Divan Şiirinde Poetika**, Ondokuz Mayıs Üni. SBE, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1995.

incileri deler. Şiir kabiliyet güllüğünde ve mizaç toprağında biten hoş kokulu bir güldür. Şiir sâkidir, o insanlara zevk ve neş'e şarabı dağıtır… vs.[463]

Şaire göre gazel, his ve hayale bağlıdır ve genel olarak âşığın halini sevgiliye duyurabilmesi için bir araçtır. Bunun için şiir *âşıkâne* olmalıdır. Divan şairleri şiirdeki ince his ve duyguları bu tabirle karşılamışlardır:

Mümtaz olursa sözleri tan mı Muhibbînün[464]
Her ne gazel söyleye hep âşıkânedür (Muhibbî G 667/5)

Okusun Hayretî gazellerini
Kime kim şi'r-i âşıkâne gerek (G 225/7)

Menden Fuzûlî isteme eş'âr ü medh ü zem
Men âşıkam hemîşe sözüm âşıkanedür (G 99/8)

Fuzûlî'ye göre şiirin asıl sermayesi derttir. Gönlünde ıstırap, dert bulunmayan, ciğeri yaralı olmayan insanın şiiri tat ve zevkten uzak olur.[465] Latîfî de Fuzûlî'ye katılarak benzer bir düşünceyi şöyle ifade eder: "*Aşk ve onun doğurduğu dertler olmasaydı bu kadar güzel şiiri kim söyler, kim dinlerdi.*"[466]

Necâtî Bey, şiirin tarifini yaparken, onu suyla özdeşleştirerek su gibi akıcı ve berrak olması gerektiğini ifade etmiştir. Su insanlara ferahlık verir ayrıca saflığın ve temizliğin sembolüdür:

Dostum nazm-ı Necâtîden nazar men itme kim
Gönül açar bir akar sudur bizüm eş'ârımuz[467] (G 241/7)

Bâkî de aynı mazmun üzerinde şairi bir çeşmeye, kalemi musluğa, şiiri de musluktan akan suya benzeterek, Necâtî Bey ile aynı düşünceyi paylaşmıştır:

Dil çeşme-i belâgat ama lûledür kalem
Âb-ı zülâli şi'r-i selâset-şi'ârdur (G 90/6)

---

[463] M. Nur Doğan, A.g.e., s.54-56.
[464] Semra Tunç, "*Muhibbî Divanı'nda Şiir ve Şairle İlgili Değerlendirmeler"*, **Selçuk Üni. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S.7, Konya 200, s.265-283.
[465] M. Nur Doğan, A.g.e., s.24.
[466] Latîfî, A.g.e., s.9.
[467] Necati Beg Divanı, (hzl. Ali Nihad Tarlan), MEB Yay., İstanbul 1997, s.293.

Divan şairlerince şiirin bir de yalan tarafı vardır. Duygu ve hayal gücüne bağlı olarak şairler gerçek olmayan şeyleri de söyleme yoluna gitmişlerdir. Bunun için şairin söylediği her şeyin doğru olma gibi bir kıstas da yoktur:

Ger dirse ki Fuzûlî güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözi elbette yalandur

Muhibbî ise şairlerin söylediği şeylerin büyük bir kısmının yalan olduğu dolayısıyla, şairlikle övünmek yersiz bir duygudur:

Germ olma şi'r ile gel inen şâirim dime
Sığmaz mısın bu âleme birkaç yalan ile (G 2997/6)

1.5.2.Şair

Lâmi'î Çelebi'ye göre şair; maddenin gerisindeki sırları bilen, görünüşlerin ötesine geçebilen, mutlak güzelliği, değişmeyen evrensel gerçeği görebilen ve bütün bunları açıklayan ya da açıklamaya çalışan kimsedir. Hatta şair, bu mutlak güzelliği ve gerçeği sadece gören, bilen, onu anlatmaya çalışan değil, aynı zamanda onu yaşayan kimsedir.[468] Şairler şiirleriyle insanın içinde yaşadığı çevre ve atmosferi birden bire değiştiriverirler ve insan onlarla kendisini bir anda başka bir âlemde buluverir. Şairin sanat gücü ve sanatkâr yaratılışı (tab') öyle bir pınardır ki, ondan içenler sonsuz bir doygunluk ve neşeye ulaşır, bütün çevre sanki öldükten sonra dirilen tab'a döner.[469]

Lâmi'î Çelebi'nin çizdiği bu şair portresi, Latîfî'ye göre ütopiktir. Çünkü böyle, yaratıcı, icad kabiliyeti sahibi bir şair binde bir vardır. Ama buna rağmen bu oranın dışında kalanlar da yine şairdir. Bunların kimi altın, kimi bakır, kimi kurşundur, ama hepsinin de ortak bir adı vardır; o da maden.[470] Bazı şairler vardır ki, onun şiirlerini bilgisi kıt kimseler anlayamazlar. Bazı şairlerin ise hayal bulmakta ve hayalleri sanat çerçevesi içine sokmakta hünerleri azdır. Bu yüzden şiirleri sadedir. Dolayısıyla halk tarafından anlaşılır. Bazı şairler de şiirin üslubunu iyi bilirler ama yaratılıştan yetersiz oldukları için sanat bulmayı beceremezler.[471]

---

[468] Harun Tolasa, "*Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibâce)leri; Lâmi'î Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü"***,** s. 390.
[469] Harun Tolasa, A.g.m., s.392.
[470] Latîfî, A.g.e., s.11.
[471] Mehmed Çavuşoğlu, *16. Yüzyılda Divan Edebiyatı.."*, s.210.

Sehî Bey, şairleri '*emirü'l-kelâm*'[472] (sözün emiri) sıfatıyla tanımlarken bu görüşe Latîfî de katılır. Latîfî'ye göre şairlerin kalpleri Allah'ın hazineleri mahiyetindedir. Şairlerin dilleri de hazinelerin anahtarı gibidir.[473] Latîfî, şairleri değerlendirirken bir takım ölçütler tespit etmiş ve bu ölçülere göre sınıflandırmıştır. Buna göre dört türlü şair vardır:

1-El değmemiş düşünceler ve kendine özgü hayallere sahip olabilen yaratıcı şairler, bu tür şairler dünyada az bulunur.

2-Sadece vezinli söz söylemeye yetenekli olup, doğru yanlış ağızlarına geleni söyleyenler.

3-Hırsız olan şairler. Bunlar üç guruptur: Bunların bir kısmı şiir söyleme yeteneğinden yoksun oldukları için bir şiirin mahlasını değiştirir veya içinden birkaç beytini çalıp kendilerine mal edenler. Hayal ve mana bulamayan ve bu yüzden başka şairlerin şiirlerindeki manaları tekrar edenler. Başkalarının şiirlerindeki anlamı şeklen değiştirip sanat ve hayal bakımından aynı şeyleri söyleyenler.

4-Şiirlerin manalarını şeklen değiştirip başka bir şekilde yorumlayanlar. Bu çeşit hüner de hiç makbul değildi. Bir kısmı da başka bir dilin bir güzel söz söyleyeninden tercüme eder veya bir mazmunu görüp öncekinden daha güzel tazmin veya iktibas eder. Bir kısmı da usta bir şairin şiirinden bir mazmunu görür ve o mazmundan yeni bir mana daha hayal eder ve o sanattan başka bir sanata geçer.

Latîfî bu tasniften sonra sonuç olarak şu noktaya varır: "*Kısacası yaratıcı şair binde bir bulunmaz ama 'Kişinin hâkimiyet alanı gücü nispetindedir' sözü gereği her çiçeğin ayrı bir güzelliği olur, her meyvenin bir çeşit lezzeti varıdır.*"[474]

Âşık Çelebi de, Latîfî gibi şairleri tasnif etme yoluna gitmiş ama Latîfî gibi ayrıntılara inmemiştir. Âşık Çelebi şairleri iki gruba ayırmıştır: "*Bir tâife vardur ki ancak şi'ri kelâm-ı mevzun (vezinli söz) mertebesiyle şi'r demeğe kabildür. Ve bir fırka vardur ki ne şi'ri şi'âr ederler belki eş'ârından bile âr ederler.*"[475]

---

[472] Mustafa İsen, **Sehi Bey –Heşt Behişt-**, s.36.
[473] Latîfî, A.g.e., s.108.
[474] Latîfî, A.g.e., s.103.
[475] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, A.g.m., s.31.

Aynı şekilde Riyâzî de Latîfî gibi şairleri dört kısma ayırmış Latîfî'nin tespitlerini hemen hemen aynen tekrarlamıştır.[476] Latîfî ayrıca eserinin 'Fânî' maddesinde iyi bir şairde olması gereken özellikleri şöyle sıralamıştır:

1-Şiire başlayan kişinin Arapça ve Farsça bilmesi ve hatırında çok kelime olması gerekir. Böylece beyit evi bayındır ve şiir sarayı kusursuz olur. Alet ve malzemede kusur varsa yapı güzel inşa edilemez. Bilgisiz kişiye şiir yakışmaz. Nitekim çıplak kişiye kemer de yakışmaz.

2-Şiirden anlamak şairlik makamlarındandır. Şiirin sanatlarını ve güzelliğini anlamak şairin sermayesidir.

3-Şair kendi yersiz gururuna güvenmemeli, cahil ve işten anlamayanın övgü ve alaylarına inanıp kendini öyle görmemelidir.

4-Şairin kendini ve şiirini övmesi uygun ve olgunlukla bağışlanır nitelikte değildir. Misk kendini ortaya koyar, miski olan benim miskim var demesin.

5-Şiirle çok meşgul olunup bu durum yararlı işlerle namaz vakitlerine engel olmamalı. Şiir tarzında da eğlendirici ve haram şeylere ilgi gösterilmemeli. Nitekim, sözleri baştan sona Yunan hikmeti de olsa şiir, kıyamet günü kimsenin imdadına yetişmez.[477]

Lâmi'î Çelebi şair'i her ne kadar peygamberlerden farklı ise de normal insanlardan da farklı olarak görmektedir. Lâmi'î'ye göre ahlakî açıdan iki türlü şair ve şiir vardır. Bunlardan bir kısmı Kur'ân'ın zemmettiği gruba girer. Bunlar bir parça ekmek için kapı kapı dolaşan, hak etmeyen kimseleri öven; hiciv ve hezliyata düşkün olan kimselerdir. Bu tür şair ve şiirin özellikleri şöyledir:

1-Toplumun huzur ve düzenini bozmak,

2-Şairin kendisini ve toplumu dinî görevlerinden uzaklaştırmak,

3-İnsanları incitmek,

4-Köklü bir bilgi ve ilham kaynağına dayanmamak,

---

[476] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, A.g.m., s.32.
[477] Latîfî, A.g.e., s.166-167.

5-Şiiri tek amaç, tek meşguliyet olarak almak, kendisini bu yolda kapıp, koyuvermek.[478]

Fuzûlî, şair kavramının umumî anlamını ön planda tutarak, bunun Allah tarafından ezelden verildiğini dile getirir. Onun yardımı olmadan da kusursuz şiir söylenemez. Bu bağlamda şairliği Allah'ın yaratıcılık sıfatının söz sahasında bir tecellisi gibidir. Şairdeki yaratıcılığı 'ölüye can bağışlayan' olarak değerlendiren Fuzûlî, burada kendi şiirini de örnek göstererek Hz. İsâ'ya gönderme yapmaktadır. Ona göre Hz. İsâ henüz beşikte bir çocukken mucize göstererek konuşmuş ve muarızlarını susturmuşsa, şairler de eşsiz güzellikte sözler (şiirler) söyleyerek âdeta mucize göstermişler ve karşılarında bulunanları susturmuşlardır:

Sıyt-ı fesâhat ile sözüm tutdu âlemi
Ben mehd-i i'tibârda tıfl-ı zebûn henüz[479]

Aynı mazmun üzerine şairlik gücünü anlatan Mesihî ise kendini Hz. Meryem'e şiirini ise Hz. İsâ'ya benzeterek şöyle izah eder:

Ma'nâ-yı cân-feşân ile şi'ri Mesîhînün
Meryem-dürür ki İsâ-yı almış kucağına (G 217/5)

Buradaki mana şiirin lafz unsuru mana unsurunu kucaklamış ve onu bağrında taşımaktadır. Şairin söz ve mana yönleri ile şiirini böyle bir tablo halinde tasvir edişi, şairliğinin mucizevî boyutlarda olduğu iddiasını da içermektedir. Ayrıca gerek Hz. İsâ gerekse Hz. Meryem güzelliğin timsali olarak da görülmüşler ve Hıristiyan toplumlarda en güzel şekilde (ikon) tasvir edilmişlerdir.[480] Ahmed Paşa da şairlik konusunda Hz. İsâ'nın ölüleri diriltmesi mucizesi etrafında kendi şairliğini şu harika tablo ile izah etmektedir:

Goncalar İsî demidir diyü çâk eyler kefen
Leblerin şevki kılalı bülbül-i gûyâ beni (G 313/2)

Bu beyitte, goncaların yeşil çanak yapraklarını yırtarak açmalarını Ahmed Paşa, ölülerin kıyamette dirilişine benzetmektedir. Şairin de bülbülün sesine benzer şekilde şiir söylemesi bu kıyametin sur düdüğü veya Hz. İsâ'nın ölüleri dirilten nefesidir. Buna

[478] Cihan Okuyucu, A.g.e., s.67.
[479] M. Nur Doğan, A.g.e., s.42-43.
[480] M. Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, s.97.

göre şiir, Hz. İsâ'nın ölüleri dirilten nefesi veya kıyamet vakti gibidir. Şairler de bu kıyametin diriltici nefesli İsâ'larıdır. Bu konuda Mesihî de aynen Ahmed Paşa gibi düşünerek aynı düşünceyi biraz daha basit bir ifadeyle dile getirmiştir:

Bu Mesîhînün kıyâmet sözleri
Sanki İsâdur inüp itdi zuhûr (G 46/6)

Bu mazmun etrafında oluşan beyit sayısını daha da artırmak mümkündür. Görülen o ki Divan şairleri Hz. İsâ'nın ölüleri diriltme mucizesinden oldukça etkilenmişler ve bunu kendi sanatlarıyla da sık sık ilişkilendirme yoluna gitmişlerdir.

Manzumelerde, divan şairleri kendi varlıkları üzerine yapmış oldukları tanıtma ve değerlendirmelerin önemli bir kısmını '*tab"* kavramı etrafında toplamışlardır. '*Tab"* genel anlamıyla, 'insanın yaratılış özelliği, tabiatı veya doğası' demektir, ancak bir sanat ve edebiyat terimi olarak 'şairin şair olarak yaratılış özellikleri, şairlik cevheri, yaratılıştan sahip olduğu sanatçı varlığı'[481] anlamında kullanıldığı görülmektedir:

Âferinler Necâtî tab'ına kim
Tarz-ı eş'ârda müsellemdir (G 66/7)

Bâkî sühanda sana bugün hemcenâh yok
Tab'-ı bülendin evc-i belâgat hümâsıdır (G 478/5)

Divan şairleri kendi şairlikleri hakkında '*tab'*ın dışında başka unsur ve kavramlara da başvurmuşlardır. Bunların başında '*gönül'* unsuru gelir. Daha sonra 'zihin, akıl, idrâk, hâtır' gelir. Bunlar bir bakıma devrinin sanat ve edebiyat psikolojisinin yaratıcıyı hedef tutan kavramları olur.[482]

Divan şairleri şairlik kabiliyetinin Allah vergisi olduğu ve ilhamla bağlantı kurarlarken, bunun yanında 'sihir' kavramıyla da bağlantı kurarak şiirlerini 'sihirli söz' olarak değerlendirerek kendilerini de 'sihr-âmiz' olarak görmektedirler. Bu manada şairler '*i'câza karib sihirler etmeye kabil*'[483] kimselerdir:

Her gazelde anun içün eyledüm sihr ü füsun
Mâh-rûlar hûblar gûş ideler efsanemüz (Muhibbî, G 429/5)

---

[481] Harun Tolasa, "*Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Kendi Düşünce ve Değerlendirmeleri", s.36.*
[482] Harun Tolasa, A.g.m., s.37.
[483] Mehmed Çavuşoğlu, **Necâti Bey Divanı'nın Tahlili**, s.18.

Fuzûlî de bir şair olarak kendisini Hârût'a bile sihir öğretebilecek derecede usta bir sihirbaza benzetmektedir. Aynı şekilde şairliğini Hz. Musâ'ya da benzeten Fuzûlî, Hz. Musâ'nın Allah'la konuşması gibi kendisinin de sözleri ile âdeta mucize gösterdiğini ifade etmiştir:

Ben şâir-i Mûsevî-i kelâmem
Sâhirlere mu'ciz-i temâmem[484]

Fuzûlî ayrıca kendi şairliğinin kalitesinin sebebini de yaşadığı coğrafyaya yani Kerbelâ'ya bağlamaktadır. Şiirinin ve kendisinin kalitesinin yükselten, diğer şairlerden üstün tutan tarafı da budur: "*Allah'a hamd ve şükürler olsun ki, Kerbelâ toprağının diğer ülkelerin iksirinden daha üstün olduğu bilinmektedir ve şiirimin rütbesini her yerde yücelten işte bu gerçektir… Bu bendenin şiiri altın değil, gümüş değil, ince değil, la'l değil topraktır; Fakat Kerbelâ toprağıdır.*"[485]

Ahmed Paşa'ya göre de şiir sihir, şair de sâhirdir (büyücü). Onu vücuda getiren mekanizma akıl ve fikirdir.

Beyânda sihr eden câdû-yı üstâd
Bu söz sihrine şöyle urdu bünyâd[486] (G 169/4)

[484] M. Nur Doğan, A.g.e., s.43-44.
[485] M. Nur Doğan, A.g.e., s.95, 130.
[486] Harun Tolasa, **Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası**, Akçağ Yay., Ankara 2001, s.21.

BİRİNCİ BÖLÜM

17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ

1.1.Siyasî-Sosyal ve Kültürel Ortam

17. yüzyıl, Osmanlı tarih araştırmacıları tarafından çözülmenin sebeplerinin oluştuğu bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemin karakteristik vasfı siyasî, sosyal ve ekonomik açıdan yaşanan bir istikrarsızlıktır.[487] Bu yüzyılda I. Ahmed ile II. Mustafa'nın saltanat yılları arasında toplam dokuz padişah hüküm sürmüştür. Bu süreçte önceki yüzyıllarda bir gelenek halini almış olan şehzâdelerin sancaklara gönderilerek bilgi ve yönetim tecrübesi olması olayının devam etmemesi, farklı otoritelerin doğmasına yol açmıştır. Bu otoritenin en önde geleni ise valide sultanların devlet yönetimine geçerek güç dengelerini sarsmalarıdır. Bu dönemde yaşanan istikrarsızlığın diğer bir nedeni ise yönetime altmış iki vezir-i azamın getirilmiş olmasıdır. Bu durumun ilginç olan tarafı ise bu vezir-i azamların sadece on altısının Türk asıllı olmasıdır.

Bu yüzyılda ortaya çıkan Celali isyanları ve devletin birçok yerinde çıkan benzeri isyanlar hem halkı ekonomik olarak zayıflatmış hem de devlet otoritesini ortadan kaldırarak büyük sosyal bunalıma neden olmuştur. 1556'de sadarete getirilen Köprülü Mehmed Paşa'nın ve ardından Fazıl Ahmet Paşa'nın istikrarlı yönetimi ile devlet bir müddet bunalımdan kurtulmuşsa da Köprülülerden sonra gelen Kara Mustafa Paşa'nın hırsı ve aceleciliği yüzünden Viyana önlerine gelen Osmanlı ordusunun bozguna uğraması Osmanlı devletine büyük bir darbe olmuştur. Yine bu yüzyılda Osmanlı sarayında baş gösteren aşırı zevk ve safaya düşkünlük, rüşvet dolayısıyla hazine çökmüş ve dış borçlanma artmaya başlamıştır. Halkın yoksulluktan kırıldığı ve hazinede para kalmadığı bir zamanda yapılan büyük masraflar özellikle ulema sınıfını oldukça rahatsız etmiştir.

17. yüzyılda Osmanlı sosyal ve kültür hayatına en önemli damgayı şüphesiz ki Kadızâdeliler vurmuştur. IV. Murad dönemi vaizlerinden olan Kadızâde Mehmed Efendi'nin öncülük ettiği hareketin amacı İslâmı Kur'an ve sünnet dışındaki bidat sayılan

---

[487] Ali Fuat Bilkan, "*Tarihî, Sosyo-Kültürel Bağlam (1600-1700)*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, s.241.

unsurlardan arındırmak ve bu anlayışı devletin bütün kademelerine yaymaktı. Tasavvufu, tekkeleri ve Batınî her türlü anlayışı şiddetle reddeden Kadızâdeliler, temelde Birgivî Mehmed Efendi'nin *Tarikat-ı Muhammediye* adlı eserindeki hükümleri benimsemekle beraber, devletin uyguladığı sıkıyönetimi mutasavvıfların aleyhine kullanmışlardır.[488] Kadızâdeliler ile Halvetî şeyhi Abdülmecid Sivasî arasında güçlü bir görüş ayrılığı oluşmuş ve ikisi arasında cereyan eden ilmî tartışmalar olmuştur. Kadızâdeliler zaman zaman IV. Murad'ı da etkilemiş ve tütün yasağı getirmesi, kahvehaneleri kapattırması gibi kararlarda etkili olmuşlardır. Tarihçi Nâimâ, Kadızâdelilerin elde ettiği bu gücün zamanla rüşveti meşrulaştırma, haksız kazanç sağlama ve makamları parayla satmaya kadar varan bir duruma geldiğini ifade etmektedir. Bunların sonucu olarak devletin hazinesini boşaltan bazı kişilerin cezalandırmasını isteyen yeniçerilerin isteği üzerine Çınar Vak'ası (1656) (Vak'a-i Vakvakiye) adı verilen hadise ile pek çok kişi katledilerek devlette kargaşa çıkaran kişilere gözdağı verilir.

Yüzyılın en çok eleştirilen yönlerinden biri de, askerî sistemin bozulması hususudur. Özellikle III. Murad zamanından itibaren yeniçeri ocağına devşirme usulüne aykırı olarak asker alınması ve tımarlı sipahi sisteminin ihmal edilmesi devlet bünyesinde ciddi yaralar açmıştı.[489] Bu yüzyılda İlmiye sınıfı tutucu çevrelerin ve bilimsel yeterliliği bulunmayan kesimlerin elinde gittikçe zayıflamış hatır veya rüşvet karşılığı tayinlerle âdeta bir himaye mekânı haline gelmiştir.

17. yüzyıl Batı dünyası ise siyâsi, sosyal ve dinî otoritenin değişime uğradığı, kilisenin güç kaybettiği, kralların elinden ilahî yetkinin alındığı bir reform dönemini yaşamıştır. Avrupa'da aklın ve bilimin güç kazandığı bu dönemde yeni sömürgelerden elde edilen gelirlerle ekonomik üstünlük sağlanmıştır. Bu dönem bir sonraki yüzyılda yaşanacak olan *Aydınlanma Dönemi*'ne zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Galileo, Descartes, Huygens, Newton ve Leibniz gibi bilim adamlarının eserleri, buluşları ön plana çıkmıştır. Bu yüzyıl edebiyat ve kültür hayatı bakımından da birçok ilkin yaşandığı dönem olmuştur. Shakespeare'nin *Hamlet*'i ilk kez sahnelenmiş, modern romanın ilk örneği olarak kabul edilen *Don Kişot*'un basımı gerçekleşmiştir. Bu yüzyılda özellikle sosyal konuların edebî eserlere yansıması dikkat çekmiştir.

---

[488] Nevzat Köseoğlu, "*Osmanlıya Bakış: Kültürel Soğuma ve Kadızâdeliler*", **Büyük Türk Klasikleri**, C.5, s.34.

[489] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.247.

Siyasî alandaki olumsuzlukların aksine kültür ve sanat alanında verimli bir dönem yaşayan Osmanlı Devleti, Batıdaki bu gelişmeleri yakından takip etmiştir. Bu dönem Osmanlı Devleti için mimari, müzik ve edebiyatta önemli gelişmelerin kaydedildiği yüzyıl olmuştur. Bu dönemde mimar Sinan'ın üslubunu devam ettiren Sedefkâr Mehmed Ağa, Davut Ağa ve Dalgıç Ahmet Ağa gibi önemli mimarlar yetişmiştir. Sedefkâr Mehmet Ağa'nın yaptığı Sultanahmet Camisi, Revan, Bağdat ve İncirli Köşkleri sivil mimarinin en önemli eserlerini temsil etmiştir.

17. yüzyıl musikî alanında da çok önemli gelişmelerin yaşandığı dönem olmuştur. Bu yüzyılda özellikle klasik edebiyat şairlerinin musikiye yönelmeleri ve güfte yazmaları 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.[490] Bu yüzyıl klasik Türk musikisinin en büyük bestekârı Buhûrizâde Mustafa Itrî (ö.1712)'nin eserlerini verdiği yüzyıldır.

Sonuç olarak 17. yüzyılın hem siyasî, sosyal ve hem de kültürel alanda önemli değişiklikler yaşadığını söyleyebiliriz. Siyasî ve sosyal alanda bir kriz yüzyılı olan bu dönem Osmanlı kültürü bakımından doruk noktasını oluşturmuştur.

1.2.Edebî Ortam

Klasik Dönem ya da Orta Klasik Dönem olarak adlandırılan 17. yüzyıl divan şiirinde bir önceki dönemde başlayan yükseliş devam etmiştir. Bu dönemin tezkirelerine baktığımız zaman şair sayısının oldukça fazla olduğunu görürüz. 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 tespit edilmiştir.[491] Bu dönemin edebî muhitleri ve kültür merkezleri bakımından bir önceki dönemden farklı değildir. Bu dönemde tezkirelerde pek rastlanmayan Ankara'nın 5 şairle (Dem'î, Süheylî, Iydî, Zamirî,

[490] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.249.
[491] A.Fuat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem (1600-1700): Nazım"*, **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, C.5, AKM Yay., Ankara 2004, s.364.

Tal'atî)[492] dikkat çekmektedir. Yine bu dönemde en fazla şair yetiştiren muhitler İstanbul (65 şair), Bursa (42 şair) ve Edirne (44 şair) ön plana çıkmaktadır. Edebî muhitler içerisinde en dikkat çekici olanı ise tekke ve dergâhlardır. Bu dönemde yetişen Mevlevî ve Bektaşî şairlerin oluşturdukları bu muhitler ilim ve sanatın gelişti yerler olmuştur. Tezkirelerde Mevlevî şairlerin sayısı 10, Bektaşî şairlerin sayısı ise 8 olarak belirlenmiştir.

17. yüzyıl şiirinin öne çıkan şairleri ise şunlardır: Bahtî (I. Ahmed ö.1617), Fâizî (ö.1622), Fârisî (II. Osman ö.1622), Ganizâde Nâdirî (ö.1626), Veysî (ö.1627), Mehmed Ali Çelebi (Rızâyî) (ö.1629), Enverî (ö.1630), Hüdâî (ö.1630), Hâşimî (ö.1630), İsmâil Rüsûhî Efendi (ö.1631), Azmizâde Hâletî (ö.1634), Mantıkî (ö.1634), Nef'î (ö.1635), Nev'izâde Atâyî (ö.1635), Şeyhülislâm Yahyâ (ö.1644), Riyâzî (ö.1644), Sabrî (ö.1645), Sabûhî (ö.1647), Zamirî (ö.1648), Fehîm-i Kadim (ö.1648), Şeyhülislâm Bahâyî, (ö.1655), Cevrî, (ö.1654), Tıflî, (ö.1660), Mehmed Dâî, (ö.1660), Vecdî, (ö.1660), Şehrî, (ö.1661), Küfrî-i Bahâyî, (ö.1677), İsmetî, (ö.1667), Neşâtî, (ö.1667), Nâ'ilî-i Kadim, (ö.1667), Nedim-i Kadim, (ö.1667), Rızâ, (ö.1667), Mezâkî, (ö.1667), Güftî, (ö.1677), Sâbir Parsa (ö. 1679), Sükkerî, (ö.1686), Kelim-i Eyyübî (ö.1686), Tecellî, (ö.1692), Abdî Abdurrahman Paşa, (ö.1692), Kâmî Mustafa, (ö.1692), Vefâî, (IV. Mehmed ö.1693), Ahmed (II. Ahmed ö.1695), Râsih (ö.1699), Fasih Ahmed Dede, (ö.1699), Tâlib, (ö.1704), Râmi Mehmed Paşa, (ö.1707), Nâbî (ö.1712), Sâbit (ö.1712), İsmail Hakkı Bursevî (ö.1725). 17. yüzyıl tezkirelerinde yer alan şairlerden 307'si ilmiye sınıfına mensuptur. Bunu 137 şairle saray mensupları ve bürokratlar izlemektedir.[493]

17. yüzyıl şiirinde, şiirin hem muhtevasında hem de şeklinde meydana gelen değişiklikler ve yenilikler bu dönem şairlerinde üslup sorunun doğurmuş ve buna paralel olarak değişik üsluplar ortaya çıkmıştır. Bu üslupları dört ayrı grupta sıralamak mümkündür: 1-Klasik Üslup, 2-Bedîî (Sebk-i Hindî) Üslup 3-Hikemî (Didaktik) Üslup ve Mahallî Üslup.

1.2.1.Klasik Üslup: Önceki yüzyılın şiir anlayışını devam ettiren şairlerin ortaya koyduğu eserlerdir. Bu üslubun en önemli özelliği muhtevadan ziyade şiirselliğin ön

[492] Filiz Kılıç, **17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Akçağ Yay., Ankara 1998, s.31.
[493] Filiz Kılıç, A.g.e., s.201.

planda tutulmasıdır.[494] Türk şiirinin üç yüz yıllık birikimiyle kendine özgü bir şiir geleneği oluşturması bu döneme rastlamıştır. Fars şiirinden tercüme anlam ve mecazlar yerine yerli ve orijinal şiirlerin hâkim olduğu bu üslup, yerli hayatın ve sosyal çevrenin şiire taşınması bakımından önemlidir. Klasik üslup şairleri, şiirlerini öncekilere nazaran daha sade bir dille kaleme almışlardır. Bu şiir anlayışında duygu ve lirizmden ziyade, şiir tekniğindeki sağlamlık, ahenk, akıcılık önem taşımaktadır. Ayrıca şairler atasözü, deyim ve halk ibarelerinin kullanılmasına da özen göstermişler ve tasavvufî anlama fazla yer vermemişlerdir. Bu şairlerin eserlerinde derin anlamlar yoktur. Bu bakımdan şiirde derin manadan ziyade söyleyiş güzelliği ön plana çıkmaktadır.

Bu üslubun en önemli temsilcilerinden biri Şeyhülislâm Yahya'dır. Devrin tezkirecileri tarafından '*sultanü'ş-şuâra'* olarak vasıflanan şair, âlim, fazıl ve hoş sohbet kişiliği ile övülmektedir. Şayhülislâm Yahyâ, Kanûnî devrinden itibaren II. Selim, III. Murad, III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa, II. Osman, IV. Murad ve I. İbrahim gibi sekiz padişahın devrini görmüş ve IV. Murad'ın en parlak devrinde şiirleri ile gönülleri fethetmiş bir şairdir. Yahyâ, klasik dönemde Bâki ile zirveye çıkan şiir anlayışının takipçilerindendir. '*Kudema tarzı*' da denilen bu klasik üslupla, rindâne ve âşıkâne bir edayla günlük hayatın zevk ve eğlencelerini sade bir dille ifade etmiştir. Yahyâ'da tasavvufî unsurlar yok denecek kadar azdır. Şiirlerinde sık sık kullandığı şarap, meyhane, dünyevî aşkla ilgili unsurlardan dolayı döneminde oldukça eleştirilmiş, fakat o bu eleştirilere hiç kulak asmamıştır. Yahyâ'nın şiirlerinde gam, keder ve üzüntüye pek rastlanmaz. Şiirlerinde en fazla işlenen konu ise aşk ve rintliktir.

Bu dönemin Şeyhülislâm şairlerinden biri de Bahâyî'dir. Şiirleri ancak bir divançe oluşturabilen Bahâyî, özellikle dünya görüşünü ve mizacını şiire yansıtması bakımından dikkat çekicidir. O da Yahyâ gibi şiirlerinde söyleyiş güzelliğine önem vermiş, Bâkî üslubunu devam ettirmiş ve şiirlerinde tasavvufî unsurlara yer vermeyerek dışa dönük bir sanat anlayışı sürdürmüştür. Bu anlayışın en temel özelliği kelimelerle güzel söyleyişler yakalamak ve şiirde ahenk unsurlarının da yardımıyla hoşa giden ifadeler oluşturmaktır. Bahâyî'nin bütün şiirleri din dışı konu ve temalardan oluşmaktadır. Bir divan veya divançede bulunması gereken na't, tevhid, münâcâat gibi şiirlerin hiç birisine rastlanmaz. Ali Fuat Bilkan, özellikle Şeyhülislâm gibi dinî kimlikleri ön plana çıkan şairle-

[494] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.368.

rin şiirlerinde dine tasavvufa yer vermemesini, Kadızâdeler'e bir tepki olarak değerlendirmektedir.[495]

Dönemin aynı zamanda tezkire yazarlarından biri olan Riyâzî, gençliğinde Bakî'nin şiir meclislerinde bulunmuş bir şairdir. Şiirlerinde de bunun izleri açıkça görülmektedir. Şiirleri genellikle âşıkane ve rindane olan Riyâzî'de rubailerin çoğunluk teşkil etmesi de dikkati çekmektedir.

Klasik üslubun izinde taklit seviyesinde kalmış şairlerden olan Vecdî, kuvvetli bir şair olmamasına rağmen tezkireciler tarafından kendisinden övgü ile bahsedilmiştir. Divan-ı Hümâyun kaleminde beglikçi makamına kadar yükselmişken, hükümet aleyhinde bulunmak iddiasıyla idam edilen Vecdî, Divan şiirinin bilinen teşbih ve mecazlarını, sade ve akıcı bir dille kullanmayı başarmıştır.[496]

Mahlası Şeyhülislâm Yahyâ tarafından verilen ve aynı zamanda da Yahya'nın yeğeni olan Rızâyî, şiirlerinde duygu yoğunluğunu en fazla hissettiren şairlerimizdendir. 38 gibi çok genç denecek yaşta vefat eden Rızâyî (Mehmed Ali Çelebi), şiirlerinde kendi iç dünyasının çeşitli akislerini dile getirmekte büyük ustalık göstermiştir. Tezkirelerde daha çok yeni bir üslup ve yeni ifadelere sahip şair olarak zikredilen Rızâyî'nin şiirlerinin bazılarında âşıkane, bazılarında rindâne, bazılarında ise âlimane bir söyleyiş şekli görülür.[497]

17. yüzyılda Şehnâme türünde bir mesnevi yazarak kendisini tanıtan Ganizâde Nadirî, şiirlerinde klasik üslubun özellikleri görülmesine karşılık, dilini oldukça ağır tutmuş şairlerdendir. Nadirî asıl ününü mesnevileri ile sağlamıştır. Mesnevileri ile ön plana çıkan diğer bir şair de Güftî'dir. Divanındaki şiirler sanat bakımından kuvvetli olmayan şair, nazım şekilleri arasında en fazla başarılı olduğu alan rubailer olmuştur.

Asrın aynı zamanda hiciv ustalarından olan Mantıkî'nin küçük divançesinde çeşitli kişilere yazılmış nükte ve hicivler bulunmaktadır. Gazellerinde âşıkane bir eda hâkim

---

[495] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.382.
[496] Mustafa İsen, "*Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı*", s.564.
[497] Mustafa Demirel, **Mehmed Ali Çelebi (Rızâyî) Divan –Giriş, İnceleme, Metin, Sözlük, Tıpkıbasım-,** Çağrı Yay., İstanbul 2005, s.XIV-XV.

olan Mantıkî, tezkirelerde Şam kadısı iken IV. Murad tarafından öldürtüldüğü kaydedilmektedir.[498]

Çocuk denecek yaşta şiirler yazmasından dolayı Tıflî mahlasını alan Ahmed Çelebi, şairliği ile birlikte meddahlığı ve padişahın huzurunda Şehnâme okumasıyla tanınmıştır. Rint meşrep bir şair olan Tıflî'nin şiirlerinde rahat ve akıcı bir söyleyiş hâkimdir. Döneminin tezkireleri tarafından 'yeni anlamlar söyleyen şair', olarak gösterilen Tıflî, kendisini Örfî, Rudegî ve Firdevsî ile karşılaştırır.[499]

Osmanlı döneminin önemli kültür merkezlerinden olan Mevlevî tekkeleri de bu asırda Fasih Ahmed Dede, Cevrî ve Mezâkî, gibi önemli şairler yetiştirmiştir. Bu şairlerin sanatında Mevlevîlik düşüncesi önemli bir yer tutar.

Şair, münşî, hattat, Mevlevî ve müziğe meraklı kişiliğiyle Divan şairleri arasında önemli bir yere sahip olan Fasih Ahmed Dede, şiirlerindeki rahat üslubu, rindane söyleyişleriyle dikkat çekmiştir. Kendisini, şiirleriyle memleketini aydınlatan padişah olarak gören Fasih Ahmed Dede'nin divanında yer alan 472 gazelin 100'e yakını Necâtî ve Fuzûlî'ye yazılmış nazireler ihtiva eder.[500]

Bir diğer Mevlevî şairlerinden olan Cevrî'nin en önemli eseri *Divan*'ında söyleyiş tarzı bakımından Bâkî edası hâkimdir. Safâyî, Cevrî hakkında; "*asrın fesahat ve belâgatle meşhur olan şâir-i şîrîn-makâlî"*[501] demekle şairin dil ve üslubunun mükemmelliğini belirtmektedir. Cevrî'nin önemli bir diğer özelliği de terkîb-i bend ve tercî-i bend türünde yazdığı şiirlerindeki başarısıdır. Bunda özellikle Bağdatlı Ruhî'nin etkisi görülmektedir.[502]

Rindâne şiirleriyle tanınan Mezâkî de Bâkî üslubu şiirleriyle dikkat çeken Mevlevî şairlerden biridir. Bâkî'nin birçok şiirini tanzir etmiş olan Mezâkî, şiirlerindeki rahat söyleyişleri, rint-meşrep kişiliği, tabiata dönük muhtevaya önem vermesi ile şiirlerinde

---

[498] Haluk İpekten vd, **Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü**, Kültür Bak., Yay., Ankara 1988, s.276.
[499] A. Fuat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem:Şiir"*, **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, s.260.
[500] Mustafa Çıpan, **Fasih Divanı –İnceleme-Tenkidli Metin-**, MEB Yay., İstanbul 2003, s.17.
[501] Mustafa Safâyî, **Tezkire-i Safâyî –Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'ar-**, (hzl. Pervin Çapan), AKM Yay., Ankara 2005, s.197.
[502] Hüseyin Ayan, **Cevrî –Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divan'ının Tenkildi Metni-**, Atatürk Üni. Fen Edebiyat Fak. Yay., Erzurum 1981, s.160.

âşıkane bir hava oluşturmuştur. Onun en önemli özelliği kullandığı dil bakımından sade ve dönemin diğer şairlerine oranla daha anlaşılır olmasıdır.

Yüzyılın diğer mutasavvıf şairleri arasında Lâmekânî (ö.1622), Aziz Mahmud Hüdâyî (ö.1622), Abdülehad Nuri (ö.1650), Sinan Ümmî (ö.1657), Sun'ullah Gaybî (ö.1663), Üsküdarlı Fenâyî (ö.1664) ve Niyazî-i Mısrî (ö.1694), İsmail Hakkı Bursevî (ö.1725) gibi önemli şahsiyetler bulunmaktadır.

Klasik üslup çerçevesinde şiirler yazan diğer şairler ise şunlardır; Veysî, Haşimî, Rusûhi, Âhizâde, Atâyî, Sabuhî, Küfr-i Bahâyî, Kelim Eyyübî, Rıza, Abdî, Kâmi, Vefâî, Enverî, Tecellî, II. Mustafa (İkbâlî), Talip.

1.2.2.Bedîî Üslup (Sebk-i Hindî)

Sebk-i Hindî İran, Hindistan, Afganistan ve Türkiye gibi geniş bir coğrafyadaki ülkelerin edebiyatları üzerinde etkili olmuş bir akımdır. İran edebiyatında Örfî-i Şirâzî (ö.1591), Feyz-i Hindî (ö.1595), Hansârî (ö.1615), Amûlî (ö.1625), Hemedânî (ö.1652), Saib-i Tebrizî (ö.1671) ve Şevket-i Buhârî (ö.1699) bu akımın önde gelen temsilcilerindendir.

Türk edebiyatında ise Nef'î, Fehîm-i Kadim, Şehrî, İsmetî, Nâ'ilî, Nedim-i Kadim, Neşâtî, Rasih, ve 18. yüzyılda da Şeyh Galib gibi şairler üzerinde etkili olmuştur. Bu üslup genel olarak şiirde zengin ve ince hayaller ile ıstırap ve elem temalarının gelişmesine yol açmıştır. Mübâlâğa sanatının fazla kullanıldığı şiirlerde somut kavramlar soyut kavramlarla birleştirilmiş ve orijinal manaları süslü ifadelerle yansıtılmıştır. Bu şiir anlayışında anlam ön plandadır. Sebk-i Hindî şairleri klasik üslubun hayal ve manalarını farklı bir anlayış ve üslupla yeniden yorumlamışlardır.

Türk edebiyatı tarihinde önemli bir yere sahip olan Nef'î, bu üslubun ilk olarak görüldüğü şairlerden biri olarak kabul edilir. Şiire genç yaşlarda başlayan Nef'î ilk zamanlar '*Darrî*' mahlasını kullanmıştır. Kaside şairi olarak tanınan Nef'î, kasideleri ile kasideciliğe getirdiği yeni üslup ve anlayışla hem kendi dönemini hem de kendinden sonraki dönemi büyük ölçüde etkilemiştir. Kasidelerine doğrudan mehdiye ve fahriye ile başlayan şair, bazı kasidelerini ise sadece bu bölümlerden oluşturmuştur. Nef'î, şiirlerinde aliterasyon ve asonans gibi musikiyi sağlayan ahenk unsurlarına büyük önem

vermiştir. Bu bakımdan kelimelerini titizlikle seçmiştir. Şairin birçok şiirinin bestelenmiş olması da onun musiki ilgisini göstermektedir.

Nef'î'nin şiirlerinin en büyük özelliği, 'ben' zamirini ön plana çıkarmasıdır. Şairin Divan'ındaki gazellerin 29'u 'ben' zamirinin ön planda olduğu kafiye ve rediflerden oluşmaktadır. Nef'î'nin kasidelerindeki o tok ve gür ses gazellerinde munis bir ton bulur. Şair gazellerinde rint-meşrep bir kişiliğe bürünmüş görünür. Türkçe Divan'ında açıkça ifadesini bulmayan tasavvuf ise Farsça Divan'ında açıkça görülmektedir. Burada Mevlevîlik ve Mevlânâ'ya yazdığı medhiyeler ön plana çıkmıştır.[503]

Nef'î, şiirlerinde kendi sanatından bahsetmesi bakımından Arap şairi Mütenebbî'nin üslubunu benimsemiştir.[504] Şair, divanındaki verdiği isimlerden de anlaşılacağı gibi, ilk dönemlerde Hâfız, Enverî ve Kaşânî gibi Sebk-i Irâkî şairlerini takip etmiş, sonradan ise Örfî, Hakânî gibi Sebk-i Hindî şairlerinin etkisinde kalmıştır.

Nef'î, sanatındaki ustalık yanında hicivleriyle de ünlenmiş ve hiciv şairi olarak da şöhret bulmuştur. *Sihâm-ı Kaza* isimli eseri hiciv üzerine yazılmış tek müstakil eserdir. Nef'î, hiciv ve medhiyelerinde ifrat ile tefrit mertebelerine gitmiş, övdüğünü göklere çıkarırken yerdiğini de yerin dibine batırmıştır. Bunun için en ağır argo kelimeleri bile kullanmaktan çekinmemiştir.

Nef'î, Türk edebiyatında çok az yazan, ancak yazdıklarında mükemmeliyete ulaşabilen ender şairlerdendir. Bilhassa kaside alanında Sabrî, Fehîm, Na'ilî gibi şairleri etkilemiş ve dönemin kaside türünün gelişmesinde rol oynamıştır. Yüzyılın önemli kaside şairlerinden biri olan Sabrî, özellikle kaside alanında Nef'î'den sonraki en kuvvetli şair olarak kabul edilmiştir. Kasidelerinde görülen mübalağalar, zaman zaman Nef'î'yi geride bırakacak niteliktedir. Sabri bilhassa kaside nesiblerinde başarılı bir anlatım sergilemiş, gazellerinde ise Şeyhülislâm Yahyâ'nın takipçisi olmuştur.[505]

Sebk-i Hindî üslubunun en önemli temsilcilerinden biri olan Fehîm-i Kadim de Nef'î'ye yakın üslubuyla dikkati çekmektedir. Gazellerinde kendisinin Örfî, Talib'i örnek aldığını ifade eden Fehîm, kendi şiiri için 'selis' (akıcı) ve 'âşina' sıfatlarını kul-

---

[503] Metin Akkuş, **Nef'î Divanı**, Akçağ Yay., Ankara 1993, s.20.
[504] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.266.
[505] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.269.

lanmıştır.[506] Asıl hünerini gazellerinde kullanan şair, gezginler gibi diyar diyar dolaşmış ve şiirlerinde bu duygularını sıklıkla ifade etmiştir. Şiirlerinde ıstırap, hikmet, tasavvuf gibi klasik şiirin ana temalarını işlemiştir. Bu şiirlerde klasik şiirin mecaz unsurları ve sembol dünyasıyla birlikte şahsiyetinin izlerini de görmek mümkündür. Ayrıca şairin, aruzun çok az kullanılan ve hiç kullanılmayan kalıplarını kullanmış olması onun şiirinin önemini daha da artırmaktadır. Şairin *Divan*'ından sonra en önemli eseri ise *Şehrengiz*'idir.

Şiirlerindeki dil ve üslup özellikleriyle Sebk-i Hindî'nin şiir anlayışının etkilerini yansıtan Şehrî, kaside ve gazellerinde üçlü terkiplerle süslü, külfetli bir dil kullanmıştır. Şiirlerinde Nef'î ve Veysî'ye meydan okuyacak kadar kendine güvenen şair, gazellerinde ince hayal ve duygulara, ayrılık, ıstırap, gam gibi temalara yer vermiştir.[507]

Bu yüzyılın Nef'î'den sonra gelen en önemli şairlerinden biri olan Nâ'ilî'nin tek eseri olan *Divan*'ında Sebk-i Hindî üslubunun genel hususiyetlerinin hemen hepsine rastlanılır. Şiirde anlam derinliği, geniş hayaller, mübalağalı söyleyişler ve yabancı kelimelerle şiirini olgunlaştırmıştır. Yüzyılın şiirinin özelliklerinin aksine Nâ'ilî tam bir içine kapanık bir ruh sergilemiştir. Şiirde hayallerini soyut kavramlar ile somut kavramları birleştirilmesi üzerine kurmuştur. Nâ'ilî her şeyden önce bir mana şairidir ve kasidelerinde de sık sık mananın önemini vurgulamaktadır. Nâ'ilî'nin kasidelerinde genellikle nesib ve teşbib bölümleri bulunmaz. Şair konuya hemen girmekle Nef'î'nin üslubunu devam ettirir.

Nef'î'ye benzer diğer bir yönü ise, şiirlerinde yoğun olarak 'ben' zamirini kullanmasıdır. Nâ'ilî de tıpkı Nef'î gibi şairlik kabiliyetini ilahî bir hüviyette sunmaktadır. Tezkireciler Nâ'ilî'nin genç yaşlardan itibaren sürekli yenilik peşinde koştuğunu, eskilerin tekrarından sürekli kaçındığı ve bu yüzden hep 'ihtira' (benzeri görülmemiş şey icat etme) sahibi bir şair olduğu, şiirin yeniliklerini bildiği ve tasavvufta da söz sahibi olduğu fikrinde görüş birliğine gitmişlerdir. Öyle ki Safâyî, "*Tîşe-i hamesinin güşâde ettiği vâdi-i sühan kendüye mahsusdur ki bir Ferhad tîşe-i kudret-i natıkasının dest-zedi degüldür"*[508] şeklinde kendine özgü bir söz vadisi oluşturduğunu ifade ederek, deva-

[506] Tahir Üzgör, **Fehim-i Kadim –Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi**, AKM Yay., Ankara 1991, s.14.
[507] A. Fuat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem: Şiir"*, s.273.
[508] Mustafa Safâyî, **A.g.e.,** s.581.

mında da döneminin şairleri tarafından da kıskandığını ifade etmiştir. Nâ'ilî'nin diğer bir özelliği de Türk edebiyatında ilk *şarkı* yazan şair olmasıdır. Divan'ında 11 şarkı örneği bulunmaktadır. Bunun yanında ayrıca Divan'da iki de *ilahî*'nin de yer alması dikkat çekicidir.

17. yüzyılda Sebk-i Hindî üslubunu devam ettiren önemli şairlerden biri de Neşâtî'dir. Şair tasavvufî bir eğitim almasına rağmen bunu eserlerinde pek yansıtmamıştır. Neşâtî, Şehidî, Vehbî, Hey'etî, Rüşdî ve Nâ'ilî'ye şiir sanatı hakkında bilgiler vererek bu şairlere hocalık yapmıştır.[509] Neşâtî, şiirlerinde orijinal benzetme ve mecazlara başvurarak Sebk-i hindî üslubunu benimsediğini göstermesine karşılık, Nâ'ilî ve Nef'î'ye oranla bu üslubun etkisi daha az hissedilmektedir. Neşâtî'nin şiirlerinde açık bir Nef'î etkisi görülür. Beş kasidesinde Nef'î'nin ismini anan şair, bir çok beytinde ise Nef'î'yi üstad kabul ettiğini ifade etmiştir. Kaynaklarda Mevlevî olarak tanıtılan şairi Güftî ise her sözünde nükteler bulunan, iç dünyası anlamlar hazinesine benzeyen, Anadolu'nun değişik söyleyişli bir şairi olarak tarif eder.[510] Neşâtî anlatımının renkliliği, aşkı rindane söyleyişi ve tasavvufî neşvesi ile şiirlerine dünyaya karşı kayıtsız ve alçakgönüllü bir dervişlik havası yansıtmıştır. O samimi bir eda ile aşkı terennüm etmiştir.

18. yüzyıl Divan şairi Nedim'den ayırmak için 'Kadim' sıfatıyla anılan Nedim-i Kadim, gazelleriyle kendini tanıtmış şairdir. Az yazan fakat yazdıklarında titiz davranan şair, konuşma diline yakın tabiî, zarif diliyle dikkati çekmektedir. Az da olsa Sebk-i Hindî etkisiyle beyitler söylemiştir. Şiirlerinde genel olarak aşk ve tabiat konularını işlemiştir. Birkaç gazelinde de hikemî anlatım hâkimdir.[511]

17. yüzyılın önemli şairlerinden biri olan İsmetî, aynı zamanda dönemin âlimlerindendir. Birgivî Mehmed Efendi'nin de torunu olan İsmetî, gazelleri ile ön plana çıkmaktadır. Şiirlerinde hayal inceliği ve derinliğinin yanı sıra Sebk-i Hindî şairlerinin önem verdiği ıstırap teması da yer alır. İsmetî'nin şiirlerinde derin tasavvuf düşüncesine rastlanmaz. Dönemin Sebk-i Hindî şiir tarzını benimsediği gibi bilhassa klasik üsluptan da önemli ölçüde etkilenmiştir.

---

[509] B. Ali Kaya, **Neşâtî**, Şule Yay., İstanbul 1998, s.23.
[510] B. Ali Kaya, A.g.e., s.28.
[511] Osman Horata, **Nedim-i Kadim Divançesi**, Kültür Bak. Yay., Ankara 1987., s.18.

1.2.3.Hikemî Üslup

Nâbî ile temsil edilen bu üslup düşünceye dayalı olarak hikmetli söz söyleme olarak tanımlanabilir. Nabî tarzı olarak da bilinen 'hakimane şiir söyleme' anlayışı, İran edebiyatında Şevket-i Buhârî ve Saib-i Tebrizî tarafından temsil edilmiştir. Tâlip, Râmî, Sâbit, Sâmi, Raşit, Seyyit Vehbi, Koca Ragıp Paşa ve Sünbülzâde Vehbi bu edebî tarzı sürdüren diğer şairlerdendir.

Bu üslubun oluşmasında devrin sosyo-kültürel yapısının büyük bir etkisi olmuştur. Nâbî, düşünme ve düşündürmeye önem veren bir sanatçı olmasından dolayı, o yaşadığı çağın huzursuzluk ve güvensizliğine karşı halkı uyarmaya ve halka öğüt vermeye çalışması onun ifade tarzında bu tür eğilim yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Esas olarak gazel şairi olarak bilinmesine rağmen Nâbî'nin kasideleri de önemli bir yekün tutmaktadır. O Türk edebiyatında yazdığı 888 gazeliyle en çok gazel yazan şairler arasına girmeyi başarmıştır. Gazelleri içerik olarak öğretici mahiyette olmasına rağmen, lirizm taşıyan ahenkli gazelleri de mevcuttur.

Nâbî özellikle kaside ve gazellerinde eşya ve varlığı sürekli olarak anlamlandırma çabası içerisine girmiştir. Bu çaba çoğu kez zıt gibi görünen unsurlar etrafında yoğunlaşmıştır.[512] Nâbî'nin diğer bir özelliği ise şairin dil hakkındaki görüşleridir. Birçok eserde şairin 'sade dil' taraftarı olduğu ifade edilir. Şairin bilhassa Halep'te kaldığı dönemde yazdığı şiirlerinde Türkçe hayranlığı ve hasreti açıkça dile getirilir.

Nâbî, birçok edebî türde eser vermiş velud şairlemizden biridir. Kırk hadis, mesnevi, tarih, münşeât türlerinde olduğu gibi Surnâme türünde de eser vermiştir.

Kuvvetli şair olmamakla birlikte döneminin Nâbî takipçilerinden biri olan Râmî, şairliğinin yanında hattatlığıyla da tanınmıştır. Nâbî'nin oğlum diye hitap ettiği Râmî, şiirlerinde Nâbî tarzı söyleyişlerinde devrin yozlaşan değerlerini, sosyal ve siyasî çevresini ele almıştır.

1.2.4.Mahallî Üslup

17. yüzyılda Nâbî tarzı hikemî üslubun yaygınlaşmasıyla birlikte bu özelliklerinden hareketle mahallî karakterli bir 'milli şiir' anlayışı gelişmiştir. Nâbî tesiriyle birlikte ondan biraz daha farklı olarak şiirlerinde mahallî unsurlara da yer veren Sâbit, bu yeni

[512] A. Fuat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem: Nazım"*, s.394.

anlayışın öncüsü olmuştur. Aslen Bosnalı olan Sâbit, Nâbî gibi bir fikir şairidir. Nâbî ekolünün özelliklerinden olan didaktik anlatım, darb-ı mesel düşkünlüğü, açık ve sade ifade biçimi Sâbit'in şiirlerinde de görülmektedir. Sâbit, Nâbî'den farklı olarak toplumun görüntüsünü daha çok alaycı bir üslupla yansıtmaktadır. Şairin kasidelerindeki ciddi üslubu, gazellerinde yerini tuhaf anlamlara, basit söz oyunlarına ve alaycı ifadelere bırakır. Bu bakımdan Sâbit'in şiirlerinde irsal-i mesel, tezat, tevriye ve cinas gibi sanatlar çok fazla kullanılmıştır. Latife söyleme düşkünlüğü olan Sâbit'te argo dil de oldukça yoğun şekilde vardır. Topluma ve sosyal olaylara alaycı ve latife usulü yaklaşım Sâbit'in yazdığı mesnevilerde de görülmektedir. Bu anlamda kaleme aldığı '*Berbernâme' ve 'Derenâme'* mesnevileri bu amaca yönelik eserlerindendir. Sâbit, *Berbernâme*'sinde güzelliği ile ün yapan bir berber çırağının toplum tarafından nasıl kötü amaçlara alet olduğunu, *Derenâme*'sinde ise Tonlu Dere isimli bir kadın düşkününün tutulduğu bir Ermeni güzelini elde etmek için kadın kılığına girerek düştüğü komik durumu anlatmaktadır.[513]

Sâbit, Divan şiirinin farklı bir mahiyet kazanmasını, dil, üslup ve konu bakımından klasik çizginin dışına çıkmasını sağlamıştır. Argo kelimeleri, halk tabirlerini, bayağı kelimeleri şiirinde fütursuzca kullanan Sâbit'in bu asrın sonunda kendisine has bir şiir anlayışını temsil ettiği söylenebilir.[514] Sâbit, bir sonraki yüzyıl şairlerinden Hatem, İsmail Beliğ gibi sanatçıları dil, üslup ve muhteva bakımından etkilemiştir.

Türk hamseciliğinin son ve en önemli temsilcilerinden biri olan ve Nev'î'nin oğlu olan Atâyî de Sâbit gibi eserlerinde mahallî üslubu yansıtmıştır. Atâyî'nin en büyük özelliği yaygın olan taklit ve tercüme eserleri reddetmesi ve millî unsurlarla dolu bir üslup benimsemesidir. Bu bakımdan şiirleri İstanbul Türkçesinin 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 hayata ve yaşadığı ortama ait gözlemlerini ustaca anlatır. Bu bakımdan onun şiirlerinde Osmanlı Devleti'nin sosyal, kültürel ve siyasî meseleleri de önemli yer tutmaktadır.

---

[513] Abdulkadir Erkal, "*Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Kitaplığında Bulunan 'Name' ve 'İye' ile Biten Yazma Eserler*", **AÜTAED***,* S.15, Erzurum 2000, s.215, 220.

[514] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.400.

Atâyî'nin mesnevilerine göz attığımız zaman, şair bu eserlerinde tek bir hikâye, tek bir olay yerine birçok hikâye ve kıssaların yer aldığını görmekteyiz. *Nefhatü'l-Esmâ*r'da nefs, dünya, şehvet, kanaat ve cömertlik gibi konuları tasavvufî bir muhteva-da anlatarak her biri ile ilgili hikâye; *Sohbetü'l-Ebkâr*'da aşk, ibadet, ilim, tevazu, gayret, rüşvet vb kırk sohbet ve bu kırk sohbet konuları ile ilgili kırk hikâye; *Heft-Han*'da ise yedi hikâye anlatılmıştır.[515]

1.3. 17. Yüzyıl Divan Şiirinde Görülen Yenilikler

17. yüzyıl nazmı, kullanılan nazım şekli bakımından bir önceki yüzyılın devamı olarak görünmesine rağmen, bu nazım şekillerindeki anlam ve ifade tarzları önceki yüzyıla oranla büyük ölçüde değişime uğramıştır. Kullanılan dil zaman zaman çok ağırlaşmış, zaman zaman ise oldukça sade Türkçe ile ifadesini bulmuştur. 16. yüzyıl şiirini göz önüne aldığımız zaman, bu yüzyılın başı ile sonu arasındaki şiir karakterinin aynen muhafaza edildiğini ve fazla bir değişime uğramadığını görürüz. Ama bu yüzyıl şiirinde anlam ve ifade tarzında, farklı karakterlere bürünen üsluplar art arda gelmiştir. Bu yüzyılın önemli sayılacak şairleri, deyim yerindeyse kendi üslubunu ortaya çıkarmaya çalışmış ve bu amaca hizmet etmiştir. Bu şairlerimizin 17. yüzyıla kattığı yenilikleri nazım şekillerine ve üsluplarına göre iki ayrı kategoride incelemek gerekecektir.

1.3.1 Nazım Şekillerinin Muhtevalarında Yapılan Yenilikler

Bu yüzyıl şairleri de ilk dönemlerde olduğu gibi klasik nazım şekilleri ile eserlerini vermeyi sürdürmüşler, ancak muhtevasında bir takım değişikliklere gitmişlerdir.

1.3.1.1.Kaside ve Gazellerin Muhtevalarında Meydana Gelen Yenilikler: Kaside nazım şeklinde en büyük değişikliği Nef'î yapmış, Nef'î'den sonra gelen şairler ise bu yeni tarzı sürdürmüşlerdir. Nef'î bu yönüyle Divan şiirinde yeni bir kaside anlayışının da temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Buna göre, kasidedeki *fahriyye* ve *medhiyye* bölümleri kısalmış, bazen de *nesib* bölümü yazılmadan kasideye doğrudan *medhiyye* ile başlanmıştır. *Fahriyye* bölümü ise diğer bölümlere göre ön plana çıkmıştır. 13. ve 15. yüzyıllarda *fahriyye* bölümleri 1-3 beyit; 16. yüzyılda 1-5 beyit iken, bu yüzyılda ise 3-11 beyit olarak genişlemiştir.

---

[515] Tunca Kortantamer, **Nev'îzâde Atâyî ve Hamsesi**, Ege Üni. Edebiyat Fak. Yay., İzmir 1997.

Nef'î'nin kaside nazım şekline getirdiği yeniliklerden belki de en önemlisi Divan şiiri geleneğinde pek rastlanmayan '*şairin şahsiyetini ifade etmesi*" olarak vasıflandırabileceğimiz özelliktir. Divan şiiri geleneğinde şairin genelleşmesinin aksine bu yeni tarzda şairin şahsî hayatı değer kazanmış ve şiirdeki değerlendirmeler de şahsîleşmiştir.[516]

Bu yüzyılda gelişen gazel tarzı ise, Klasik Dönem şairi Bâkî ile temsil edilen gazel anlayışının devamı niteliğindedir. Bâkî üslubu bu yüzyılda biraz daha genişletilerek, şiirin deyim, halk tabirleri ve atasözleri ile konuşma diline yakınlaşmaya başlamıştır. Gazelde beyit sayısının azaltılması ve genellikle beş beyitten oluşan gazellerin yazılması, yüzyılın edebî yenilikleri arasındadır.

Âtâyî, Nâbî ve Sâbit gibi şairler gazelin muhtevasını sosyal içerikle zenginleştirerek devam ettirmişlerdir. Gazeldeki aşk, bezm ve tabiat gibi temel konulara, felsefî anlayışlar, sosyal olaylar, hayat üzerine düşünceler de eklenmiştir. Böylece şiir sembolik üslubundan sıyrılarak daha açık ve hikemî bir özellik kazanmıştır. A. Fuat Bilkan bu üslubu şöyle değerlendirir:

> "*Bu üslubun dış dünyayı anlamaya ve değerlendirmeye yönelmesi, toplumdaki sosyal bunalımların ve kültürel değişmelerin şiirle ifadesini ortaya çıkarmıştır. Nâbî ve Sâbit gibi şairlerin mahallî unsurlara yönelmesi, şiir diline o zamana kadar girmemiş kelime ve deyimlerin girmesine yol açmıştır. Devlet yönetiminin zayıflaması, ekonomide ortaya çıkan ciddi bunalımlar, kültürel değişim ve insan ilişkilerindeki soğukluklar, yüzyılın son çeyreğinde sık sık dile getirilen konulardır.*
>
> *17. yüzyıl şiiri aynı zamanda Türk şiir tarihinin bir kırılma noksanı da temsil etmektedir. Bilindiği gibi Klasik öncesi şiirde eşyanın tasvirinde gerçekçilik esastır. Holbrook'un deyişiyle 'imgenin ardında, alegorinin gereği olan ikincil anlam yoktur.' Klasik sonrası şiirde ise imgeler çok yönlü ve karışık bir hal almıştır. Burada unsurun başka bir unsura benzetilmesi veya iki farklı unsur arasında kurulan ilgi birden fazla anlam katmanları üzerine bina edilmiştir."*[517]

[516] A. Fuat Bilkan, A.g.m., s.365.
[517] A. Fufat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem: Şiir"*, s.254.

17. yüzyılın bir diğer yeniliklerinden biri de birçok şairin musikiyle ilgilenmesi sonucunda ortaya çıkan *şarkı* nazım şeklidir. Nâ'ilî ile başlayan bu gelenek, bir sonraki yüzyılda Nedim'le doruk noktasına ulaşacaktır.

1.3.1.2.Mesnevinin Muhtevalarında Meydana Gelen Yenilikler: 17. yüzyılın en çok yazılan ve gelişme gösteren nazım şekillerinden biri de mesnevidir. 16. yüzyılda tercüme-telif yoluyla yazılan aşk konulu mesneviler bu yüzyılda oldukça azalmıştır. Bir diğer önemli husus da bu dönemde yazılan mesnevilerin önceki yüzyıla göre daha kısa yazılmasıdır. Bu kısa mesneviler de genellikle ahlakî ve didaktik nitelikte yazılan eserlerdir. Edebiyatımızın bu alandaki en yerli eserleri de bunlardır.

17. yüzyılda yazılan mesnevilerin en önemli özelliği, yerli etkilerin yavaş yavaş kendini hissettirmesidir. Gerek mesnevi konularındaki yerlilik, gerekse toplum ve hayat tasvirleri yüzyılın kendine has edebî anlayışını da yansıtmaktadır. Yüzyılın önemli mesnevi şairleri Nev'izâde Atâyî, Ganizâde Nadirî, Fâizî, Azmizâde Hâletî, Neşâtî, Beyânî ve Nâbî gibi isimlerdir.

Bu yüzyılda kaleme alınan mesneviler konuları bakımından çeşitlilik arz etmektedirler. Bunların bir kısmı tasavvufî ve ahlakî eserlerdir. Kırk hadis çevirileri, ilmihaller, mevlidler, miraciyeler, hilyeler, mesnevi şerhleri, evliya menkıbeleri, temsili olarak tasavvufu anlatan eserler ve kıyafetnameler bu gruba girerler. Neşâtî, Cevrî, Güftî *hilye* türünde, Nâdirî *mirâciye*, Visâlî *kıyafetnâme*, Necib *mevlid* türünde eserler vermişlerdir.

Bu yüzyılda hikemî tarzı temsil eden ahlak ve nasihât eserleri de önemli bir yere sahiptir. Özellikle bu yüzyılda toplumda siyasî nedenlerle oluşan huzursuzluk, kargaşa gibi çeşitli nedenlerle şairleri topluma yön verecek nasihat türü eserlere yoğunlaşmasına yol açmıştır. Bunlardan en önemlisi Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ı ve Atayî'nin *Nefhâtü'l-Ezhâr* ve *Sohbetü'l-Ebkâr'ı*dır.

Bir diğer grup mesnevi ise okuyucunun kahramanlık duygularını harekete geçirecek bilgiler ihtiva eden eserlerdir. Bunlar konularını çoğu kez tarihten veya menkıbelerden alırlar. Nadirî'nin II. Osman'ın emriyle yazdığı 1956 beyitlik *Şehnâme* ve Sâbit'in Selim Giray komutasındaki Kırım kuvvetlerinin Ruslarla olan mücadelesini anlatan *Zafernâme*'si bu tarz eserlerdendir.

Şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler sunan, kişileri, düğünleri ve yöreleri tasvir eden mesneviler Türk millî kültürünü yansıtması bakımından ayrı bir öneme sahip eserlerdir. Sâbit'in konusundan yukarıda kısaca bahsettiğimiz *Berbernâme* ve *Derenâme*, Nâbî'nin *Surnâme,* Varvari Ali Paşa'nın *Sergüzeşt*, Güftî'nin *Hasbihâl* isimli eserleri bu türdendir.

İçki meclislerinin âdâb ve erkânını anlatan ve Divan şiirinin has türlerinden biri olan *Sakinâme* 17. yüzyılda karşımıza oldukça fazla çıkmaktadır. Eldeki kaynaklara göre günümüze kadar bu dönemden 18 adet *sakinâme* ulaşmıştır.[518] Bir önceki yüzyılda çıkan *şehrengiz* türü ise bu yüzyılda yoğun olmamakla birlikte gelişimini sürdürmüştür. Neşâtî'nin Edirne, Tabî'nin İstanbul ve Hacı Derviş'in Mostar şehrengizleri en önemlileridir.

1.3.2.Üslupta Yapılan Yenilikler

1.3.2.1. Sebk-i Hindî Üslubu

'Hind üslubu, Hind tarzı' demek olan Sebk-i Hindî, geçmişi 14. ve 15. yüzyıl İran edebiyatına dayanan ve özellikle 16. yüzyıldan itibaren kendini gösteren bir üslup yenilenmesi olarak dikkat çeker. '*Sebk'* kelimesi 'bir şeyi eritme, kalıba dökme, kalıp, tarz ve üslup' anlamlarındadır. Bir edebî terim olarak da, 'ibarenin tarz ve terkibi' demektir. Bu kavram Hint muhitinde, Hint felsefesinin, edebî zevkinin ve Hint şiirinin etkisinde kalan şairlerin oluşturduğu şiir anlayışını ifade etmektedir.[519] Bu tarz, İran, Hindistân, Afganistan, Tacikistan ve Osmanlı topraklarının da yer aldığı geniş bir coğrafyada etkili olmuştur. Bu şiir tarzını temsil eden birçok şairin Isfahan'da yetişmesi dolayısıyla *Sebk-i Isfahânî* olarak da anılmıştır. Isfahan kaynaklı bu akımın Hindistan'da revaç buluşu, İran'da hükümdarlığa geçen Safevîlerin mezhep görüşünden kaynaklanan sebeplerden dolayı övgü şiirine ilgi göstermemeleri, buna ilave olarak âşıkane şiirin de alaka görmemesi, şairlerin bu ülkeden göç etmeye zorlaması ve sanatlarını en iyi icra edebilecekleri ortamı da Hindistan'da bulmalarından kaynaklanmaktadır.[520] Bu şairlerin Hindis-

---

[518] Mustafa İsen, A.g.m., s.566.

[519] A. Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, 3F Yay., İstanbul 2007, s.13.

[520] Ali Güleryüz, Sebk-i Hindî'nin Sebk-i Irâkî akımından hemen sonra ortaya çıktığının yanlış olduğunu ve iki üslup arasında bir ara dönemin oluştuğunu, 'Geçiş Dönemi Üslubu' olarak adlandırılabilecek bu dönemin '*Mekteb-i Vuku*' (Vâkı'â-gûyî) ismiyle anıldığını ve bu akımın temellerinin de ismi Sebk-i Hindî ile beraber anılan Baba Figânî'nin olduğunu ifade ederek, bu akımın temel sanat anlayı-

tan'a yönelmesinde Babür Devleti hükümdarlarının şiir ve şairlere ilgi göstermesi büyük rol oynamıştır. Şurası da bir gerçek ki, Sebk-i Hindî üslubunun oluşmasında Hint kültürü ve inançları ve Hint mistisizminin büyük bir etkisi olmuştur. Bu üslubun yaratıcıları Baba Figânî (ö.1519), Urfî-i Şirâzî (ö.1590), Nazîrî (ö.1622), Tâlib-i Âmûlî (ö.1626), Kelim-i Kaşânî (ö. 1651) ve Sâib-i Tebrizî (ö.1670) dir.

Bu şairlere göre klasik dönem mazmunlarının sürekli tekrarı, okuyucunun ilgisini azaltmış, bu yüzden şairlerin yeni mazmun ve hayaller peşine düşmesine sebep olmuştur. Bu durumu Keşmirî, '*Çekici ve güzel de olsa bir konunun tekrarı hoş değildir. Önceden yakılmış kınayı bir başkası yakacak olsa, az renk verir.*"[521]

Sebk-i Hindî, sözün manaya yenik düştüğü bir edebiyat ekolü olarak anlatılır ve tanımlanır.[522] Bu üsluba uyarak anlamı ön plana çıkaran şairler, ister istemez anlamı daha fazla derinleştirmeye çalıştılar. Hind üslubunun anlam ve dil özellikleri şöyledir:

1-Anlama göre sözün üstün olması; yani anlama sözden çok önem verilmesidir. Anlam ayrıca ince ve zarif olmalıdır. Sâib, '*ince anlamlar bulabilmek için kıl gibi inceldim*" demiştir.[523]

2-Sebk-i Hindî'yi oluşturan en önemli unsurlardan biri hayaldir. Bu üslupta şairler çevrelerinde bulunan bütün canlı ve cansız varlıklar ile olayları mazmun olarak kullanırken tahayyüllerinden yoğun bir biçimde yararlanmışlardır.[524] Güçlü bir muhayyilenin ortaya koyduğu geniş hayaller, dış ortamla insanın iç dünyası arasında kurulan ilişkiler, bu üslup şiirlerinin kolayca anlaşılmaması sonucunu doğurmuştur.

Hayal çok geniş ve sınırsız olduğu için bu hayallerin derinliklerine inebilme çabası insan mantığının zorlanması sonucunu vermiştir. Böylece her şeyin mübalağalı olarak

---

şının da hayalî olaylardan çok gerçek olaylara yer vermeleri ve aşk ve âşıklık hallerinin gerçeğe yakın bir şekilde açıklanması ve âşık ile maşuk arasında geçenlerin şiir kalıbına dökülmesi şeklinde izah etmiştir. (bk.: Ali Güleryüz, *Sebk-i Irâkî İle Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslubu: Mekteb-i Vukû*", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî-Bildiriler**, (hzl. Hatice Aynur-Müjgan Çakır-Hanife Koncu), Turkuaz Yay., İstanbul 2006, s.102-107.

[521] Mustafa Çiçekler, "*Fars Şiirinde Üsluplar*", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî-Bildiriler**, s.27.

[522] İskender Pala, "*Sevdaya Gizlenmiş Aşk: Sebk-i Hindî"*, **Divane Güzeller**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.44.

[523] Haluk İpekten, **Na'ilî –Hayatı, Sanatı, Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 1991, s.62.

[524] Halil Toker, "*Sebk-i Hindî"*, **İlmî Araştırmalar**, S.2, İstanbul 1996, s.148.

düşünülmesi gerekmiş, bu da Hind üslubunda bir edebî sanat olarak *mübâlâğa* sanatının kullanılmasına sebep olmuştur.[525]

3-*Temsil* Sebk-i Hindî'nin en çok başvurduğu bir sanat olmuştur. Şair dikkatini mazmun bulma üzerinde yoğunlaştırırken, gördüğü her tabiat olayını, canlı cansız her şeyi, şairin kendi gördüğü veya hissettiği bir görüntüyü desteklemek için kullanmaktadır. Bu üslubun halk arasında yaygınlaşmasının en büyük sebebi de bu tür şiirlerin akılda kolayca kalmasıdır.

4-İnsan ruhu ve heyecanları üzerine kurulan hayaller derinleştikçe ıstırap şiirde daha çok yer tutmaya başlamıştır. İnsan ruhunun çırpınışları, bunun doğurduğu acı ve üzüntüler şiir konusu olarak ele alınmıştır.

Şairlerin hayal dünyasına her şeyden fazla önem vermeleri, '*çoklu duyulama'*nın da şiire girmesini sağlamıştır. Çoklu duyulama (sinestezi), "iki farklı duyu ile ilgili iki ayrı sözcüğün aynı tamlamada arka arkaya gelmesi, iki duyunun birbirine karışması veya birbirinin yerini alması"[526] olarak tanımlanabilir. Sebk-i Hindî temsilcisi divan şairlerimizde bu tür duyulamaları oldukça fazla görmek mümkündür. Meselâ, Fehim:

Nevâ-yı germ ile uşşâkı pür-sûz eylesün bülbül (G 192/1)

mısraında *nevâ-yı germ* tamlaması ile işitme duyusuna giren sese dokunma duyusu sıcaklık özelliği vererek çoklu duyulama yapmaktadır. Nâbî'de:

Ruh-ı rengîni gûş itmeden berg-i semen titrer (G 127/1)

ruh-ı rengin görme duyusuyla ilgili bir ifade iken, ona *gûş* ile yani duyma duyusu eylemini yüklemiştir.

5-Bu üslubun belli başlı özelliklerinden biri de, bu zamana kadar kullanılmayan yeni mazmunların ortaya çıkmasıdır. Eski mazmunlardan, şiirdeki anlam değişikliğine uymayanlar terkedilmiş, bunların yerine hayalî kavramların, ıstırabın anlatıldığı yeni mazmunlar şiire sokulmuştur. Böylece şiirde yoğun bir karamsarlık havası hissedilmeye başlanmıştır.

---

[525] Haluk İpekten, A.g.e., s.63.

[526] Cafer Mum, "*Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî-Bildiriler**, s.135.

6-Şairlerin şiirin konusunu değiştirmeleri ve ele aldıkları konulara değişik yönden bakmaları, birbirine aykırı anlamlar ve mazmunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu şiirde mübalağanın yanında *tezat* sanatının da çok kullanılması ile insan zihnini şaşırtan, uğraştıran ve anlaşılmasını zorlaştıran unsurlardan biri olmuştur.[527] Ancak şunu da burada ifade etmek gerekir ki, bu üslupta kullanılan tezat önceki yüzyıllarda kullanılan tezat sanatından oldukça farklıdır. Önceki yüzyıllarda tezat içeren kelimeler bir beyit içerisinde bulunurken, bu üslupta ise aynı terkip içerisinde oluşturulmuştur. Cafer Mum, bunu *paradoksal imaj* olarak isimlendirerek şöyle tarif eder: "*Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmaktır."*[528] Örnek vermek gerekirse, Neşâtî'de *nâr-ı âpûşı*; su ile örtünmüş ateş, Nef'î'de, *nûr-i siyah;* siyah nur, *lezzet-i gam*; gam lezzeti vb.

7-Sebk-i Hindî şiiri teşhis ya da tecsim sanatını sıkça kullanmıştır. Çeşitli eşyalara insanî sıfatların yüklenerek şahıslaştırılması şeklinde açıklanabilecek bu sanatla yeni mazmunlar bulma yolunda şairler faydalanmışlardır.[529]

8-Bu dönemde diğer şiir türlerinden çok gazel ön plana çıkmıştır. Sebk-i Hindî gazelinin şekil açısından en büyük özelliği beyitlerin müstakil olmaları ve anlatılmak istenenin sadece bir tek beyitte verilmesidir. Bu beyitler arasında konu irtibatı veya bütünlüğü aranmaz. Bu nedenle beyitlerden birinin gazelden çıkarılması durumunda şiirde herhangi bir kopukluk meydana gelmez. Hem cümlenin hem de anlamın tek mısrada tamamlanabilmesi için şair ister istemez az sözle çok şey anlatma çabası içine girer; uzun isim ve sıfat tamlamalarına, sözü kısaltan teşbih, istiare ve telmih gibi sanatlara çok sık başvurmak mecburiyetinde kalır.

Bu şiirde beyit yapısının üstlendiği bir görev daha vardır ki, o da bir mısrada dile getirilen soyut herhangi bir düşünceyi aradaki teşbih ilişkisinden yararlanarak öteki mısrada gözlem ve deneyimlere dayanan somut bilgiyle örneklendirmektedir. Soyut düşüncenin dile getirildiği mısraa '*mısra-i makul'*, somut bilginin verildiği diğer mısraa ise '*mısra-i mahsus*' adı verilmiştir.[530] Bu beyit yapısında mısraa-ı makul'un sanat bakımından çok fazla önemi yoktur. Fakat şairin kendi sanatını ortaya koyduğu mısraa-ı

[527] Haluk İpekten, A.g.e., s.63.
[528] Cafer Mum, A.g.m., s.132.
[529] Halil Toker, A.g.m., s.149.
[530] Cafer Mum, A.g.m., s.122.

mahsus'un yeni, orijinal ve sanatlı olması gerekmektedir. *Örneklendirme tekniği*[531] olarak isimlendirilen bu anlatım tarzı, aynı zamanda günlük konuşma diline ve çeşitli iş kollarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimin şiir diline girmesini de beraberinde getirmiştir. Bu teknikle ilgili örnek verelim:

Ârızun gönlüme geldikçe figân itsem n'ola
Nâleler peydâ olur tokındığınca nâre su (Neşâtî G 101/5)

Bu beytte Neşâtî, ilk mısrada sevgilinin yüzünü hatırladıkça şaşılacak bir şey olmadığını, mısraa-ı mahsus olan ikinci mısrada ise, su ile temas eden ateşin ses çıkardığı bilgisini vermektedir. İlk mısrada söylenen düşünce soyut olduğu halde ikinci mısradaki tamamen gözlem ve deneyime dayalı somut bir bilgidir. Mısraların gramer ve anlam bakımından birbirinden bağımsız bir yapıda olmaları, ilk etapta okuyucuya sanki aralarında hiçbir ilişki kurulamazmış gibi bir izlenim vermektedir. Oysa dikkatle bakıldığında mısralar arası bir teşbih ilişkisinin bulunduğu fark edilmektedir. Sevgilinin yüzü ateşe, âşığın gönlü ise suya benzetilmiştir. Bununla ilgili iki örnek daha:

Sirişk-i çeşmine ehl-i nifâkun i'timâd etme
Esâsında binânun reşh-i âb olsa metin olmaz (Nâbî, G 303/3)

Gam-ı aşkın dile geldikçe komaz cânda elem
Yer kalır mı kedere hânede ahbâb olıcak (Nef'î G 62/2)

9-Bu üslubun bir diğer özelliği, şiirde tasavvufa geniş yer verilmesidir. Şairler gerçek yerine hayali, dış ortam yerine insanın iç dünyasını ve ıstıraplarını şiir konusu yapmaya başlayınca tasavvuf onlar için çok çekici bir sığınma konusu olmaya başlamıştır. Sebk-i Hindî şairleri tasavvufu gerçek mutasavvıf şairlerden farklı bir görüş açısından değerlendirmişlerdir. Bunlarda tasavvuf, çok ilgi duydukları ve kullandıkları bir şiir konusudur.[532]

10-Sebk-i Hindî şiirinde önceki yüzyıllarda yoğun olarak işlenen aşk ve sevgi konusu aşılarak daha değişik konulara yelken açılmıştır. Bu üsluba mensup şairler yeni

[531] Cafer Mum, A.g.m., s.124.
[532] Haluk İpekten, A.g.e., s.64.

mazmun bulma yönündeki çabaları, onları çok daha değişik konuları işlemeye yöneltmiştir. Şairler irfânî, felsefî hatta tembih ve öğüt gibi konuları da şiire sokmuşlardır.[533]

11-Sebk-i Hindî'de dil ince, nazik ve süslüdür. İnce anlamları, geniş hayalleri anlatacak olan dilin de ince olması gerekmiştir. Bu bakımdan aynı anlamı veren sözlerden ince ve zarif olanları, anlama en uygun düşenleri seçilmiştir.

12-Sebk-î Hindî şairleri bu üsluba yeni anlam ve hayaller katmak için yeni kelimeler bulma yoluna gitmişlerdir. Bunun için şairler iki yola başvurmuşlardır. Sözlüklerden yeni, nadir, kimsenin bilmediği kelimeler seçilmiş ve bunlara halkın günlük konuşmasında kullandığı kelimeler ve deyimler eklenmiştir. Bunlar bu zamana kadar şiire sokulmayan sözlerdi.

Yukarıda verdiğimiz Sebk-i Hindî üslubunun bütün özelliklerini 17. yüzyıl şiirinde görmek mümkündür. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki, bu özelliklerin biri veya bir kaçını toplayan her şaire Sebk-i Hindî şairi demek yanlış olur.

1.3.2.2. Didaktik (Hikemî) Üslup

Nabî ile temsil edilen bu üslup, düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme olarak tanımlanabilir. Bilgelik ve hâkimlik, varlık ve eşyanın asıl amacı, özdeyiş ve atasözü gibi anlamlara gelen 'hikmet', eşya ve olayları 'anlamlandırma', varlık ve olayların gizli anlamlarını çözme üzerine kurulmuş bir ifade tarzıdır.[534] İslamî düşünce sisteminde daha çok felsefe karşılığı kullanılan hikmet, edebiyatta genel anlamıyla bir milletin ortak dehasının yarattığı düşünce sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır.[535]

Sebk-i Hindî'nin bir uzantısı olarak ortaya çıkan Hikemî üslupta; tefekkür ve hikmete yönelik bu şiirin özelliğini, genellikle öğüt ve nasihat ifade eden ayet ve hadisler, sosyal ve siyasî olayların bilgece bir biçimde formüle edilmesi, halkın dilinde söylene söylene klişeleşmiş ve onun hayat anlayışını yansıtan atasözü ve deyimler, kıssadan alınan hisselere düstur olan kelâm-ı kibarlar, âdet ve geleneklerin gerçek hayata yansıması, ahlakî ve tasavvufî bir takım kavramların öğüt verici tarzda işlenerek insanlar

---

[533] Ömer Okumuş, "*Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)"*, **Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Araştırma Dergisi**, S.17, Erzurum 1989, s.113.
[534] A. Fuat Bilkan, "*Orta Klasik Dönem: Nazım"*, s.374.
[535] Mine Mengi, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, AKM Yay., Ankara 1991, s.IX.

arasında yüzyıllardır oluşturduğu anlayış birliği gibi konular teşkil eder.[536] Şunu da belirtmek gerekir ki, hikemî şiirin yaygınlık kazanması Osmanlı Devleti'nin gerilemesi ve çökmesiyle doğru orantılıdır. Tabiat ile sosyal hayat arasındaki benzetmeler, dönemin soğumuş dinî kurumlarını ve kişilerini de hedef almaktadır. Üslubun bu anlamda hedef aldığı başlıca şey, insan ilişkilerindeki samimiyetsizlik, ahde vefasızlık, sadakatsizlik olarak ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca bu dönemde alışılagelmiş lirik şiir tarzının dışında yeni bir şiir tarzı arayışı ile başta Nâbî olmak üzere bu akımın temsilcisi olan şairlerin kişilik yapılarının da 'hakimâne şiir' anlayışının Divan şiirinde etkili olmasında payı bulunmaktadır.[537]

Hikemî şiirin nasıl olması gerektiği konusunda, bu tarzı oluşturan Divan şairlerince şu görüşlere yer verilmiştir:

> "*Manasız, hikmet ve hakikatten yoksun bir şiir, ağzını sudan balıksız çekmeye, içi boş bademe, kabuksuz laleye, çocuktan kesilmiş kadına, nakışı olmayan sade bir yüzüğe, dilberi olmayan bir meclise benzer. Şiir tefekküre yönelik olmalı, okuyan kişiyi sadece hayal ikliminde dolaştırmayıp, aynı zamanda düşündürmeli ve ona hikmet ve hakikat öğretmelidir. Eğer şiir yazılacaksa bu amaca yönelik olmalıdır. Bu gaye ve düşünce ile kaleme alınmış şiir, hafızalara silinmez bir şekilde nakşedilmiş olur ve zaman zaman başvurulan bir formül ve düstur gibi okunup tekrarlanır. Aksi takdirde lirik şiir, dilber dairesinden dışarı çıkamaz ve zülüfle sümbül, gül ile bülbül, içki ile kadehi aşamaz…*"[538]

Hikemî uslup şairleri, hikmet'i yaygın olarak felsefe karşılığı ile değil de, Kur'ân'da kullanıldığı gibi 'derin kavrayış ve bilgi, nübüvvet, sır, hükümler ve öğüt' gibi anlamlarda kullanmışlardır. Zaten Nâbî, *Hayriyye*'sinde oğluna nasihat ederken felsefeden uzak durmasını istemiştir:

Felsefiyyâta tevaggul etme
Rûz u şeb anı te'emmül etme

---

[536] Hüseyin Yorulmaz, **Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü –Eski Şiirde Hikemiyât-**, Kitabevi Yay., İstanbul 1996, s.12.
[537] Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi, -Edebiyat Tarihi-Metinler-**, Akçağ yay., Ankara 1994, s.180.
[538] Hüseyin Yorulmaz, A.g.e., s.13.

Nâbî ve bu üslubun temsilcilerine göre felsefenin kaynağı akıl, hikmetin kaynağı ise Kur'an ve Hadis'tir.

Hikemî şiir, yukarıda değinildiği gibi insanı, olayları, dünyayı değerlendiren çeşitli konuları işler. Özelliğini daha çok yol gösterici, düzeltici, eğitici konulara yer vermesinden alır. Mesaj verme, telkinde bulunma amacı gözetildiği için şairlerce anlatımın kısa ve özlü olmasına özen gösterilir.[539]

1.3.2.3.Mahallî Üslup

17. yüzyılda ortaya çıkan önemli dil ve üslup özelliklerinden biri de şiirde, yerli, mahallî unsurlara yer verme anlayışıdır. Nev'izâde Atâyî ve Sâbit'in öncülüğünü çektiği üslup, esas olarak mahallî hayatı konu edinmektedir. Bu hayatı aksettirme çabası bakımından şiir diline, bu döneme kadar girmemiş pek çok mahallî ifade, sokak argosu ve mahallî söyleyişler girmiştir. Meselâ 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 gibi unsurlar Sâbit'in şiirlerindeki başlıca mahallî unsurlardır.

Bu üslubun en önemli bir diğer özelliği ise önceki dönemlere ait klasik konuların artık terk edilmesi ve mahallî konulara ilgi gösterilmesidir.

Mahallî üslup bu dönemin diğer şairleri üzerinde de etkili olmuştur. Nâbî'nin şiirlerinde de sosyal çevreye ait konular ve folklorik unsurlar önemli yer tutmaktadır. Nitekim bu dönemde *şarkı* ve *ilahi* gibi nazım şekillerinin yazılmış olması bu üslubun gelişme sürecini de göstermekte ve 18. yüzyıldaki bu üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan Nedîm'i de müjdelemektedir.

---

[539] Mine Mengi, A.g.e., s.180.

İKİNCİ BÖLÜM

17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİ POETİKASI

2.1.Nef'î'nin Poetikası

Erzurum'un Hasankale ilçesinde doğan Nef'î'nin asıl adı Ömer'dir. Doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi olmamasına rağmen 1570'li yıllar olarak tahmin edilmektedir. İlk mahlası, 'zarara mensup' anlamında *Darrî* iken Gelibolulu Ali'nin tavsiyesi ile 'fayda ve menfaate mensup' anlamında *Nef'î'* ye çevirmiştir. Bilindiği gibi Gelibolulu Ali 1585 yılında Erzurum'da defterdarlık görevinde bulunmuş ve Nef'î'yle de Erzurum'da tanışmıştır.[540] Nef'î, daha küçük yaşlarda iken babasının Kırım Hanı'nın yanına giderek nedim olmasını çocukluktan itibaren içine sindirememiş ve babasına duyduğu kin ve nefreti özellikle '*Sihâm-ı Kazâ'*sında dile getirmiştir. Muhtemelen Sultan I. Ahmed'in tahta çıktığı yıllarda bir tavsiye ile İstanbul'a gelen şair[541], kabiliyeti ile kısa zamanda kendini tanıtmıştır. Nef'î, I. Ahmed'in maiyetinde gittiği Edirne'de kısa bir süre kalışı ve aynı şehirde IV. Murad döneminde yaptığı Muradiye mütevelliliği bir tarafa bırakılacak olursa ölümüne kadar İstanbul'da yaşamıştır.

Şairin şöhretinin zirvesine eriştiği devresi IV. Murad'ın saltanat yıllarına denk gelir. Kendi gibi sert yaratılışlı Sultanla iyi diyalog kurmuş, Sultanın sevgi ve iltifatını kazanmıştır. Nef'î'nin bazı devlet adamları ile olan (Gürcü Mehmed Paşa, Kemankeş Mustafa Paşa, Bayram Paşa vs.) sürtüşmeleri ve bu devlet adamlarına yazdığı hicviyeler dolayısıyla Sulan Murad'la olan ilişkilerini kesintiye uğratmış, zaman zaman görevinden de uzaklaştırılmıştır. Kaynaklarda yürekli, pervasız, atak, korkusuz gibi ifadelerle yer alan Nef'î, sahip olamadığı 'dilinin belası ile' kendi sonunu hazırlamıştır.[542] Nef'î'nin katline sebep olan olay kesin olarak bilinmemesiyle birlikte, kaynaklar yasaklandığı halde yergiye devam etmesinin öldürülme sebebini oluşturduğuna birleşirler. 1635 yılında Bayram Paşa tarafından sarayın odunluğunda boğdurulan Nef'î'nin cesedi denize atılmıştır.

---

[540] F. Tulga Ocak, "*Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri"*, **Ölümünün Üçyüz Ellinci Yılında Nef'î**, AKM Yay., Ankara 1991, s.4.

[541] Ebuzziya Tevfik, Nef'î'nin İstanbul'a gelme olayını anlatırken, Nef'î'yi Kırım Hanlarından Canıbak Giray'ın Sadrazam Kuyucu Murad Paşa'ya tavsiyesi üzerine İstanbul'a gönderildiğini ifade eder. (bk. Ebuzziya Tevfik, **Nef'î**, Kitabhâne-i Ebuzziyâ, Kostantiniye 1311, s.8.)

[542] Metin Akkuş, **Nef'î Divanı,** Akçağ Yay., Ankara 1993, s.17.

Nef'î'nin Türkçe ve Farsça Divanı ve hicivlerini topladığı Sihâm-ı Kaza olmak üzere üç önemli eseri bulunmaktadır.

2.1.1.Nef'î'nin Sanatının Özellikleri

Nef'î, 17. yüzyılın ve eski edebiyatımızın en tanınmış kaside üstadı olarak birinci sınıf sanatçılar arasına girmiş büyük bir şairimizdir. Ondan bahseden kaynaklar ağırlıklı olarak kaside nazım şeklinde oluşturduğu yeni tarz ve hiciv yönü gibi klasik değerlendirmelere yer vermişlerdir. M. Nur Doğan'ın da işaret ettiği gibi bu tür kaynaklarda – gerek zamanında ve zamanından sonra yazılmış tezkireler, gerek diğer eserler olsun- "*Nef'î'nin zekâsı ve şiir anlayışı, estetik ve poetik başarısından*"[543] neredeyse hiç bahsedilmemiştir. -Neyse ki son zamanlarda yapılan akademik çalışmaların bu alana kayması ile birlikte bu endişe de yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır.-

17. yüzyıl tezkirelerinde Nef'î'nin daha çok heccâv yönü, kasidelerinde orijinal manalar oluşturmadaki ustalığı ön planda tutulmuştur. Meselâ Riyâzî, tezkiresinde; "*Ma'ânî nakş-perdâzı olup semt-i Irak'da tavr-ı âcemâne üzre revâzende-i kânûn-ı suhan-sâzîdür. (Manaların ressamı olup Irak tarafından Acem tarzı ile söz söyleme kanununun nağmekârıdır)"*[544] derken Kâtip Çelebi ise *Fezleke'*sinde Nef'î'nin heccâv yönü üzerinde yoğunlaşır; "*Şuarâ-yı Rumun mümtâz ve ser-bülendi… Şair-i nüktedân idi. Elhak hicv-gûylukla cümle şua'râyı geçmiştir. Kasâidi dahi müsellem-i âlem ve bi'l-cümle şiirde nazîri nâdir âdem idi.*"[545] Rızâ ise tezkiresinde Nef'î'nin kaside ve şiirlerindeki manaya dikkat çeker;

> "*Debdebe-i eş'âr-ı ma'ânî-karîni velvele-endâz-ı tâs-ı çarh-ı berîn olup zebân-ı tâze ile eş'ârı bî-hemtâya âğâze eden Erzurûmî Nef'î Efendidür. Kasâid-i ma'ânî-endâzında olan her ma'nâ-yı câme-zîb libâs-ı fâhire-i hüsn-i edâyla likâü'l-mahbûb ve gazeliyât-ı sihr-sâzında olan her mazmûn-ı dil-firîb sûret-i ferhûnde-likâyla şifâü'l-kulûbdur. Tab'ı mu'cize şemâyili hecv ü hezle mâil olup hezliyâtını sebt ü tahrîr ve Sihâm-ı Kazâ deyü nâm-ı dil-pezîr eylemişdür:"*[546]

---

[543] M. Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, s.63

[544] Mehmet Atalay, **Şair Nef'î Farsça Divanının Edisyon Kritiği ve Üslubu**, Atatürk Üni. SBE Doktora Tezi, Erzurum 1988, s.17; ayrıca bk. Mehmet Atalay, "*Nef'î'nin Şiiri*", **Fırat Üni. Sosyal Bilimler Dergisi,** S 6 (1-2), Elazığ 1994, s.24-40.

[545] Mehmet Atalay, A.g.e., s.17.

[546] Gencay Zavotçu, **Rıza Tezkiresi, İnceleme-Metin,** Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 1993, s.99.

(Manalı şairlerin haşmeti, göğün en yüksek noktalarına ulaşıp oralarda velvele koparark taze bir söyleyişle eşsiz şiirler terennüm eden Erzurumlu Nef'î Efendidir. Manalı kasidelerinde bulunan süslü elbiseli her anlam, güzel görünüşlü elbiseler içinde olan sevgilinin yüzü gibidir ve büyüleyici gazellerindeki her cazibeli mazmun sanki mutlu sevgilinin yüzü gibi kalplerin şifasıdır. Mucizevî yaratılışı hiciv ve yergiye meyilli olup hezliyatını yazarak Siham-ı Kaza diye gönüle hoş gelen isimle adlandırmıştır.)

Nef'î'nin sanatını incelerken kaside ile gazellerini ayrı ayrı değerlendirmek gerekir. Zira, Nef'î bu nazım şekilleri ile oluşturduğu şiirlerinde birbirinden bağımsız ve ayrı bir şair karakterine bürünmüştür. İki şiir arasında –kelime seçimi ve ahengi bir yana bırakırsak- mevzu ve anlam bakımından tamamen birbirine zıt bir özellik göstermektedir.

Nef'î, gerek zamanında ve gerek ölümünden sonra kendisinden bahseden kaynakların fikir birliği ile kaside üstadı olarak anılmıştır. Devrinden başlayarak son zamanlara kadar kaside yazan bütün şairler onu üstad olarak kabul etmiş ve taklid etmeye çalışmışlardır. Şüphesiz Nef'î'nin kaside konusunda üstad olarak kabul edilmesinin en büyük sebeplerinden birisi; Nef'î'nin kaside nazım şeklinde şekil ve mana itibarı ile meydana getirdiği yeniliklerdir. Nef'î, kaside nazım şeklinde bu yenilikleri uygularken kuşkusuz İran ve Arap şiirinden etkilendiği şairlerin payı da büyük olmuştur. Haluk İpekten'in de belirttiği gibi, fahriyedeki ustalığında Arap şairi Mütenebbî'den, mübalağa ve aşırı hayal zenginliği ve derinliği bakımından da İranlı Enverî, Örfî'den büyük oranda etkilenmiştir.[547] Ziya Paşa'ya göre ise, Nef'î 'eski şiiri İran taklitçiliğinden kurtarıp, Türk milletinin sesini, zevkini ve benliğini vermiştir.'[548]

Kasidenin nesib-teşbîb, girizgâh, mehdiyye, fahriyye, dua sıralamasına her zaman uymayan şair, eserine bazen *medhiyye* ile başladığı gibi bazen de eserini sadece *fahriyye* bölümünden oluşturur. Divan şairlerimiz arasında *fahriyye'*ye en çok önem veren Nef'î'dir. Kasidelerinin *fahriyye* bölümünde kendini övmeyi vazgeçilmez unsurlardan biri yaparken, rakiplerini de eleştirerek kasideye hicvi de eklemiştir. Bu da onun kasidesine günlük olayları da katarak diğerlerinden ayıran bir özellik olmuştur. Nef'î, kasidelerinde rahat bir anlatım ve karşılıklı konuşma üslubu oluşturmuştur. Mehmed

[547] Haluk İpekten, **Nef'î –Hayatı, Sanatı, Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 1998, s.82.
[548] Erdoğan Erbay, A.g.e., s.439.

Çavuşoğlu'nun da belirttiği gibi, Nef'î'nin kasideleri bazen bir dostuna içini dökmek için, bazen de bir büyüğe kötü ahvâlini bildirip yardım dilemek için veya düşmanlarından şikâyet için yazılmış mektuplar gibidir.[549]

Nef'î'nin gerçek özelliklerini ortaya çıkaran kasidelerindeki *nesib* bölümlerinin olduğuna vurgu yapan Gibb, Nef'î'nin kasidelerinin *medhiyye* bölümlerinde samimi olmadığını ileri sürerek, şairlik gücünü ve üstünlüğünü *medhiyye*lerde değil, nesib bölümlerinde aramak gerektiğini söyler:

> "*Nef'î'nin kaside nesibleri mükemmel hayal zenginlikleri ile doludur. Parlayan imajlar ve tebessümler, belâgattaki ifratla zihnî görüşü hayran bırakıncaya kadar birbiri arkasından sıralanmıştır. Bu çok süslü israf ve aşırı abartılı övünmeler nesre çevrildiğinde çoğu saçma ve manasız söz yığınları haline dönüşür. Bazen de şair bu hayal coşkunluğuna engel olduğunda mübalağanın hiç de tat vermeyen görüntüsü ortadan kalktığı gibi eserine belirli bir sanat kıymeti de ilave eder.*"[550]

Nef'î, Gibb'in de vurgu yaptığı kasidelerinin *nesib* bölümlerinde konu olarak bahar mevsiminin güzelliğini, bayram sabahının sevincini, at sevgisini, savaş tasvirlerini, aşk ve şarap zevkini, İstanbul'un deniz kıyılarında yaptırılmış kasırların güzelliklerini işlemiştir. Kasidelerinin 28'inde nesib bölümü vardır. Ara sıra *nesib*'e hiç ihtiyaç duymadan doğrudan doğruya kasideye giriş, alakayı kaybetmeden parlak bir dil ve ruh cazibesiyle ilerleyişi Enverî'nin çok başarı gösterdiği hamlelerdir. Bizde ise Nef'î'ye kadar hiç cüret gösterilmemiştir.

Nef'î'nin kasidesinin diğer bir özelliği *fahriyye* içerisinde hiciv yapmaktır. Bu bölümler kendisinden önce gelen şairlerden farklı ve uzundur. Bunun yanı sıra edebî düşmanlarını kaside içerisinde özellikle *fahriyye* bölümünde hicveder. Kasidesinde mehdiye ve hiciv Cahiliye dönemi Arap kasidesindeki gibi iç içedir.[551]

Nef'î'nin kasidelerindeki dikkat çeken önemli bir husus da, *medhiyye*lerini diğer şairlerin aksine menfaat sağlamak için yazmamış olmasıdır. O kasideleri ile devlet büyüklerinden bir çıkar sağlamak peşinde asla olmamış ve bunu de dile getirmiştir:

---

[549] Mehmed Çavuşoğlu, "*Kaside Şairi Nef'î*", **Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î**, s.84.
[550] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., s.183.
[551] F. Tulga Ocak, "*XVII. Yüzyıl Şairi Nef'î ve Kaside"*, **Türkbilig**, S.3, Ankara 2002, s.69.

Yoksa tab'um benüm ol mertebeden âlîdür
Ki idem mâl içün endîşe-i medh-i erzâl (K 36/45)

Nef'î'nin gazelleri ise, dil bakımından kasidelerine oranla daha sade bir görünüm arz eder. Zincirleme tamlamalar kullanmaktan kaçınan şairin gazelleri çoğunlukla yek-âhenktir.[552] Kasidelerinde duyduğumuz tok ve gür ses, gazellerinde mûnis bir ton bulur. Gazel nazım şeklinin karakteristiği olan zarafet Nef'î gibi tok sesli şairi de kısmen yumuşatmış, dizginlemiştir. Şair gazellerinde rind-meşreb bir kişiliğe bürünmüştür.[553] Vasfi Mahir Kocatürk Nef'î'nin şiir dilini şöyle tarif eder:

> "*Taşkın bir enerji ile dolu olan ifadesi, bol ilhamının tazyikine tâbi olarak canlı bir şekilde akmış ve Bâkî'de hakiki şiir unsuru haline gelen lâfız sanatlarını tabîi olarak ikinci plana düşürmüştür. Daha doğrusu şiirinin kuvveti sanatının maddî unsurlarını kendi içinde eriterek, tamamen canlı yeni bir dil meydana getirmiştir. Gerçekten dilin vuzuh, selâset, fesâhat, belâgat ve ihtişam vasıflarını şiirin temel unsurları olan ritm, lirizm, renk ve ruh ile kaynaştırmış bir şair daha bütün edebiyatımızda yoktur. Onun için Nef'î'ye muayyen bir büyük devredeki Türk Dili'nin yani Osmanlıcanın tekâmül zirvesi gözüyle bakabiliriz. Nef'î, dil ve ifadede hâkimiyetin ve zevk-i selimin timsalidir.*"[554]

Ali Ekrem (Bolayır) Nef'î'nin gazelleri hakkında yorum yaparken, onun gazel şairi olmadığını ve gazellerini sadece bir divan tertip edebilmek için yazdığını ifade ederek gazellerin temel özelliği olan âşıkane ruhun Nef'î'de bulunmadığını, dolayısıyla Nef'î'nin gazel yazacak ruha sahip olmadığını iddia eder:

> "*Divân-ı Nef'î'deki gazeller tedkîk olunursa, şairin gazel yazdıkça sanat oyuncaklarına temâyül ettiği görülür. Hatta gazellerinin hemen hiç biri sına'î-i lafziyeden âzâde kalmamıştır. Lâkin Nef'î, vâdi-i cedîdde gazel yazmakta olduğunu ikide bir iddiâ etkmekte olmasına rağmen bir gazel-serâ değildir. Gazelin şekl-i mahdûdu onun şelâle-i beyânını istiâb (içine alma, kaplama) edemezdi. Nef'î gazele asla ehemmiyet vermemiş ve gazellerini divan derlemek için nazmetmiştir. Şairin oyuncak kabilinden yazılan şiirlerde*

[552] F. Tulga Ocak, "*Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri"*, s.18.
[553] Metin Akkuş, A.g.e., s.20.
[554] Vasfi Mahir Kocatürk, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Edebiyat Yayınevi, İstanbul 1964, s.444.

san'at oyuncaklarına revâç vermesi pek tabiî idi. Esasen Nef'î'de merzî bir rûh-ı âşıkâne yoktur."[555]

Yukarıda, Vasfi Mahir Kocatürk'ün de belirttiği gibi, Nef'î'nin kendine has bir ruh ve eda ile şiirlerinde oluşturduğu âhenk ve lirizm, imgelerin sonsuzluğu gibi özelliklerini göz önüne getirince Ali Cânib'in bu sözlerinin oldukça Nef'î'yi iyi tetkik etmeden söylenmiş sözler olarak görmek gerekecektir.

Nef'î, gazellerinde konu olarak ağırlıklı olarak rindlik imajı hakimdir. Şiirlerinde tasavvufi özellikler kısmen olarak görünse de Farsça Divan[556]ında tasavvuf kendisini açıkça hissettirmektedir. Özellikle Farsça Divanında yer alan 171 adet rubaide bu yanını açıkça ortaya koymuştur.

Nef'î'yi Nef'î yapan özelliklerinden en önde geleni, övme ve yermedeki üslubu olmuştur. Gibb'in de belirttiği gibi hiçbir şair Nef'î kadar hayatı pahasına üslubuna bağlı kalmamıştır. Onun kabiliyeti ve başarısı, işlediği konularda, konuyu işleyiş tarzında yatmaktadır.[557] Nef'î övdüğü kişiyi göklerin en yüksek mertebesine çıkarırken, yerdiği kişileri de makamına, namına bakmadan korkusuzca yerin dibine batırmıştır. Nitekim Tahirü'l Mevlevî, Nef'î'nin sanat karakterini en güzel şekilde şöyle özetlemiştir;

Nef'înin hayatını tedkîk edersek
Üç şeydir; övünmek, övmek ve sövmek[558]

Ebuzziya Tevfik, Nef'î'nin hiciv yönünü değerlendirirken olaya farklı bir boyuttan yaklaşarak Nef'î'nin bu eserlerinin hicivle uzaktan yakından hiçbir ilgisinin olmadığını ifade ederek bu şiirin olsa olsa '*zevzeklik*' olarak niteler:

"*Nef'i'ye heccâv diyenler, meselâ Surûrî'ye hezzâl nâmını verenler gibi doğru söylemiş olmazlar. Hezl, insanın mizâcına câygîr olan (yerleşen) bir nev'i zevzekliktir. Nazm-ı kelâma iktidârı olsa da olmasa da mâdem ki tab'en zevzekliğe mâildir, nasıl bir tarzda söylemeye istidâdı var ise o yolda irâd eder. Fakat hicv zevzeklik demek değildir. Hiciv erbâb-ı iktidârânın bir takım kadr-ı şikestân-ı dehre karşı bir nev'i salâh-ı müdafâasıdır. Vakı'a-yı*

---

[555] Ali Ekrem (Boyalır), "*Nef'î'de Tasannu"*, **Dârü'l-Fünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası**, C4, S.3, İstanbul 1341 (1939), s.141.
[556] A. Nihad Tarlan, **Nef'î'nin Farsça Divanı Tercümesi**, S. Sertoğlu Kitabevi, İstanbul 1944.
[557] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., s.182.
[558] Mehmet Atalay, A.g.e., s.15.

mezmûmdur. Fakat zehr dâhi haddizâtında mühlik olmakla berâber, bazı illete karşı de'vâ-yı âcildir. Bina'en-aleyh Nef'î, muâsırından bazı ekâbire kadar bir çok zevâtı hicv etmiş ise anların ef'âl veya akvâli mecbûriyet verdiği için etmiştir.

Meselâ Gürcü Mehmed Paşa, Etmekçizâde Ahmed Paşa, Kemankeş Ali Paşa gibi ef'âli şehâdet-i tarihiye ile sâbit olanların mahiyetlerini teşhîr etmek hicv değildir. Şuarâ ve üdebâdan bazıları hakkındaki manzûmât-ı hicviyesi ise bâziçe-i şütûm (eğlenceli küfür) kâbilindendir. Buna ise cumhûr-ı üdeba lisânından mal'ebe-i şuarâ (şairlerin oyunu) ıtlak olunur. Mukattâ'atı Sihâm-ı Kaza mazbûtu olan zevâta mechûl değildir ki Nef'î ekser-i kıtâ'atını mukâbile bi'l-misâl olarak inşâd etmiş ve bu husûsda da 'İlbâd-ı azlem' (zalim yakıştırması) hükmü müşârü'n-ileyhe musallat olan şuarâya râci bulunmuşdur. "[559]

Ebuzziyâ Tevfik'in, Nef'î'nin hicivleri üzerine kullandığı tabir olan '*zevzek*'in kelime anlamı; 'tatsız ve çok konuşan, geveze'[560] anlamlarına gelmektedir. Tevfik'e göre hiciv bir tür eleştiridir ve Nef'înin eserlerinin hicivle bir alakası yoktur. Çünkü hicvin, eleştirirken olumlu yönü gösterme gibi faydalı yönleri vardır. (Buna örnek olarak zehrin bazı dertlere derman olduğu misali ile pekiştirmeye çalışmış) Oysa Nef'î'ninkiler sövme ve hakaret etme gibi tarzının kişiye ve insanlara bir faydası olmayacaktır. Bunun için Tevfik, Nef'î'nin bu şiirleri yazmadaki amacı hayatında karşılaştığı olaylara ve hareketlere karşı bir tavırdır ve bu da normaldir. Nef'î'nin şairlere yazdığı hicivleri ise basit bir oyundan ibaret olarak gören Tevfik, aslında elimize sadece Nef'î'nin bu tür şiirleri ulaştığı ve diğer şairlerin şiirlerinin de olabileceği ve elimizde olmadığı için tek taraflı olarak olaya baktığımızı düşünmektedir.

Gibb, ise Nef'î'nin bu tür şiirlerini *tezyifât* olarak değerlendirmektedir.[561] Tezyif'in anlamı da 'bir şeyi değersiz, adi, bayağı, aşağılık göstermeye çalışma, küçültmek isteme, alay etme, eğlenme'[562] gibi anlamlara gelmektedir. Gibb'in bu değerlendirmesi de Ebuzziyâ Tevfik'in görüşleri ile çakışmaktadır. Vasfi Mahir Kocatürk ise Nef'î'nin

[559] Ebuzziyâ Tevfik, **Nef'î**, s.18-19.
[560] **Türkçe Sözlük**, TDK, C.2, Ankara 1998, s.2508.
[561] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., s.183.
[562] **Türkçe Sözlük**, s.2213.

hicviyeleri rastgele söylediğini bundan dolayı da vezne, dile, âhenge, hatta nükte ve mazmuna fazla ehemmiyet vermediğini söyler.[563]

Recâizâde Mahmud Ekrem, Nef'î'nin sanat gücü hakkında ilginç bir fikir ortaya koyar. Ekrem'e göre, Nef'î tabiatındaki o harikulade iktidarı devrindeki büyükleri övme ve yermeye değil de Türk tarihindeki hadiseleri nazmen yazma yönünde kullanmış olsaydı, Şehnâme ve Acemlerin Homer'i olan Firdevsî gibi Nef'î de bizim Virjil'imiz olurdu, der.[564]

Nef'î'nin şiirlerini sanatsal olarak incelediğimiz zaman şu başlıklar ön plana çıkmaktadır; 1-Belâgat, 2-Ahenk, 3-Mübâlâğa ve 4-Fahriyye.

2.1.1.1.Belâgat: Haluk İpekten'in de vurgu yaptığı gibi Nef'î'nin şiirinde ilk göze çarpan şey açık ve düzgün, kusursuz bir söyleyiştir. Nef'î'nin düzgün ve açık söyleme biçimini İpekten şöyle izah eder:

> "*Nef'î, Fuzûlî'de Nâ'ilî'de, Şeyh Gâlib'de ve derece derece öteki divan şairlerinde görüldüğü gibi kapalı, girift mazmunlara şiirinde yer vermez. Beytinin ilk anlaşılan anlamı altında gizli bir anlamı yoktur. Kullandığı kelimelerin ikinci ve mecâzî anlamlarını düşünmez. Her kelimeyi sözlükteki anlamı ile kullanır. Bu bakımdan Nef'î'nin şiirinde derin anlamlar aramak, kelimeler arasında uzaktan ilişkiler kurmaya çalışmak ve bulmaya çalışmak boşunadır. Nef'î ne söylemek istemişse, açıkça onu söylemiştir.*"[565]

2.1.1.2.Ahenk: Nef'î'nin sanatının en önemli özelliği şüphesiz ki şiirlerinde oluşturduğu ahenktir. Nef'î söylediklerini açıkça, düzgün ve üstün bir ahenk içinde söyler. Şair kulağa hoş gelmeyen kelimeleri söylemekten kaçınır. Nef'î aynı zamanda bu mükemmel ahengi anlamla birleştirme ustalığını da göstermiştir. Şehâbettin Süleyman, Nef'î'nin şiirlerindeki ahengi ortaya koymaya çalışırken, onun kelimelerin '*râz-ı manasından ziyade râz-ı mûsîkisini dinlemiş, hissetmiş'* olduğunu ifade ederek Nef'î'yi şair-i bestekâr olarak niteler:

> "*Nef'î, bir şâir-i bestekârdır ki, mûsikinin güfteleri, kelimâtın birbiriyle imtizâcından, teâkub ve teâlisinden mütevellid lisân-ı mahsûsun, lisân-ı âhengdârın mevlûdudur. Nef'î bu büyük Erzurumlu san'at-ı edebiyata dâhil*

[563] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.440.
[564] Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, s.442.
[565] Haluk İpekten, **Nef'î, Hayatı-Sanatı-Eserleri,** s.92.

olabilecek, vasf-ı esâsî-i şi'ri izâle etmeyecek, hudûd-ı mûsikinin hâricinde kalabilecek nağmeleri, perdeleri tamamıyla ölçmüş, anlamış, zevk-i nazmı, hatt-ı eş'ârı muhafaza etmekle berâber neşve-i mûsikiyi de yaşatabilmiştir."[566]

Nef'î'nin şiirlerinde her cinsten ses tınlamaları vardır. İnişli çıkışlı sesler şiirine coşkunluk, karışıklık, gök gürlemesi sesi verir. Kelimelerin uzak anlamlarından çok mûsikisini hissettirir. Nef'î'nin dile ve şiir ahengine olan hâkimiyeti kelimelerin anlamlarını, kurulan hayalleri unutturur. Ahengi sağlayıcı unsur olarak sıkça aliterasyona başvurur.[567]

Ali Ekrem, Nef'î'nin şiirlerindeki ahengin oluşturduğu musikiye insanın meftun olmamasını imkânsız gibi görerek, o büyüyü şöyle anlatır:

"*Nef'î'nin mübâlağadan sonra belki de mübâlağadan ve her şeyden evvel iltizam ettiği tasannu yahud mağlûb olduğu san'at âheng-i beyândır. Bir kere Farisîyenin lisânımıza tagallübü kabul olununca cezâlet-i âheng itibârıyla Nef'î hiçbir şairimizin keyfine varamadığı bir erganun-ı ra'd-âvâz olur. Lisân-ı nazmındaki gulgule-i teblîğe hatta bazen zemzeme-i beyâna meftûn olmamak imkân hâricindedir… Nef'î'nin hey'et-i umûmiyesiyle şiddet ü rikkâte ayırdığımız mûsîkâr şi'rinde her nev'i tınnaniyet mevcuttur. Gulgule, velvele, cûş u hûrûş, feryâd-ı cân-güdâz, bükâ-yı rûh hatta sadâ-yı meş'ûm. Bu semâvî-fıtrât-ı şairin divanına aheng-i nokta-i nazarından bir ummân-ı şi'r denilse şâyân olur. Evet şâirin lisânı bir ummân-ı ahenktir.*"[568]

Ali Ekrem'in ahenk için tanımladığı *cezâlet*, 'rekaketsizlik, telaffuzu kulağa sert gelen kelimelerin söyleyiş güzelliği'[569] gibi anlamlara gelmektedir. *Cezâlet-i âhenk*'i ise; ahenk uyumu, söyleyiş güzelliği şeklinde yorumlayabiliriz.

Nef'î, tasvirlerinde şekil ve muhteva arasında bir uyum sağlamıştır. Meselâ bir savaş alanını tasvir ederken kılıçların birbirine çarpmasından dolayı çıkan ve bulutlara kadar yükselen heybetli sadâyı;

---

[566] Şehabettin Süleyman, "*Nef'î: Şair-i Aheng*", **Rübâb Mecmuası**, C.1, S.17, 6 C.ahir 1330 (1928), s.174
[567] Metin Akkuş, A.g.e., s.27.
[568] Ali Ekrem (Bolayır), A.g.m., s.140.
[569] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** Aydın Kitabevi, Ankara 1995, s.139.

Sarsıldığınca zelzele-i hamleden zemîn
Âşûb-ı rest-hîz-i kıyâmet ayân olur

Gerd-i siyehde şu'le-i şemşîr-i tâb-dâr
Gûyâ sehâb-ı tîrede berk-i cehân olur

Oklar sihâm-ı kavs-i kazâdan nişân verir
Peykân-ı tîr ise ecel-i nâgehân olur (K 29/42-44)

Bahar mevsiminde insanın içindeki o coşku ve sevinç, rüzgârla beraber etrafa yayılan gülün kokusunu ve çemenlerin yeşilliğini;

Esdi nesîm-i nevbahâr açıldı güller subh-dem
Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem

Erdi yine Ürd-i behişt oldu hevâ anber-sirişt
Âlem behişt-ender-behişt her kûşe bir bâğ-ı İrem

Gül devri ayş eyyâmıdır zevk ü sefâ hengâmıdır
Âşıkların bayramıdır bu mevsîm-i ferhûnde-dem (K 15/1-3)

hissetmemek neredeyse imkânsız gibidir. Muhammed Celâl, Nef'î'nin özellikle kasidelerinde oluşturduğu bu ahenk hakkında şu değerlendirmelerde bulunur:

> "(Nef'î) *Yüz beyitli bir kasidenin her beytini âheng-dâr olarak tanzîme muvaffak olan büyük şairimizdir. Kasâidi parlak teşbihlerden, ulvî tasavvurlardan hâli değildir. Hele fahriyeleri âheng-i selâset nokta-i nazarından pek hoş-âyendedir. Hüsn-i tasavvur, âheng-i selâset gibi meziyetlerle şairlerimizin içinden temeyyüz eden Nef'î pek mükemmel, pek âlî şiirler inşâd ederek meselâ âdi bir şeyi kendine mahsûs olan âheng-i ifade ve letâfet-i beyân ile âlî göstermek ve âlî bir maddeyi yine kendine mahsûs bir san'at-ı şairâne ile âdî olmak üzere irâde etmek kudret-i hariku'ladesine mazhar olduğunu isbât eyleyen ve her sözünün ka'bına yetişilmek kâbil olmayacağını anlatan bir şairdir."*[570]

Nef'î'nin şiirlerinde ahengi oluşturan en büyük özellik sık sık başvurduğu tekrarlar rol oynamaktadır. Orhan Okay'ın da belirttiği gibi, estetik bir temaya dayanmaktadır

[570] Muhammed Celâl, **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri,** Dersaadet 1312, s.15-16.

ve o temel de *tekrar*dır. Bütün güzel sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da bir motifin, bir sesin, bir ifade tarzının muayyen ve gayri muayyen aralıklarla tekrarı insan üzerinde büyüleyici bir tesir bırakmaktadır.[571] Nef'î de kullandığı tekrarlarla bir ahenk (mûsiki) oluştururken mana mükemmelliğinden de taviz vermemiştir. Meselâ Nef'î, aşağıdaki örneklerde kısa cümlelerle, tekrarlarla meclisteki canlılık ve hareketlilik ortamını yansıtmaya çalışmıştır:

Yâr *ola* câm-ı Cem *ola* böyle dem-i hurrem ola
Ârif *o*dur bu dem *ola* ayş u tarabla mugtenem (K 16/7)

Devr-i kadeh yâ *devr*-i gül *devr*ân budur gayrı degül
Ammâ ki *devr*-i câm-ı mül *devr*-i safâdur cümle hep (K 62/2)[572]

Nef'î'nin, şiirindeki önemli ahenk unsurlarından biri de *paralellik*'tir. "Şiir dilinde beyti oluşturan mısralar arasındaki benzer dil birliklerinin ve mütevâzin kelimelerin anlamla bütünleşen sesin eşliğinde paralel sıralanışını ifade eden bir terim"[573] olan paralellikte kavramlar arasında, ortak sözlerle veya gramatik yapılarla (bağlaç, terkip, hal ekleri) bir bağ kurulur. Özellikle tamlama '-i' leri ve 'u, ü, vu, vü' bağlaçları bilinçli olarak seçilip dize içerisinde simetrik bir biçimde konumlandırılarak iç ahenk temin edilmiştir.[574]

Kemal	**-i**	dâniş		Akl		râsih	**-i**	evvel
Safâ	**-yı**	bâtın	**ile**	subh	**-ı**	sâdık	**-ı**	sânî

K 31/27

Nef'î'nin ağırlıklı olarak kasidelerinde başvurduğu bu paralellikler, mevcut ahengini yeknesaklıktan kurtarmış, beyit güzelliğinin yerine âdeta metin bütünlüğüne dayanan bir güzellik sergilemiştir.[575]

Nef'î'nin şiirinde ahengi oluşturan diğer unsurlar ise ikilemeler, iştikak ve cinasla oluşturduğu ahenk, nidâ, armonidir.

---

[571] M. Orhan Okay, "*Şiir Sanatı Üzerine"*, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergah Yay., İstanbul 1990, s.36.
[572] Nef'î'nin şiirlerindeki ahenk unsurları için bk.: Bahir Selçuk, **Ahenk Unsurları Bakımından Nef'î Divan'ının Tahlili**, Fırat Üni. SBE Doktora Tezi, Elazığ 2004.
[573] Muhsin Macit, **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, s.59.
[574] Bahir Selçuk, a.g.t., s.171.
[575] Bahir Selçuk, a.g.t., s.171.

2.1.1.3.Mübâlâğa: Kasidelerinde oluşturduğu hayallerini insan mantığını hayretlere düşürecek kadar derinleştiren Nef'î, bu etkiyi *mübâlâğa* sanatı ile sağlar. Anlam sanatı olan mübâlâğa Nef'î'nin sanatının belkemiğidir.[576] Haluk İpekten'in deyimiyle 'haşin bir ruh'[577] olan Nef'î'nin tabiatında ölçü ve sınır yoktur. Davranışlarında, hayallerinde ve düşüncelerinde hep abartılı olmuş ve bu abartıyı şiirlerinde estetik malzeme olarak kullanmıştır.

Ali Ekrem, Nefî'nin mübâlâğa ile münasebetini anlatırken, mübâlağa sanatında olması gereken birinci kuralın *samimiyet* olduğuna vurgu yaparak, Nef'î'nin bu yönü ile diğer şairlerden kolayca ayırt edilebileceğini vurgular:

> "*İtikadımca mübâlağa için eski nazariyât-ı edebiye mecellelerinde gösterilen şerâit-i muvaffakiyet ü bedâ'etin hepsinden mühim bir şart vardır: Samimiyet. Şiirin birinci meziyeti samimiyet tahassüs olduğuna göre, şairin ulviyetine semim-i cândan kâri olmadığını bir Memdûh için ihtiyâr edeceği mübâlağalar sun'i bina'en-aleyh gâyet bârid olur. İşte bundan dolayıdır ki kudemâ-yı şuarâmızın –Nef'î de dâhil olduğu halde- ya mecnûn yahud abdâl pâdişahlara ve onların kendileri gibi bendelerine yazdıkları yüzlerce kasidenin mübâlagatı kelâl-âver (yorucu) türrehâtdan (saçma sapan sözler) ibaret kalmıştır. Bütün o kasideler arasında Fuzûlî'nin kalbinden kopduğu bî-iştibâh meşhûr Bağdat Kasidesi, Nef'î'nin 'Esdi nesîm-i nevbahâr güller açıldı subh-dem' gibi üç dört eseri ile diğer şairlerin samimi teheyyücden doğmuş birkaç şiiri istisna olunca okunmağa değer bir manzume yoktur. Halbuki bu şairlerin hepsi Hz. Peygamber'e nefis na'tler yazmışlardır. Çünkü zât-ı risâlet-penâhının fevkü'l-beşer ulviyâtına cümlesi vicdânen âşıktır. Bunların Cenâb-ı Muhammed'i tavsîf için iltizâm ettikleri mübâlağalar mübâlağa bile addolunamaz, yürekten kopup gelmiş sözlerdir.*"[578]

Ali Ekrem'in düşüncelerini özetlemek gerekirse, kasidelerdeki mübâlâğaları, şairlerin içlerinden gelerek yazmadıkları ve düşüncelerinde samimi olmadıkları için bu tür eserler anlam bakımından oldukça soğuk kalmışlardır. Çünkü şairler bu eserlerini bir

---

[576] Metin Akkuş,,A.g.e., s.24-25.
[577] Haluk İpekten, A.g.e., s.94.
[578] Ali Ekrem (Bolayır), "*Nef'î'de Tasannu"*, s.135-136.

menfaat ummak, devlet büyüklerinden bir şeyler elde etmek için kaleme almaktadırlar.[579] Oysa aynı şairlerin Hz. Muhammed'e yazdıkları na'tlar birer sanat harikasıdır. Ekrem'e göre bu durum, doğrudan şairlerin vicdânı ve memdûhu karşısındaki hissiyâtı ile ilgilidir.

Ali Ekrem, yazısının devamında, Nef'î'nin mübâlâğaları ile ilgili değerlendirmede bulunur. Mübâlâğanın Nef'î'nin ruhu olduğunu belirten Ali Ekrem, Nef'î'nin bu müstesna fıtratını orijinal hayallerle süsleyerek bir sanat derecesinden geçirip halis bir şiir mertebesine çıkarmıştır:

> "*Mübâlâğa Nef'î'nin ruhudur. Kendi samimiyet ve tabiatiyle tecelli ettikçe bülend ve müstesna fıtratına hayran olmamak kâbil olmaz. Nef'î mübâlâğât-ı ebkâr-ı hayâliyle tezyîn ederek tasannu bir san'at derecesinden bir şi'r-i hâlis mertebesine çıkarmakta da yektâdır.* "[580]

Ali Ekrem'in vurgu yaptığı mübâlâğadaki samimiyet, İpekten'e göre Nef'î'de fazlaca mevcuttur. İpekten Nef'îdeki mübâlâğayı şöyle yorumlar:

> "*Nef'î'nin düşünce ve hayallerindeki bu aşırı abartma, üslubundaki kudret, ahenk ve samimiyetle hafifler, okuyucunun kalbini incitmez. En olmayacak şeyleri olağan gibi gösterir.* "[581]

Nef'î deki aşırılık, önce okuyucuyu taşkınlığa düşürür ve hayal gücünü zorlar. Örnek vermek gerekirse, III. Ahmed'in atını överken, at öyle hızlı gider ki karıncanın üstünden geçse karıncanın bunun farkına varamayacağını ifade eder:

O sebük-seyr ü sebük-rev ki haberdâr olmaz
Eylese sîne-i mûr üzre eger cevlânı (K 4/24)

---

[579] Bu düşünceye delil olarak Mustafa Sami'nin Baltacı Mehmed Paşa'ya yazdığı bir kasideyi gösterebiliriz. Zira, Mustafa Sami, bu paşaya;

Hengâm-ı deyr irişdi yine bâd-ı subh-dem
Oldı çemen tırâz-ı nev-âyin-i köhne-dem

Matla'ı ile başlayan 'bahariyye' nesibli kaside yazmaya başlamış, fakat bu sırada Baltacı Mehmed Paşa'nın görevden azlolunmasıyla şair de kasidesini yarım bırakmıştır. Toplam 16 beyit olan şiirin başında ise '*Bu kaside tesvid olunurken Baltacı Mehmed Paşa azlolunmakla küsuru yapılmayıp nâtamam kalmıştır'* şeklinde bir de not düşülmüştür. (bk. Mustafa Sâmi, **Divân-ı Sâmi**, Bulak Matbaası, İstanbul 1253, s.102)

[580] Ali Ekrem (Bolayır), A.g.m., s.136.

[581] Haluk İpekten, A.g.e., s.95.

Bu mübâlâğaya göre, İsmail Ünver'in de belirttiği gibi 'padişahın bindiği at Nef'î'nin hayal gücünde günümüzün sesten hızlı uçaklardan da hızlı gider'.[582] Bir başka kasidesinde:

Gamzen ne dem ki tîğ çekip hûn-feşân olur
Uşşâk-ı dil-firâğa ecel Mihribân olur (K 29/1)

Nef'î burada diyor ki, gamzen kılıcını çekip de kan dökmeye başlayınca ecel, gönlü yaralı âşıklara acıyıp merhamet gösterir. Öyle bir hayal ki, sevgilinin gamzesinin gazabından ancak ecele sığınmakla kurtulabiliyor. İskender Pala, bu beyitteki mübâlâğa karşısındaki hayretini şöyle dile getirir: "*Gamze kan dökmeye başlayınca gönlünden yaralanan âşıklar ecele sığınıyorlar. Ne müthiş bir mübâlağa, ne hayret verici bir söyleyiş. Bir kişiyi 'savaşçı' sıfatıyla anlatmamın bundan güzel ve bundan kestirme yolu olabilir mi?... Şimdi düşününüz o öyle kan dökücü bir gamze ki onun kılıcına hedef olan gönüllere ecel bile acımakta."*[583]

Sonuç olarak Z. Fahri Fındıkoğlu'nun "*Mübâlâğa ve âhenk, gâyesine Nef'î'de vâsıl olmuştur"* [584] ve Ali Ekrem'in "*Fikirde mübâlâğa ve şekilde âhenk, işte Nef'î'nin şairliği*"[585] gibi tanımlamaları Nef'î'yi özetler gibidir.

2.1.1.4. Fahriyye (Övünme): Divan şiirinin kendi 'ben'iyle uğraşan müstesna şairlerinden biri olan Nef'î, sanatını, düşüncelerini ve hayallerini hep 'ben' merkezine oturtmuştur. Şiirindeki 'ben' merkeziyetçiliği onun sanatına olan sarsılmaz güvenini de ortaya koymuştur. Bu yönü ile Arap şairi Mütenebbî'nin şüphesiz ki etkisi büyük olmuştur. Haluk İpekten'in bildirdiğine göre Mütenebbî, sanatında kendine öyle bir güveni vardır ki, şiirlerini başkalarının anlayamayacağını düşündüğünden şiirlerinde hep kendisine hitap etmiştir.[586]

M. Kaya Bilgegil, şairin 'ben' duygusunu tartışırken ilk önce şairlerin birer 'ruh arkeloğu' olduğunu belirttikten sonra 'ben'i şöyle tarif eder: "*Her ilhâmın âmili, hem de vücut bulduğu saha durumundaki 'ben' muhtelif mevzularla fıtrî kabiliyetlerin ve organizmanın kimyevî imtizacından meydana gelmiş bir sentezdir."*[587] Bilgegil, bu sebeple

---

[582] İsmail Ünver, "*Övgü ve Yergi Şairi Nef'î"*, **Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î**, s.52.
[583] İskender Pala, **Şi'r-i Kadîm**, L&M Yay., İstanbul 2002, s.15.
[584] Z. Fahri Fındıkoğlu, **Erzurum Şairleri**, İstanbul 1927, s.35
[585] Ali Ekrem (Bolayır), A.g.m., s.141.
[586] Haluk İpekten, A.g.e., s.96.
[587] M. Kaya Bilgegil, **Cehennem Meyvası,** s.25.

de şiirin birbirine denk iki temel unsurunun var olduğunu ifade eder; *Düşünen ben, müzikal insan*, bu durum da ise şiir, *lisan musikisinde erimiş 'ben'dir.*[588] Kaya Bilgegil'in yaptığı bu şiir sentezine uyacak şairlerin başında da kuşkusuz Nef'î gelmektedir.

Nef'î'deki 'ben' psikolojisine eğilen Orhan Okay ise bunu bir istiğna tavrı olarak yorumlar ve şair'deki 'biz'in dahi yine 'ben'i temsil ettiğini ifade eder:

> "*Nef'î hakkında bir şey daha ilave etmemiz gerekecektir. O da ses tonunun, Erzurumlu şairin, biraz dadaşça, biraz babacan bir tavrından ve gururundan gelmesidir. Nef'î'nin şiirlerinde bu özellik mana olarak kimseye muhtaç olmamak, eski tabirimizle 'istiğna' tavrıyla beraber görülür. Bu tavrı da temin eden kelime 'ben' zamiri ile bu kavramı ifade eden diğer zamirler ve kelimelerdir… Nef'î'nin 'biz' zamirine bağlı olarak yazdığı şiirlerde de aynı gurur ve istiğnayı bulmak mümkündür. Çünkü burada biz zamiri veya bu manayı veren kelimeler de hakikatte, bir topluluğu veya birkaç kişiyi değil, yine 'ben'i bu defa kibir derecesinde bir meydan okumayla beraber ifade eder.*"[589]

Nef'î'nin divanındaki gazellerin 29'unun 'ben' düşüncesini belirten redif ve kafiyeler üzerine kurması, divanını ilk şiiri olan 'na't'ine de '*sözüm'* redifiyle başlaması şairdeki benlik duygusunun ne kadar üst planda tuttuğunu göstermektedir. Şüphesiz ki şiirinin edebî değer taşıdığına inanan her şair övünür.

Nef'î'nin, şiirlerinde 'ben'e yönelişinin arkasında divan şiirindeki duygu ve düşüncenin anonimden –ya da ortak mazmun kullanımından- çıkması ve düşüncede ve hayalde 'ferdileşme'ye gitmesi yatmaktadır. Nitekim hayal ve düşünce ile fikirlerini anlatırken bu iki terimi sürekli olarak 'bikr' kelimesi ile birlikte tamlama halinde kullanması da bunun bir göstergesidir. Sonuçta da şiirdeki bu ferdî duyuş, yeni ve orijinal mana arayışlarının bir sonucudur.

Ama bu konuda hiçbir şair Nef'î kadar ileri gitmemiştir. İsmail Ünver, Nef'î'nin ölçü ve sınır tanımayan övünmelerini onun aşırılığa yatkın, kabına sığmayan yaratılışı ve kendisine duyduğu sonsuz güvene bağlamaktadır.[590]

---

[588] M. Kaya Bilgegil, A.g.e., s.25.
[589] M. Orhan Okay, "*Nef'î'nin Şiirlerinde Ses Unsuru"*, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s.98.
[590] İsmail Ünver, A.g.m., s.62.

Nef'î'nin övünmelerinde belli başlı iki nokta göze çarpar. Bunlardan biri onun şairlik yeteneğine ve şiirlerine rakip tanımayan tutumu, diğeri ise kendisini tanınmış İran şairleriyle bir tutması hatta kendisini onlardan daha üstün bir şair olarak göstermesidir.

2.1.2.Nef'î'de Sebk-i Hindî Özellikleri

Şiirde yeni bir üslup olarak çıkan Sebk-i Hindî'nin Türk şiirindeki ilk belirtileri Nef'î'de görülür. Nef'î'nin üslubu aslında klasik üslupla Sebk-i Hindî arasında bir geçiş sürecini oluşturmaktadır. Zira Nefî, ilk şiirlerinde klasik üslup olarak değerlendirilen *Sebk-î Irâkî* şairleri etkisinde kalmış;

Sözlerim oldu hased-kerde-i yârân-ı Irak
Belk-i reşk-i suhan-ı Muhteşem-i Kaşânî (K 4/47)

sonraki yıllarda ise *Sebk-i Hindî* şairlerinin etkisine girerek kendi şiirinde yeni bir tarz oluşturma yoluna gitmiştir. Bunu da şiirlerinde sık sık dile getirmiş ve şiirini, *Sebk-i Hindî* şairlerinin kullandığı mana-perdâz, tarz-ı taze gibi terimlerle de ifade etmiştir. Nef'î, Sultan Osman'a sunduğu kasidesinde;

Mülk-i Rûmu ol kadar tutdu sevâdı şi'rimin
Feyzîyim gûyâ ben ol Hindûstânımdır benim

Şimdi sırr-ı feyz-i Hallâk-ı Ma'ânî bendedir
Ser-te-ser âlem sevâd-ı Isfahânımdır benim (K13/7-8)

Nef'î, hem Sebk-i Hindî'nin doğuş yeri olarak kabul edilen Hindistân'ı hem de bu üslubun iki önemli temsilcisi Feyzî ve Hallâk-ı Ma'ânî olarak anılan Kemâl-i İsfahânî'yi anarak, kendisinin de bu üslupta bu şairlerle boy ölçüşebileceğinin sinyallerini vermektedir. Ayrıca ikinci beyitte Isfahân adından söz ederek, bu üslubun ilk ortaya çıktığı yer olan Isfahan şehrinden de bahsetmiş olur. Bugün Sebk-i Hindî'ye Isfahan'da yetişen şairler tarafından yaratıldığı için 'Sebk-i Isfahânî' de denilmektedir.[591]Nef'î'nin şiirlerinde görülen Sebk-i Hindî özellikleri şunlardır:

1-Sebk-i Hindî şairleri paradoksal imajlara çok büyük önem vermişlerdir. Aralarında karşıtlık ilkesi bulunan kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya

[591] F. Tulga Ocak, A.g.m., s.20.

getirerek çelişkili bir kavram yaratma içinde olmuşlardır. Nef'î'de yer alan *nûr-ı siyâh* (G 38/3)*, lezzet-i gam (*G 102/2)*, zevk-i gam-ı firkât (*G 48/2)*, zevk-i gam (*K 34/9), *şem'-i gam* (G 56/4), *âb-ı âteş-pâre* (Sk 2/2) gibi terkipler buna bir örnektir:

Gark eder bir noktada *nûr-ı siyâha* âlemi
Ârifin sermâye-i kilk-i siyâhı böyledir (G 38/3)

Bu beyitteki *nûr-ı siyâh* terkibi, 'siyah nur' gibi bir anlama gelmektedir ki, bu da tam bir tezattır. Zira nur aydınlıktır, siyah ise kananlık. İran sahasında ortaya çıkan ve tasavvufî bir terkib olan *nûr-ı siyâh,* aslında güzelin alnına düşen kâküldür. Güzelin alnına/yüzüne inen bir siyah örtü olarak kabul edilen kâkül, ayrıca nûrânilik vasfıyla da donanmıştır.[592]

Nef'î ise, burada kalemin mürekkebinin siyah olması, ariflerin kaleminden de insanın gönlünü, zihnini açacak nurlar (yazı) çıkması türünden bir benzetme yoluna giderek, böyle bir paradoksla hayal ufuklarının zenginliğinden de bize ipuçları vermektedir. Diğer bir örnekte ise;

Kendimizden ne kadar bîhaber etse bizi aşk
Ol kadar *zevk-i gam-ı fîrkâti* idrâk ederiz (G 48/2)

Nef'î, burada 'aşk bizi kendimizden ne kadar habersiz eylerse, ayrılık gamının zevkini o kadar idrak ederiz' demekle, âşığın gönlündeki ayrılık acısının nasıl bir zevke dönüştüğünü ifade etmektedir. Gam ile zevkin, gam ile lezzetin (G 102/2) bir arada kullanılması aslında ayrılık acısının âşığı olgunlaştırdığı ve aşkını daha ulvileştirdiğinin göstergesi olarak kullanılmıştır. Aşağıdaki örnekte ise *derman* ile *bela* arasında anlam bakımından bir paradoks oluşturmuştur. Şaire göre en büyük belânın başında derman gelmektedir:

Vuslat hevesin ko gam-ı hicrân ne belâdır
Var tâlib-i derd ol yürü *dermân* ne *belâ*dır (G 43/1)

2-Sebk-i Hindî şairleri çoğunlukla gazellerde anlamı tek beyit üzerine yoğunlaşma üzerinde durmuşlardır. Mısra-i berceste dediğimiz türden olan bu üslupta, az sözle çok şey anlatma yoluna gidilmiştir. Buna göre bir mısrada dile getirilen herhangi bir düşünceyi, aradaki teşbih ilişkisinden yararlanarak öteki mısrada gözlem ve deneyimlere da-

[592] Nasrullah Pürcevâdî, **Can Esintisi,** s.171.

yanan somut bir bilgiyle örneklendirmektir. Bu durumda birinci mısra ile ikinci mısra arasında bir anlam bağı oluşmamaktadır. Şairlerin buna ilgi göstermelerinin en önemli sebebi, bu anlatım tekniğinin yeni mazmun yaratmaya çok elverişli bir teknik olmasındandır.[593]

Nef'î'de bu özellik diğer Sebk-i Hindî şairlerimize göre daha az olmasına rağmen, bu tarz beyitlere de yer vermiştir.

Gam-ı aşkın dile geldikçe komaz canda elem
*Yer kalır mı kedere hânede ahbâb olacak (*G 62/2)

Götürür tenden okun pârelerin eşk-i revân
Hâs u hâşâki komaz hâkde seyl-âb olacak (G 62/4)

Düşdü nazarı âyîne-i gaybe mukâbil
Aslâ keder-i çûn u çırâyı çekemez dil (G 76/5)

Nef'î gibi küstâh ol eğer âşık olursan
Zîra eremez vuslata mahcûb-ı muhabbet (G 16/7)

Gelse peykân-ı hadeng-i yâr kalmaz sûz-ı dil
Gör nice teskîn eder bir külheni bir katre âb (G 8/3)

Cem'iyyet-i hâtır mı kalır âşık olunca
İllâ gam-ı gîsû-yı perîşân ne belâdır (G 43/1)

Bu örneklerde de görüldüğü gibi, mısralar arasında anlam bakımından tam bir bağımsızlık söz konusudur. Şair düşüncesini ilk mısrada dile getirmekte ve bunu aradaki teşbih ilişkisinden yararlanarak gözlem ve deneyime dayanan bir bilgi ile ikinci mısrada örneklendirmektedir.

3-Sebk-i Hindî'nin en önemli özelliği olan hayal unsuru, *çoklu duyulama* (sinestezi)[594] ile şairler tarafından oldukça gelişmiştir. Şiirde çoklu duyulama, "iki farklı duygu ile iki ayrı sözcüğün arka arkaya gelmesi" gelmesi şeklinde tanımlanmaktadır.[595] Türk-

[593] Cafer Mum, "*Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı…"*, s.122.
[594] Fars şiirinde ise *hiss âmizi* olarak isimlendirilmektedir. (bk. Cafer Mum, A.g.m., s.134)
[595] Cafer Mum, A.g.m., s.135.; Doğan Aksan, *çoklu duyulama*'yı 'bağdaştırma' ismi ile vasıflandırmıştır. Aksan'a göre *bağdaştırma*; 'tamlama, deyim gibi söz varlığı içindeki öğeleri ve tümce ya da sözcükleri

çede kullandığımız *tatlı söz, ekşi surat*, gibi deyimler bu tarz ifadelerdendir. Nef'î'de de bu tür ifadelere rastlamak mümkündür. Meselâ, *jeng-i gam* (K 38/42), *nigâh-ı germ* (G 11/4), *esb-i tab'* (G 12/5), *câm-ı nâz* (G 15/1), *gamze-i hâzır-cevâb-ı nâz* (G 53/5), *şîve-i reftâr (*18/4), *rûy-ı muhabbet* (G 19/1), *şîve-i dil-hâh* (G 28/2, G 42/3), *gam-ı gîsû (*G 43/4), *dilrübâ-yı sâde* (G 43-3/2), *hûn-ı dil* (K 50/1, G 76/3), *gamze-i fettân* (G 57/3), *kîn-i şemşîr* (G 58/1), *sıklet-i âr* (G 84/4), *peymâne-i nâz* (G 21/2), *kerem-i rüzgâr* (K 43/1), *gam-ı rüzgâr* (K 43/1) *elem-i rüzgâr* (K 43/12), *bâd-ı kahr* (K 14/38), *girdâb-ı gam* (G 88/5) gibi ifadeleri örnek olarak gösterebiliriz.

4-Sebk-i Hindî üslubunun yeni aşk felsefesinin en iyi tezahürü Nef'î'de görülür. Sebk-i Hindî üslubu, aşkı yeniden yorumlamaya çalışarak, soyut aşktan ziyade somut aşka doğru giden bir eğilim göstermiştir. Platonik aşk, âşık-rakip çekişmesi, âşığın gördüğü işkencelerin yerini daha gerçekçi, olması gereken ya da toplumda yaşandığı gibi yaşanan bir aşk almıştır. Nef'î bir şiirinde:

Nef'î gibi küstâh ol eğer âşık olursan
Zîra eremez vuslata mahcûb-ı muhabbet (G 16/7)

derken, Nef'î'ye kadar gelen silsilenin aşk konusundaki tutumlarını bütün yerle bir etmiştir. Klasik şairlerde olduğu gibi sevgilinin vefasızlığı, âşığın sevgili karşısındaki utangaçlığı, çaresizliği, rakibi ile olan çekişmesi tamamen ortadan kalkmıştır. Yine bir başka beyitinde;

Rind-i aşkız hâsılı Nef'î-i bî-pervâ gibi
Âşinâya âşinâ bîgâneye bîgâneyiz (G 56/5)

Nef'î, bizi seveni severiz, sevmeyeni de sevmeyiz diyerek, aşkın tek taraflı değil de karşılıklı olabileceğini ifade etmeye çalışmıştır.

5-Sebk-i Hindî'nin en büyük özelliği, belki de çıkış noktası olan ince hayallerin mana ile birleşerek beraber götürme özelliği Nef'î'nin de sanatının temelini oluşturmak-

---

anlamlı, kabul edilebilir birimler halinde bir araya getirme' olarak tarif ederken, bizim yukarıda bahsettiğimiz soyut kavramların somut anlamlarla birleştirilmesi olayını ise *alışılmamış bağdaştırma* olarak tarif etmektedir. *Alışılmamış bağdaştırma*yı, 'anlam belirleyicileri, anlam ayırıcıları arasında uyum bulunmayan birleştirmeler' şeklinde tarif eden Aksan, örnek olarak da, 'körpe patlıcan, gönül kal'ası, aşk elçisi' gibi kullanımları vermiştir. (Geniş bilgi için bk. Doğan Aksan; **Anlambilim**, **-Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi-**, Engin Yay., İstanbul 1998, s.83-84.

tadır. Nef'î'nin hayal ve mana konusundaki düşünceleri ileriki bölümde geniş olarak ele alacağız.

6-Yine bu üslubun belli başlı özelliklerinden olan mübâlağa sanatı, Nef'î'de doruğa çıkmış ve gerçek kimliğini bulmuştur.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, Nef'î'nin sanatını anlattığımız bölümdeki bütün özellikler aslında Sebk-i Hindî akımının da genel karakterini sergilemektedir. Nef'î bu üslupta Türk şiirinin öncülüğünü üstlenmiş ve kendinden sonra gelen şairlere de önderlik etmiştir.

2.1.3. Nef'î'ye Göre Şiir ve Şair

2.1.3.1.Şiir

Nef'î şiir ve şairle ilgili düşüncelerini ağırlıklı olarak kasidelerinin *fahriyye* bölümlerinde dile getirirken, bu konulardaki düşüncelerini kendi şiirinin eksenine oturtmuştur. Nef'î şiirle ilgili, *şi'r, söz, beyân, suhan, kelâm, edâ, nazm, güftâr, cevher*,[596] gibi terimleri kullanmasıyla beraber, bu terimlerin içinde daha çok *söz, suhan* ve *nazm*'ı kullanmayı tercih etmiştir.

Nef'î, şiirin genel bir tarifini yaparken üç kavram üzerine durur. Bunlar *rindâne*, *mevzun* ve *metîn*'dir:

> Dil-i âşık gibi işretgede-i ruhânî
> Beyt-i şâir gibi *rindâne* vü *mevzûn* u *metîn* (K 47/17)

Nef'î, *rindâne* ile şiirin konusunu, *mevzûn* ile şiirin yapısını ve ahengini, *metîn* ile de şiirdeki sanat gücünü ifade etmeye çalışmıştır. Rindâne şiir nasıldır ve konusu neyi ihtiva eder? Rind, "Dünya nimetlerine değer vermeyen, hayatı ciddiye almayan, dünya işlerine ilgisiz, gönül taraftarı"[597] gibi anlamlara gelmektedir. Buna göre rindâneyi ise 'rind olana yaraşır biçimde' şeklinde açıklayabiliriz. Bu duruma göre rindâne şiirde, dünyadan her türlü şekilde soyutlanarak, aşk ve sevgi, eğlence ve muhabbet ortamı ortaya koyan bir şiir anlamı çıkmaktadır ki, Nef'î bir başka beytinde:

---

[596] Divanda yer alan şiir ve şairle ilgili terkip ve kavramlar çalışmamızın sonunda indeks halinde verilmiştir.

[597] Gencay Zavotçu, **Divan Edebiyatı Kişiler-Kişilikler Sözlüğü**, Aydın Kitabevi, Ankara 2006, s.410.

Söyleşir gamze-i fettân ile *rindâne* yine
Ne kadar olsa gam-ı aşk ile sersem âşık (G 61/3)

rindâne, ile muhabbet ortamını oluşturan şair, rindlerin kendilerine özel bir şivesi olduğunu, rind sohbetlerinde sevgi ve aşk muhabbeti yapıldığını ve kendisinin de bu özel dile âşina olduğunu, dolayısıyla bu şive oluşturulan şiirin ise rindâne bir özellik taşıdığını ifade eder:

Böyle *rindâne gazel* az denilir ey Nef'î
Kâ'iliz *şîve-i rindânı* bilen yârâne (G 105/5)

Bir başka beytinde ise:

Zühdü ko gel beri yek-reng olalım *rindâne*
Ber-taraf eyleyelim havf ü recâyı bu gece (G 112/3)

Dünya sıkıntılarından, uzak durma, dünya dertlerini unutma gibi anlamlarda kullanarak bu düşüncesini ifade etmiştir.

Nef'î'nin şiirin ikinci ana unsuru olarak gördüğü *mevzûn*, şiirde vezin ve biçimi ortaya koymuştur. Zaten Divan şiirinin biçim ve şekil olarak ana karakterini oluşturan bu husus Nef'î tarafından da tekrarlanmıştır. Divan şiiri karakter yapısı bakımından vezinde aruz'a ve şekil olarak da beyit yapısına sahiptir.

Şiirdeki üçüncü unsur olarak belirtilen *metin* ise şiirin sanat bakımından sağlamlığını ifade etmektedir. Buna göre *metin*'i Nef'î'nin şiirlerinde sık sık dile getirdiği, orijinal mana ve hayallerin sanatsal olarak ifade etme biçimi olarak yorumlayabiliriz.

Nef'î'nin şiiri tanımında iki ayrı özellik dikkat çekmektedir. Nef'î şiire yaklaşım tarzını gazel ve kasideye göre değiştirmiştir. Şiiri, gazellerinde şuh, hoş, zarif sıfatlarını kullanan şair, kasidelerinde, tîg-i zebân, şemşîr-i zebân vb gibi savaş, mücadele, üstünlük gibi sıfatlarla tarif etmiştir. Aşağıdaki beytinde ise bu iki zıt unsuru da birleştirerek şiirin tarifini daha da geniş bir alana yaymıştır:

Söz mü var ki şimdi o yârân pesend ola
Var ise şi'r-i *Nef'î-i şûh* u *levend* ola (Mf 10)

Nef'î bu beytinde *şûh* ve *levend* gibi birbirine zıt iki unsunu da şiirin bünyesine katarak böyle şiirlerin beğenileceği görüşündedir. *Şûh*, kelimesi 'hareketlerinde serbest,

neşeli, şen ve oynak (kadın)'[598]; *Levend* ise 'yençeri devrinde deniz erlerine verilen ad, bahriye askeri, tenbel, ayyaş, içkici, zampara, kabadayı, hizmetçi'[599] gibi anlamlara gelmektedir. Nef'î'nin bu beyti Bâkî'nin:

Bâkiyâ tarz-ı şi'r böyle gerek
Hem *zarîfâne* hem *levendâne* (G 471/7)

beyti, iki şairin de şiire bakış tarzlarının aynı olduğunu göstermektedir. Bu beyti yorumlayan Mehmet Kaplan, *zarif* ve *levend* arasındaki paradoksu Osmanlı toplum yapısına yorarak şöyle bir yorumda bulunur:

> "*Zarîfâne ile Levendâne arasında bir tezat vardır. Fakat hem yiğit, hem zarif olmasını bilen Osmanlı, mimarisinde olduğu gibi örf ve âdetinde ve şiirinde de 'kuvvet' ile 'incelik'i birleştirmiştir… Osmanlı medeniyeti birbiriyle tamamıyla zıt olan iki insan tipini yetiştirmiştir: Gazi ve Veli. Bunlardan birincisi kuvveti, yiğitliği; ikincisi ise ipek gibi yumuşaklığı ifade eder. Osmanlı toplumu bu iki tipi veya davranışı birleştiren insanlar da yetiştirmiştir. Bâkî bu iki ucu birleştiren şiir üslubunu seviyor.* "[600]

Mehmet Kaplan'ın Bâkî'nin beyti üzerine yaptığı bu yorumu aynen Nef'î için de geçerli sayabiliriz.

Nef'î'nin şiirle ilgili düşüncelerini anlattığı beyitlere genel olarak bakıldığında, Nef'î şiiri, en ulvi dereceye çıkartarak onurlandırmış ve onu dünyadaki en kıymetli hazineler, güzelliklerle bir kıyas yoluna gitmiştir. Bunun için Nef'î'ye göre şiir, cevherdir, incidir, Allah'ın gizli hazinesinin anahtarıdır, vahiydir, ilhamdır vs. Şiirde bu derinlik ve ulviyet olduğu için de bu şiiri herkesin anlaması da beklenmemelidir:

Suhan kâlâ-yı fâhirdir ne bilsin her denî kadrin
Bu cinsün h'ace-i hüsn-i kabûlündür harîdârı (K 9/50)

Şiir, düşüncelerin, duyguların ve her şeyden önce hayallerin hiçbir vasıta kullanmadan doğrudan doğruya şairin içinden gelen şeydir;

---

[598] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1003.
[599] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.549.
[600] Mehmet Kaplan, "*Bâkiden Beyitler ve Mısralar 1: Şiir ve Şair"*, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, Dergâh Yay., İstanbul s.171.

Suhan oldur ki bilâ-vâsıta-ı tab'-ı selîm
Ola makbûl-ı dil-i nâdire-sencân-ı fehîm (K 8/1)

Nef'î burada *bilâ-vâsıta* ve *tab'-ı selîm*le iki önemli hususa dikkat çekmiştir. *Bilâ-vâsıta*, yani 'aracısız, doğrudan doğruya' ile şiirdeki orijinal hayalleri ve manaları, dolayısıyla da önceki şairlerin şiirlerindeki mazmunları tekrarlamamayı; *tab'-ı selîm* ile de bir şairde olması gereken şairlik yeteneğinin sağlamlığını ifade etmiştir. Nitekim Nef'î'nin şiir ve şairle ilgili düşüncelerinde bu iki husus çok önemlidir. Bundan dolayı da sürekli olarak bu düşünceyi tekrarlama yoluna gitmiştir.

Beytin devamında ise Nef'î, *bil'â-vâsıta*'yı izaha geçerek, bununla kastettiği şeyin ilham ve vahy olduğunu söyler:

Ya'ni yâ *vahy* olan mazmunu anın yâ *ilhâm*
Bunu fasl etmede ahbâb edeler bahs-i azîm (K 8/2)

Bu düşüncenin özü, 'şiir orijinal anlamlarla donanımlı olmamalı, başka şiirlere benzememeli, şair de doğuştan kabiliyetli olmalı, bu kabiliyetini ilimle irfanla donatmalı ve özgün olmalıdır' şeklinde açıklanabilir.

Nef'î şiiri anlam ve düşünce bakımından ise '*İlahi sırların sonsuz hazinesi*' olarak tanımlar. İleride ilham konusunda bahsini yapacağımız gibi, Nef'î şairi tanımlarken, 'Allah peygambere vahiy indirir, şairlere ise ilham verir. Bu bakımdan da şairler bir türlü peygamberdir' düşüncesinden yola çıkarak, şiirin de bu ilâhi düşüncenin bir tezahürü olarak değerlendirir:

Suhan bir genc-i bî-pâyân-ı esrâr-ı İlâhîdir
Ki tab'-ı nüktedânımdır o gencin şimdi gencûrı (K 35/38)

Nef'î'ye göre bir şiirde bulunması gereken özellikler şöyledir:

1-*Söz kısa olmalı, az sözle çok şey anlatılmalı*. Söz uzayınca anlam dağılır ve bu da şiirin kalitesini düşürür. Nef'î bu düşüncesini 'ıtnâb' kelimesi ile vurgulamıştır. *Itnâb*; Arapça bir kelime olup 'sözü uzatma, lüzumsuz tafsilat ile haşve boğma'[601] gibi anlamlara gelmektedir. Nef'î, Farsça Divan'ında, "*es-ıtnâb der-dilhâ elem efkende*

[601] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.399.

em"[602] ile 'sözü uzatmaktan dolayı gönüllere elem verdim' derken, Türkçe Divan'ında ise yine *ıtnâb*'ın sözü kıymetten düşündüğünü ifade etmektedir:

Dürr-i meknûn ise de nazmım eger ey Nef'î
Düşürür yine kesâda anı *ayn-ı ıtnâb* (K 32/64)

Sebk-i Hindî şiir üslubunun önemli özelliklerinden biri olan sözün kısa tutulması konusu, daha sonraki yüzyıllarda gerek Avrupa'da gerekse Doğu'da sık sık bahis konusu olmuş ve tartışılmıştır. Buna örnek vermek gerekirse, Edgar Allan Poe, Nef'î gibi düşünenlerin aksine, şiirdeki kısalığın eseri şiir olmaktan çıkararak bir yergi havası sokacağı inancındadır. Poe'ya göre kısa şiir, "*yer yer bizi parlak ve canlı bir şekilde etkilerse de asla derin ya da sürekli bir etki doğurmaz. Bir şiirin okur üzerindeki etkisi aynı ölçüde devam etmelidir. Kısalık biraz nükteciliğe yol açar; çok kısa bir şiirin zaman zaman parlak ve canlı, fakat asla derin ve ve devamlı olmayan bir tesiri müşahade edilir. Bu da şiirin unutulmasına amildir."*[603] Poe'nun kısa şiir tanımında vurgu yaptığı iki önemli amil, nükte ve yergi'nin Nef'î'nin şiirinin temel noktasını oluşturması şüphesiz ki Poe'nun Nef'î'nin şiirlerini okuduğu anlamına gelmez, ama Nef'î tarzı şiirleri kastettiği de muhakkaktır.

Kaya Bilgegil ise bu konuda tavrını Nef'î'den, yani kısa şiirden yana koyarak, uzun manzumelerin, başından sonuna kadar devam edemeyeceği, sonunda mutlaka gevşeyeceğini ve bozulacağını savunarak sonuçta bu tür eserlerin şiir olmak haysiyetini kaybedeceğini ifade eder.[604]

2-*İfade anlaşılır olmalı.* Nef'î, '*şiiri zorla vücuda getirerek sözün değerini alçaltmam*' (FD N 5/25) ifadesiyle şiirde doğallığın önemine dikkat çekmiştir. '*Sıklet-i terkîb'* (FD N 5/25) kavramıyla anlaşılması güç ve imkânsız olan şiirleri kast eden Nef'î, bu tür ifadelerden kaçınmak gerektiğini savunmuştur. Devamında ise bu tür şairlerden iki Arap şairi Muallakat-ı Seb'a şairlerinden A'şa ve Emevî dönemi şairlerinden Cârir'i örnek göstererek, kendisinin bunlardan olmadığını ifade etmiştir.

---

[602] Mehmet Atalay, A.g.t., s.27.
[603] Edgar Allan Poe, "*Şiirin İlkeleri*", (çev. Fikret Kolverdi), **Kül Eleştiri –Poetik Metinler Özel Sayısı-,** S.8, Mart-Nisan 2006, s.58-59.
[604] Kaya Bilgegil, **Cehennem Meyvası**, s.11.

3-*Şiir saf, temiz ve parlak olmalı.* Günümüz edebî literatüründe *saf şiir* (poesie pur, pure poet) olarak geçen kavramı Nef'î '*pâkize-edâ'*, *pâkize kelâm, pâkize-güftâr*, *Pâkize-gûy*, *pâkize-gazel* ve *pâkize-suhan* ile ifade etmiştir:

Sâhir değil şâiriz ammâ söze gelsek
Nef'î gibi mu'ciz-dem ü *pâkize-edâyız* (G 55/7)

Bâde bu gûne safâ vermez idi meclise ger
Bulmasak Nef'î-i *pâkize-edâyı* bu gece (G 112/5)

Biz de ey Nef'î n'ola tertîb-i divân eylesek
Az ise eş'ârımız *pâkize-güftârız* hele (G 102/5)

Saf şiir ilk önce Doğu şiirinde ortaya çıkmış bir kavram olup çok daha sonraları Batı'ya yerleşmiş ve Batılı şairlerin kafalarını meşgul etmiştir. Vasfi Mahir Kocatürk bunun sebebini Doğu sanatının fikrin ve realitenin tahakkümünden kurtulmanın sonucu olarak gördüğünü belirterek şöyle dile getirir:

> "*Doğu sanatı belli türlerde fikrin ve realitenin tahakkümünden kurtulmuş olduğu için Batı'nın sonradan keşfettiği* ***saf şiire, soyut şiire*** *çok daha önce ulaşmıştır. Gündelik düşünce ve kaygıların, siyasî ihtirasların etkisine sıkı sıkıya kapalı oluşu yüzündendir ki asıl kuvvetini bu unsurlardan alan nesri ikinci plana bırakmış, nasıl resmi renklerin ve şekillerin yan yana gelmesinin gözlerde uyandıracağı güzellik tesirine bağlamışsa, şiiri de sözlerin yan yana gelmesinden kulağa ve gönle hitap eden bir musiki haline getirmeye çalışmıştır.''*[605]

Yaşar Nabi Nayır ise, Divan şiirini *saf şiir*'in en güzel örneklerini ihtiva ettiğini söyleyerek, *saf şiir* ile Divan şiirini bir bütün halinde görmüştür:

> "***Saf şiirin****, bu cereyanı ortaya atanları bile şaşırtacak derecede güzel eserlerini, bütünler halinde değil de parça parça da olsa, gözlerimizin önüne seren bu edebiyatın halis sanat bakımından büyük bir değer taşıdığına şüphe yok.''*[606]

---

[605] Vasfi Mahir Kocatürk, "*Şiir ve Gelenek"*, **Şiir Sanatı**, s.147.
[606] Yaşar Nabi Nayır, "*Şiir ve Gelenek"*, **Şiir Sanatı,** s.157.

Batı'da ise *saf şiir*'in savunucularının başında gelen Edgar Allan Poe, ilham ve sebatla oluşan şiirleri bu kategoriye sokar. Poe'dan sonra *saf şiir* nazariyesini ele alan Paul Valery ise ilhama karşı olmakla beraber diğer konularda Poe ile aynı görüştedir. Valery'e göre *saf şiir* şöyledir:

> "*Sözün, düşüncenin en dolaysız, yani en duygusuz biçimde dile getirilişinden bir tür sapma gösterdiği her seferinde bu sapmaların salt kolaycı dünyadan ayrı bir ilişkiler dünyasını, bir anlamda, duyumsattıkları her seferinde bu alışılmışın dışındaki dünyanın büyültülebileceğini az çok kavrarız ve yetiştirilip geliştirilmeye yatkın soylu ve güçlü bir özün parçasını yakaladığımız duygusuna kapılırız; bu öz işlenip kullanıldıkça, sanatın varlığını ortaya koyan şiiri oluşturur… Bir yandan kafamızdaki imgelerimiz arasında, öte yandan anlatım yollarımız arasında eksiksiz bir karşılıklı ilişkiler dizgesinin var olduğu izleniminin verilebilmesi. İşte saf şiirin sorunu kabaca budur. Fizikçinin saf sudan söz ederken kastettiği anlamda saf diyorum.*
>
> *Saf şiir kısaca, dil ile bu dilin insanlar üzerinde yarattığı etki arasındaki o biçimden biçime giren çeşitli ilişkiler üzerine öylesine önemli bir çalışmada bize yol gösteren ve genelde şiir hakkındaki düşüncemizi belirlememize yarayan gözlemlerimizin doğurduğu bir kurgudur… Çok güzel bir dize şiirin çok saf bir öğesidir.*"[607]

Valery, burada karşı olduğu ilham'ın yerine *gözlem*'i koyarak, şairlerin gözlemlerinin imgesel olarak yansımasını *saf şiir* olarak değerlendirmiştir. Kaya Bilgegil, ise *saf şiir*'de ilhamın varlığını kabul ederek, yalnız bu ilhamın biraz süzgeçten geçirilmesi gerektiği düşüncesindedir. Bilgegil'e göre saf maden filizlerin tasfiyesi ile elde olunur. İlham ise süzüldükten beraberindeki ecnebî unsurlardan tecrîd edildikten sonra mısra kalbedilmelidir. Bu bağlamda saf şiirin tarifi ise şöyle olmalıdır: "*sonu mücerred ilhama, susmağa varan bir lisan tasfiyesinin limitidir.*"[608]

Tekrar Nef'î'ye dönecek olursak Nef'î, *saf şiir*i; "*gönül ehli ile aynı dili konuşmak"* (FD G 19/5) şeklinde tarif eder ve saf şiirin kaynağını ise şairliğin yaratılışına ve ilhama bağlar: "*Temiz üslup ve ifademin tek incisi hilkat madeninin sermayesidir."* (FD

[607] Paul Valery, "*Saf Şiir*", (çev. Cengiz Ertem), **Kül Eleştiri**, S.8, s.11.
[608] Kaya Bilgegil, A.g.e., s.16-17.

K 2/22) Valery'nin saf şiir tanımında yaptığı saf su benzetmesi, Nef'î'de de aynen görülür:

*Saf*dır *âb-ı revân* gibi o denli *nazm*ım
Ki yazarken kâlem-i çapük ü zîbend-hırâm (K 50/59)

başka bir beytinde ise;

Suhanım *âb-ı zülâl*-ı çemenistân-ı cihân
Tab'ım âteş-gede-i sîne-i suzân-ı felek (K 25/50)

Nef'î'nin kurduğu paradoks oldukça ilgi çekicidir. Şiirini, çemenliklerin, bahçelerin arasında akan saf, berrak su, şairliğini ise dünyanın yanan sinesinin ateşperesti olarak tanımlayan Nef'î, su ile ateş arasındaki oluşturduğu bu paradoks ile, ateşten su çıkma ya da ateşin suya dönüşmesi gibi bir imge oluşturmuştur. Zirâ burada şair ateş, şiir ise saf sudur. Nef'î aslında burada şairlik tabiatının, şairin düşüncelerinin ne kadar karmaşık olduğu, şairin gönlünde kopan fırtınaların, bohemlerin, karmaşık düşünce ve duyguların nasıl uysallaşarak insana canlılık ve ruh veren saf bir suya (şiire) dönüştüğünü ifade etmeye çalışmıştır. Aynı şekilde saf suyun çevresindeki varlıkları üzerinde bir ayna gibi yansıtması ise yine *saf şiir*in bir özelliğini aksettirmektedir. Bir başka beytinde saf su ile *saf şiir* arasındaki bağlantıya işaret eder:

Her dilden olur *âb-ı musaffâ* gibi cârî
Ey Nef'î nedir sende bu *pâkize-suhanlik* (G 70/5)

Nef'î bir başka beyitte ise saf suyu berrak akan bir ırmak motifiyle, usta bir ressam edasıyla çizdiği şu tablo ile göstermektedir:

Söz değil *âb-ı revândır* yazılan eş'ârım
Har u hasdır anın üstünde hurûf u i'râb (K 32/58)

'*Benim şiirim söz değil akan bir sudur ve bu suyun üstündeki çer çöpler ise harfler ve i'rab'dır*' diyen Nef'î, bir ırmak mazmunu etrafında çizdiği tablo ile hayalin sınırlarını oldukça zorlamaktadır. Aslında tablo çok basittir. Akan bir ırmak ve onun üstünde yüzen çer çöp (ot, odun parçacıkları vs.) Nef'î, '*benim şiirim akan su gibi saf ve temizdir*' diyor. Zirâ akan su bulanık olmaz. Onun üstündeki çer çöp ise benim şiirimdeki harfler ve i'rab'dır. *İ'rab*, 'düzgün konuşma ve hakikati bildirme', gramer terimi olarak

da 'Arapça kelimelerin sonlarındaki harf ve harekenin değişmesi'[609] gibi anlamlara gelmektedir. Buna göre *i'rab*, hem şekil hem de mana yönünden iki anlama sahiptir: Şekilde âhenk, manada ise hakikati bildirme. Nef'î'nin özellikle bu kelimeyi seçmesindeki en önemli sebep bu olsa gerek. Bu sonuca göre Nef'î, 'benim saf şiirim, hem hakikati bildirir –saf suyun ayna gibi çevresini yansıtması gibi- hem de âhenk bakımından çekicidir' demek istemiştir. Yine bir başka beytinde ise:

Yâ nazm-ı dil-âviz ile bir *cûy-ı müselsel*
Yâ ma'nî-i rengîn ile bir lâle-sitândır (K 10/66)

Gönül çekici bir şiir ile kıvrım kıvrım akan bir ırmak arasında bir ilişki kurmuştur. Nef'î aşağıdaki beyitte ise, saf şiirden kastının ne olduğunu verdiği örnekle tam bir açıklığa kavuşturmuştur:

O tarh u vaz'-ı garîb ol nukûş-ı rengârenk
O havz-ı pâk u latîf ol ruhâm-ı âyine-gûn (K 58/9)

Nef'i bu beytinde, 'o (şiir) görülmemiş bir düzenleme içinde rengarenk nakışlarla işlensin, latif ve temiz, saf olsun, ayna renkli mermer gibi', saf su imgesini, temiz ayna-mermer imgesi ile düşüncelerini daha da güçlendirmiştir. Mermerin ayna renkli olması, aslında mermerin renksiz ve parlak olması demektir. Mermerin düz ve parlak oluşu da zaten aynayı andırmaktadır. Ayna imgesi ile Nef'î, aynen su imgesinde olduğu gibi yansıtma özelliği ile şiirin bulunması gereken konumu belirlemiştir. Grek sanatındaki '*mimemis'* [610]in temel noktası da sanattaki bu yansıtma durumudur. Su ile beraber *tâb'*ın kullanılmasındaki esas amaç bu yansıtma durumu ile doğrudan alakalıdır:

Âb u tâb eksik değil şi'rinde ey Nef'î senin
Yâr gâhi lutf eder gibi sana gâhi itâb (G 8/5)

4-*Şiir akıcı olmalı.* Nef'î, şiirdeki akıcılığı *selîs bir üslup* olarak nitelendirmiştir. *Selis bir üslup*, yukarıda da bahsettiğimiz saf şiirin ana hususiyetlerinden biridir. Nef'î'nin kullandığı *âb-ı revân* ifadesi hem saflığı hem de akıcılığı simgelemektedir. Bunun dışında kullandığı *âb-ı nazm* terkibiyle de yine aynı düşünceyi anlatmıştır:

---

[609] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.444.

[610] Mimesis, kavramını ilk defa Aristo *Poetika*'sında sanat teorisi olarak ele almış ve (benzetme, yansıma ve taklit) anlamlarında kullanmıştır. Bu kavram Aristo'dan sonra gerek Batılı gerek de Doğulu bilim adamları –filozofları- tarafından en fazla tartışılan konulardan birini oluşturmuştur.

Tâb-ı fikrimle sanem-hâne-i ma'nâ rûşen
*Âb-ı nazm*ımla gülistân-ı tahayyül şâd-âb (K 32/61)

5-*Şiirde ifade güzelliğine önem verilmeli.* Nef'î, şiir yazarken oluşturulan ifade, mazmun ve hayallerde oldukça titiz davranılmasını ister. Şiirde aslolan, düşünce ve duyguların güzel bir şekilde şiire yansıtılmasıdır. Nef'î bu özelliği *ifade güzelliği* (hüsn-i beyân) olarak tanımlar:

Söylesem ol nükte-perdâz-ı ma'ânî-perverim
Akl-ı küll divâne-i hüsn-i beyânımdır benim (K 13/19)

6-*Şiire ruh verilmeli.* Dinî geleneklerde, felsefî ekollerde en çok tartışılan kavramlardan biri olan *ruh*, aynı zamanda sanat ve edebiyatın da üzerinde en çok durduğu meselelerden birini oluşturmaktadır. Muhammet Nur Doğan'ın da işaret ettiği gibi, ruh ile sanat, aslında dinî düşünce ile edebî düşüncenin de ortak ilgi alanını ve kesişme noktasını teşkil eder.[611] İslamî düşünce sisteminde *ruh*, bedenin içerisine yerleştirilmiş fizik ötesi bir varlıktır. Allah, insanların önce ruhlarını yaratmış, onlardan misak almış ve daha sonra da bunları fizik dünyada yarattığı bedenlerin içerisine göndermiştir.

Divan şairleri ise, şairlerin cansız ve camit unsurlar olan harflere ve kelimelere düzen verip onları nazm ederek canlı organizma anlamındaki edebî eserleri ortaya çıkardıklarını, böylelikle âdetâ cansız varlıklara hayat verdiklerini söylemek sureti ile *ruh* tanımına yeni bir boyut getirmişlerdir.[612]

Bu görüşler etrafında, şiirin *ruh* (can) bulması, şiirdeki anlam ve ifadelerin dinleyenin dimağında bıraktığı etki ile orantılıdır. Bu bağlamda Nef'î, ruh ile mana arasında bir bağlantı kurarak manaları âdetâ canlandırdığını söyler:

Başlasam endîşeye ervâh-ı ma'nâ cem' olur
Nutka gelsem sûret-i deyr-i ma'ânî *cân bulur* (K 9/39)

Aynı görüş çerçevesinde Nef'î, aşağıdaki beytinde de, içerisinde ruh ve benzeri manalar taşıyan sözü tabir etmenin ona can bağışlamak anlamına geldiğini ifade eder:

Her ma'nî-i latîf ki *cân*dan nişân verir
Ta'bîr edince tab'ım anı nazma *cân verir* (K 5/1)

---

[611] Muhammet Nur Doğan, "*Nef'î'nin Şiirinde Poetika ve Sanat Ontolojisi"*, **Atatürk Üni. İlahiyat Fak. Türk-İslam Düşünce Tarihinde Erzurum Sempozyumu**, Erzurum 2007, C.2, s.413.
[612] Muhammet Nur Doğan, A.g.m., s.414.

7-*Şiirde yeni ve orijinal fikirlere yer verilmeli.* Nef'î'nin en fazla üzerinde durduğu konulardan olan orijinallik, aynı zamanda Sebk-i Hindî'nin de çıkış noktasını oluşturmaktadır. Nef'î manada ve hayalde her zaman orijinalliği yakalama, yeni mazmun, yeni hayal üretme yoluna gitmiştir. Bunu da sık sık dile getirerek, şiirde orijinallikle ilgili kullanılan *bikr-i suhan, bikr-i mazmun, bikr-i fikr*'in yanında farklı olarak da *tarz-ı hasen, tarz-ı taze, taze icad, taze vadi, taze şuh, tarz-ı has, tarh-i garib, tarh-ı suver,* vs. gibi terkipler kullanmıştır.

8- *Şiirde anlama önem verilmeli.* Sürekli olarak kendini mana şairi olarak vasıflandıran Nef'î, şiirde mananın önemine vurgu yapmıştır.

Nef'î, şiir hakkında düşüncelerini ifade ederken en fazla mana, hayal, düşünce üzerinde durmuştur. Bu sebeple bu kavramları ayrı başlık altında değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

9-*Şiir yaratılıştan olmalı.* Nef'î, şiiri kutsi bir varlık olarak değerlendirerek, bu kutsiyetin yaradılıştan gelmesi gerektiğini dile getirir.

Akd-i gevher gibi manzûm ola tab'a varîd
Çekmeye nâzım olan zahmet-i kayd-ı tanzîm (K 8/3)

10-*Şiir okuyucu üzerinde bir etki bırakmalı.* Nef'î, bir insan şeker yerken şekerin tadının damağa yapıştığını, gülü koklarken kokunun burna sindiğini ve insanın bu duygulara karşı bir tepki verdiğini söyleyerek şiirin de böyle bir fonksiyona sahip olması gerektiğini söyler:

Şemîm-i sünbül ü nesrînini yâd etse bir şâir
Buhûr-ı anber ü kafûr olur tumâr-ı eş'ârı (K14/19)

Rengîn ü lezîz oldu kelâmım o kadar kim
Kâm u leb-i endîşeyi pür gül-şeker eyler (K 11/45)

Ne kand-ı nazm-ı şîrînim gibi sükker olur hâsıl
Ne hâmem gibi gördü kimse tûtî-i şeker-hâyı (K 28/47)

Bûy-ı indîşeme enfâs-ı dilâviz-i nesîm
Satr-ı eş'ârıma emvâc-ı girihgîr-i zülâl (K 37/50)

11-*Şiirde ilham bulunmalı.* Nef'î'nin şiir anlayışında ilham önemli bir yere sahiptir. Nef'î'ye göre şiir tek kelimeyle ilhamdır:

Bu nazm-ı dil-âvize dahl eyleyemez hâsid
Eş'âr değil zîrâ *ilhâm-ı Hudâdır* bu (G 100/6)

Zira şairlik öyle çalışmakla, okumakla falan olmaz. O Allah'tan gelen bir yetenek olduğu için kaynağı da ondadır:

Bu feyz ehl-i dile dâd-ı Hudâdır cehd ile olmaz
Yine bir ehl-i dil nazmından anlar anlayan anı (K 12/46)

Şiirde ilhamın varlığına inanan Nef'î, kendisinin de ilhamla şiir yazdığını açıkça dile getirerek;

Bu kadar nazma da kim cür'et ederdi hâlâ
Etmese tab'ıma *ilhâm-ı İlâhî* telkîn (K 47/33)

Mest-i câm-ı aşkım *ilhâm* olmayınca söylemem
Gerçi kim fevvâre-i ma'nâ dehânımdır benim (K 13/20)

manaların ancak ilhamla bütünleşmesiyle şiirin meydana gelebileceğini belirtir. Şair burada mana ile düşünceyi birbirinden ayrı iki nesne olarak görür. Zirâ mana, şairin şiirine kattığı şeydir ve şairin tasarrufuna bağlıdır. Çünkü şiirde anlamın gereksizliğini savunanlar da olmuştur. (Bu şairlerin başında ise Ahmet Haşim gelmektedir.) Oysa düşünce ise feyz ile alakalı bir şeydir ve elde edilebilir.

Eylesem her ne zaman fikre azîmet verir
Gûşuma zemzeme-i zeng-*i berîd-i ilhâm*

12-*Şiir hakikatleri içermeli.* Şiirde hakikat (gerçek) poetikanın ana sorunu olmuştur. Platon'a göre gerçek idealar dünyasıdır; evrende beş duyuyla algıladıklarımızsa o gerçeklerin yansımalarıdır. Şairler ise idealar dünyasındaki gerçeklerle değil de onların kopyalarıyla yüz yüze olduğundan, şiirlerinde bu kopyaları taklit ederler.[613] Bunun yanı sıra gerçeğin ne olduğu konusu da hep tartışma götürmesine rağmen iki görüş egemen olmuştur. Bunlar Pozitivizm ve Mistik düşüncedir. Pozitivizme göre gerçek, beş duyu ile algıladıklarımız, gözlemlediklerimiz, deney ve bilimle kanıtlayabildiklerimizdir.

[613] Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, s.245.

Mistisizme göre ise, asıl gerçeğin (Tanrı) fizik ötesinde bulunduğunu ona beş duyuyla değil, kalple, sezgiyle ulaşılabileceğini, evrenin de bu gerçeğin gölgesi olduğudur.

Nef'î de gerçeklik konusunda mistisizme yakın durur. Nef'îye göre, zaten şiirin kaynağı ilahi sırlar olunca da bunun aksi düşünülemez. Bu anlamda şairlerin sıfatı her ne kadar ehl-i mecaz olsa da söyledikleri hakikat olmalıdır:

Bu ehl-i hakîkat yoludur ehl-i mecâzın
Vadileri bu merhâleden hayli cüdâdır

Mümzî suhan-ı ehl-i muhabbet budur ammâ
Selb eylemeziz bu sözü de hakk-ı edâdır (K 34/6-6)

Nef'î'ye göre söz (şiir) ya hakikattir ya da mecazdır. Sözü mecazen kullanmak hakikatten uzaklaşmaktır:

Söz bahs-i hakîkatde iken nev-hevesâne
Tahkîk-i mecâz ettiğimiz gerçi hatâdır (K 34/90)

13-*Şiir yalandan ve hileden uzak olmalı.* Şiir hakikatleri içermesi gerektiğine göre yalan ve dolandan da uzak olmalıdır:

Bü'l-aceb şâir-i kudsî-nefes ü hakk-gûyum
Fikr-i ma'nâda ne hile bilirim ne tezvîr (K 4047)

14-*Şiir ilimle iç içe olmalı.* Fuzûlî'nin ilmi şiirin temeli olarak görmesi gibi, Nef'î de şiirde ilimin önemine dikkat çekmiştir. Nef'î, ilmin daha çok irfânî yönü üzerinde durarak mistik düzeyde ele almıştır:

Zahid ol rind ol hemân sûretde kalma ârif ol
Âlem-i ma'nâda hükm-i pâdişâhî böyledir (G 38/2)

Ârif ol bir nühüfte nükte ile
Nice bû-cehli i'tikâde getir (G 43/5)

Nef'î, kendisinin de ilim için âlimlerden, âriflerden ders aldığını ve şiirlerini de bu bina üzerine oluşturduğunu ifade ederek;

Bî-tereddüd taleb-i feyz içün oldum fi'l-hâl
Evliyâ-yı suhana sıdk-ı irâdetle mürîd (K 54/12)

kendi şiirinin âlimlerin sırlarının hazinesi olduğunu söyler:

Sanki gencîne-i tab'ımda nihân idi ezel
Genc-i esrâr-ı hudâvend-i âlim ü alâm (K 50/56)

Nef'î, ilim-şiir münasebeti konusunda kendinden önceki şairlerden farklı bir düşünce ortaya koyarak şairlerin ilimle iç içe olması ama şiirin ilimle boğulmaması gerektiğini savunmuştur. Bu konu ile ilgili olarak şiirde iktibas olayını eleştirir. Nef'î'ye göre şiir, dinî başka iktibasların tefsirini yapma görevini üstlenmemelidir. Şairin görevi daha başkadır:

Sözüm şâhid yeter isbât-ı isti'dâd için bana
Ne lâzım dâm-ı tezvîr eylemek tefsîr-i Kur'ân'ı (K 12/44)

Nef'î burada şairlerin Kur'an'dan aldıkları iktibasları tefsir etme becerisine göre kabiliyetlerini yarıştırdıklarını söyleyerek, kabiliyet yeteneğinin bilgide değil şiirde olduğunu söyler. Bunun yanında Nef'î'nin Divanını incelediğimiz zaman gerçekten de iktibasa neredeyse hiç yer vermediğini görürüz.

15-*Şiir âhenkli olmalı.* Nef'î, şiirini oluştururken, şiirin ses yönünü de dikkate alarak kelimelerini titizlikle seçmiş ve şiirinde bir ahenk oluşturmuştur. Nef'î'nin en bilinen bir özelliği olan âhengi, şiirlerinde de bahis konusu yaparak bunun önemine işaret etmiştir. Nef'î'nin oluşturmak isteği şey belâgatle nağmeyi aynı düzen içinde oluşturarak şiirde bir mûsiki havası yaratmaktır:

Raks eder nağme-i kânûn-ı belâgatle felek
Destine mutrıb-ı endîşem alınca mızrâb (K 32/59)

Nef'î bu bakımdan şiirlerin ses hususiyetiyle bir nağme olduğunu ifade eder:

Bezm-i hayâle nağme-i şehnâzdır sözüm
Hüsn-i edâya gamze-i gammâzdır sözüm (G 78/1)

Nef'î, Farsça Divan'ında mûsiki bilmediğini dile getirerek, esasen yapmak istediği şeyin '*itidal ile kanunun ince kalın perdeleri arasında manevi bir birlik vücuda getirmek*' (FD N 8/13) olduğunu söyler.

16-*Şiir dili sağlam olmalı.* Nef'î şiirdeki mana ve hayallerin şiirsel bir ifade bulabilmesinde dilin büyük bir öneme sahip olduğunu söyler. Nef'î'ye göre şiirdeki tarzı da

üslubu da ortaya koyan dildir. Hepsinden ayrı bir öneme sahiptir. Bu bağlamda dil manaların ve mazmunların gizli anlamlarını ortaya çıkartmada büyük rol oynar. Dilin bu fonksiyonu şiirde yoksa o şiir hava tasvirinden başka bir şey değildir:

Bir *dil* ki bu mazmûn-ı hafîden ola gâfil
Dil midir o mecmû'a-i tasvîr-i hevâdır (K 34/3)

Nef'î kendi şiir dilini de değerlendirirken üslubunun ve dilinin ayrı ayrı özelliklere sahip olduğunu söyler; "*Hayalim ilahi vahiy ile ince manalar doğurur. Şiirimin tarzı başka dili başkadır.*" (FD K 8/20) Aşağıdaki beytinde de bu ifadeye benzer bir şekilde dilinin Allah'ın sırlarının tercümanı olduğunu söyler:

*Lisân*ım tercemân-ı sırr-ı gaybu'l-gayb-ı lâhûtî
Kitabım nüsha-i divân-ı pür mazmûn u ma'nâdır (K 47/57)

2.1.3.1.1 Nef'î'nin şiirinde öne çıkan kavramlar

2.1.3.1.1.1. Mana (Mazmun): Nef'î şiirlerinde en fazla kullandığı ve en fazla terkib oluşturduğu manaya ayrı bir hassasiyet göstermiştir. Sebk-i Hindî üslubu, şiirde mana üzerine oldukça yoğunlaşmış ve manayı mazmundan ayırma yoluna gitmiştir. Bunun için dilin bütün imkânları bu hususta zorlanmıştır. İntihal konusunda fazla hassas olan Sebk-i Hindî'ciler bu yolla da intihal olayından kurtulma amacı gütmüşlerdir.

Mana'nın mazmundan ayrılması ile şairler eski mazmunları yeni usullerle ele almanın yollarını aramaya başladılar. Buna da pek çok isim verdiler, *mazmûn-âferin, ma'na-âferin, hayâl-âferin, mazmûn-ı hâs*. Nef'î'nin kullandığı:

Fikr-i *mazmûn-ı hâs* içün hâlâ
Dil bu tedbîr ile mübâhîdir (Mkt 1/14)

mazmûn-ı hâs ile;

N'ola meftûn olsa diller güft ü gûy-ı çeşmine
Tab'-ı Nef'î gibi *ma'nâ-âferin*dir gamzesi (G 128/5)

ma'nâ-âferin bu amaca yöneliktir. *Âferin*, Farsça bir mastar olup, 'yaratan, yaratıcı' gibi anlamlara gelmektedir. *Ma'nâ-aferin*, ise mana yaratmak, yeni manalar oluşturmak anlamındadır. Şemsürrahman Farukî'nin de işaret ettiği gibi Sebk-i Hindî şairlerinin oluşturmak istedikleri esas temel metafordur. Sebk-i Hindî şairinin ana başarısı, metafora

gerçek muamelesi yapmak ve gerçek olandan başkaca metaforlar yaratmaya devam etmekti.[614]

Fuzûlî'nin manayı canla özdeşleştirmesi, Nef'î'de de devam eder. Fuzûlî mana ile sözü can ile ten gibi birbirinin içine nüfuz ettiğini ve bunların birbirinden müstağni olamayacağını ifade ederken Nef'î ise hoş latif, ince manaların candan izler taşıdığını ve bu izlerin şiire can kattığını söyler:

Her *ma'nî-i latîf* ki cândan nişân verir
Ta'bir edince tab'ım anı nazma cân verir (K 5/1)

Nef'î, mana ile şiiri bir tutmuştur. Şiirde ilk önce mana gereklidir. Bunun için Nef'î şiirden söz ederken sık sık *mülk-i ma'nâ*, *arsa-i ma'nâ*, *bahr-ı ma'nâ*, *âlem-i ma'nâ* gibi terkibleri kullanmıştır:

Kuhl içün kalmaz idi gerd-i zemîn-i eş'âr
Olsa ger cilve-gehi arsa-i *mülk-i ma'nâ* (K 18/25)

Şâh-ı aşkım *âlem-i ma'nâ* müsellemdir bana
Ser-nigûn peymâne-i Cem tâc-ı Edhemdir bana (G 1/1)

Nef'î, kelimeleri birer suret olarak görür. Bu yüzden kelimeler sadece göründükleri gibidirler. Onlara can veren ise manadır:

Muhassal âdeme *ma'nâ* gerekdir yoksa neylerler
Esîr-i kayd-ı sûret bir alay bî-hûde hayvânı (K 12/47)

Manâ'nın can bulması ise kolay değildir. O mana ağızdan önce gönülden (sine) ağza gelir. Mana gönülden çıktığı şekilde ağızda hayat bulmazsa o mana ölür ve şiir de şiir olmaktan çıkar:

Gelince sîneden kâm u dehâna cân bulur *ma'nâ*
Dilin enfâs-ı Rûhullâhıdır gûyâ ki efkârı (K 14/56)

Nef'î manayı tanımlarken, onu âdeta kelimelerle bir gelin gibi süsler. Mana Nef'î için çok kıymetlidir ve bu yüzden mana ile ilgili ifadelerinde kelimeleri titizlikle seçer.

---

[614] Şemsürrahman Farukî, "*Şehirdeki Yabancı -Sebk-i Hindî'nin Poetikası-"*, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, (hzl. Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın), 3 F Yay., İstanbul 2007, s. 100.

Latif, hoş, nazik, ince, rengin vs gibi ifadelerinin yanında mana Nef'î'nin gözünde bir gelin gibidir:

Meşşâta-i tab'ımdan eder kesb-i tezeyyün
Ma'nâ ki arûs-ı tutuk-ârâ-yı edâdır (K 34/45)

Tab'ım arûs-ı ma'nîye meşşâtalık eder
Endîşem âyîne kâlemim sürmedân verir (K 5/9)

Nef'î'ye göre mana da gelin gibi el değmemiş, tertemiz ve saf ve işlenmemiştir. Onu işleyerek süslemek ve donatmak şairin hüneridir:

Lafz-ı rengîn musaffa va edâ-yı nermîn
Giydirir şâhid-i ma'nâya libâs-ı mühmel (K 53/44)

Nef'î, şiirdeki mananın önemine dikkat çekerken, bu mananın orijinalliğine de vurgu yapar. Zaten kendisi şiirde yeniliğin arayıcısı olduğu için, şiirle ilgili bütün düşüncelerinde yenilik, başkasına benzememezlik ve orijinallik ön planda olmuştur. Tabi şair bu orijinal manaların (bikr-i ma'nâ) kolay kolay elde edilemeyeceğinin de bilincindedir. Şairin beynindeki düşüncelerin, yoğrularak bir kalıba girmesi şairin gücüne bağlı bir şeydir:

Bikr-i ma'nâ dahi bir tab'a görünmez ne kadar
Etse eşk ü ruh-ı endîşesi arz-ı zer ü sîm (K 817)

Manada orijinallik ve başkalarına benzememezlik doğal olarak okuyucu veya dinleyicide garip hisler uyandırdığı için de insanlar tarafından garipsenebilmektedir. Nef'î de kendi şiirinin ne kadar tanınırsa tanınsın mana ve lafzının hep garip karşılanacağının bilincine varmıştır:

Yâr u bîgâne müsellem tutsa ey Nef'î n'ola
Şi'rimin hep âşinâdır lafzı *ma'nâ*sı garîb (G 11/5)

2.1.3.1.1.2.Hayal: Nef'î hakkında yazılan yazılarda ağırlıklı olarak Nef'î'deki hayal gücünün ihtişamından sitayişle bahsedilir.[615] A. Kadir Karahan, "*O, kelimelere âde-*

[615] Nef'î'nin şiirlerindeki hayal kavramı hakkında geniş bilgi için bk. Ziya Avşar, "*Nef'î'nin Hayal Kavramına Yaklaşımı"*, **Bilig**, S.24, Kış 2003, s.89-114.

ta yeniden canlılık, hayallere eşsiz bir genişlik ve zenginlik verebilmiştir"[616] derken, İsmail Ünver ise, "*Nef'îye göre şiirde mana, mazmun ve hayal ve fikir, hiç kimse tarafından söylenmemiş olduğu takdirde değerlidir."*[617] Nef'î'nin şiirde yeniliğe verdiği önemden bahsetmektedir. Gibb de Nef'î'nin hayal gücü hakkında, "*Muhayyilesindeki ihtişam, hayallerindeki parlaklık ve hemen hemen kusursuz bir dille örülmüş zenginliği ince bir âhenk içerisinde buluruz. Bu hudutsuz değişkenlik Nef'î'nin hususiyetlerinden biridir*"[618] demektedir. Nef'î'nin hayal gücü ve şiiri hakkında bu ve buna benzer oldukça fazla yorum bulunmaktadır. Bu yorumların ortak noktası ise; Nef''î'nin hayallerinin zenginliği, derinliği ve bu hayalleri en güzel şekilde ifade edebilme yeteneği üzerinedir.

Nef'î'deki hayal gücüne, hayali yorumlayışına geçmeden önce *hayal* üzerine biraz durmakta yarar vardır. Hayal konusu, birçok İslâm düşünürünün dünya görüşünde önemli rol oynar. Bunlardan biri olan İbn Sinâ, hayali iç idrak güçleri arasında anarak, hayal gücü üzerine durur. Buna göre hayal gücü, '*nesnelerin biçimlerini ve anlamlarını kendi aralarında çeşitli şekillerde bir araya getirerek (terkîb) ya da ayrıştırarak (tafsîl) tasarrufta bulunur."*[619] İbn Arâbî, hayâli hem âlemin, hem de insanî nefsin altında yatan şey olarak görür. Buna göre hayal ruhânî âlemle, cismanî âlem arasında bulunan ara bir dünya (berzah)tır.[620] 'Hayal ister cismani isterse ruhani olsun onun nihai anlam ve önemi ancak kendisinden geldiği İlahi Gerçeklik'le olan ilişkisine dayanılarak anlaşılabilir. İbn Arâbî'ye göre bu ancak *tecellî* ile açıklanabilir. Yani 'kendini dışa vurması, açması' dır.[621]

İbn Arâbî, nefsin ilahi hazret (varlık)'a yükselişinin (mi'rac) müşahedeye dayalı bir anlatım yoluyla şairle hayâl âlemi arasında bir bağlantı kurar. Hz. Peygamberin miracıyla ilgili hadislere uyarak, her bir gök katında belli bir peygamberi koyar ve o peygambere ait salikin yükselişi sırasında o kata ulaştığında elde ettiği özel ilimleri tartışır. Venüs seferi olan üçüncü katta büyük rüya yorumcusu Hz. Yusuf bulunur. Bu bakımdan insan hayal âleminin bilgisini ve hayallerin nasıl yorumlanacağını bu katta elde eder. Dolayısıyla şairlerin ilhamlarını kazanmaları da bu kattan olur:

---

[616] Abdülkadir Karahan, **Nef'î Divanı'ndan Seçmeler**, KB Yay., Ankara 1991, s.14.
[617] İsmail Ünver, A.g.m., s. 66.
[618] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., s. 183.
[619] Ayşe Demirkaynak, **İbn Sinâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme**, s.50.
[620] William Chittick, "*İbn Arâbî'ye Göre Hayal Âlemi ve Şiirsel İmaj"*, **Varolmanın Boyutları**, s. 309.
[621] William Chittick, A.g.m., s.311.

"*Burası tam şekil veriş ve düzenle ilgili semâvî âlemdir. Şairlere bu dünyadan yardım ulaşır. Düzen, özel biçim ve geometrik şekiller de cismani bünyeler içinde ve bu bünyelere nef içinde şekil verilmesi, aynı şekilde bu kattan gelir."*[622]

İbn Arâbî, bu makama ulaşan şairlerin, şair olgunluğuna ulaşabileceğini ifade eder. İbn Arâbî'nin işâret ettiği şair-mir'âc ilişkisini, Nef'î kendisi için şu şekilde yorumlar:

O *şeb-rev-i mi'râc-ı hayâl*im ki cihâna
Sıdk-ı nefesim bâd-ı seher gibi 'ayândır (K 10/62)

Kendini, İbn Arâbî'nin işaret ettiği o kutsal üçüncü kat yolcularından biri olarak gören Nef'î, bunun delili olarak da '*sıdk-ı nefes*'i şiirlerindeki sadakat ve samimiyet olarak gösterir. Arâbî'nin hayal ilimleri ile bağlantısı ve yorum ilminin büyük pirlerinden biri olarak gösterdiği Hz. Yusuf'un bu yönü Nef'î'de de görülmektedir:

*Yusûf-ı tab'*ımın sipihr-i bülend
Ser-nigûn teng ü tîre çâhıdır (Mkt 1/8)

Nef'î'nin, hayalle ilgili fikrini açıkladığı bu beyitte kurduğu hayal gerçekten de akıllara durgunluk vericidir. Burada şair mealen, '*Benim Yusuf yaradılışımın yüce seması, baş aşağı dönmüş dar ve karanlık bir kuyusudur"* demektedir. 'Dar ve karanlık kuyu' ile de Hz. Yusuf kıssasına bir telmihte bulunmuştur. Ama burada önemli olan, şairin hayal gücünün kaynağını belirtirken bunu da müthiş bir hayalle anlatmasıdır. En yüksek ve en alçak arasındaki âlem, 'işte benim hayalim bu kadar geniş ve engin' demek istiyor. Bu beyitte Nef'î'nin dikkat çekilmesini istediği esas noktaya gelince, o da *sipihr* ile *ser-nigûn* arasındaki anlam ilişkisidir. Nef'î, burada yer ile göğü ters yüz ederek, dünyayı tersine çeviriyor. Bu durumda Nef'î'nin dar ve karanlık kuyu ile anlatmak istediğinin *sipihr* yani gökyüzü olduğu anlaşılır. Nef'î, bu hayali ile evreni dolayısıyla sonsuzluğu öyle dar bir kalıba sokarak kendi hayallerinin –dolayısıyla şairliğinin- bu kalıba sığmadığını ifade etmiştir.

Bir başka beytinde ise gezegenlerle denizin dibi paradoksuyla hayalinin genişliğini şöyle açıklar:

---

[622] William Chittick, A.g.m., s.317.

Ol feyz ile bir bahr-ı revândır ki *hayâl*im
Emvâcı güher yerine seyyâre-feşândır (K 10/47)

'*O feyz ile akan deniz haline gelen hayalimin dalgaları ince yerine gezegenler saçar*' diyen Nef'î, burada yine yukarıda olduğu gibi muhayyilesini genişlik ve derinlik üzerine bina eder. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir husus da, *bahr-ı revân* ki Divan şiirinde pek kullanılmayan bir ifade olup, 'akan deniz' imajını vermektedir. Nef'î'nin bu tamlamayı oluşturması tesadüfi değildir, zirâ bu ifadeyle hayallerinin ve düşüncelerinin sürekli yenilendiğini ve sabit yerinde durmadığını ifade etmeye çalışmıştır. *Bahr-ı revân*, yerine niçin daha çok kullanılan *âb-ı revân'ı* kullanmadı diye bir soru akla hemen gelebilir ki, bunun da cevabı oldukça nettir. Çünkü nehirde –ya da akan suda- derinlik ve genişlik yoktur.

Şimdiye kadar Nef'î'nin hayalle ilgili verdiğimiz beyitlerine dikkat edilirse, İbn Arâbî'nin işaret ettiği semâvattaki *üçüncü kat-hayal* ilişkisi, Nef'î'de de ima yolu ile hep yer almaktadır. Hayalle ilgili bu beyitlerde *sipihr, seyyâre, mi'rac* gibi semâvi kelimelerin kullanılmasında bu anlam yatmaktadır.

Nef'î, şiirlerindeki hayal gücünün Allahın yardımı ve feyzi ile olduğunu dile getirir. Şair, vahyî ve poetik bir düzeyde elbette şiirsel olanı fark ederek onu seçecektir. Bu seçim, sonucunda gerçekleştiği için şair, ayrıcalıklı ödülü hak eder. Şair bu ödülü, *vahy-ı İlâhî* yahut *feyz-i tevfîk-i İlâhî* diye adlandırır.[623]

*Şâhin-i hayâl*imdir o şehbâz şikârı
Kim avn-ı İlâhî ana bâl-ı tayârândır (K 10/55)

Nef'î, hayallerindeki kudsiyetin önemine vurgu yaparken, hayallerinin dünyadan veya dünyevi gerçeklikten soyutlanarak, görünmeyen gerçeklik veya uhrevî gerçekliğe yöneldiğini ifade eder. Hayallerinin kaynağı tamamen ilâhidir. Aşağıdaki merhun beyitte gelin imgesiyle oluşturduğu hayalde, gelinin bütün giysi ve mücevheratını meleklerin elbisesine benzeterek kuran Nef'î, hayallerinin sınır tanımamazlığını bir kez daha ortaya koymuştur:

Her *hayâl*im bir arûs-ı nâz-perverdir benim
Kim bu âlemden değil esbâb-ı zîb ü zîveri

[623] Ziya Avşar, A.g.m., s.93.

Mûy-ı gîsû-yı melekdir târ u pûd-ı câmesi
Pâre-i pirâhen-i hûr-ı cinândır mu'ceri (K 15/49-50)

(*Benim her hayalim naz ile büyütülmüş bir gelindir ki, süs ve takıları bu dünyadan değil, hayal gelinimin elbisesinin atkı ve arkacı melek saçlarının teli, başörtüsü ise cennet hurilerinin gömleğinin parçasıdır*.)

Nef'î, hayalle ilgili beyitlerinde, şahin, doğan, hüma gibi kuşlarla anlam ilişkisi bakımından sık sık benzetmelerde bulunur:

Bal açar şikâr etmege *şahbâz-ı hayâl*im
Sayd etdigi elbetde anka ya hümâdur (K 43/48)

Cürre şâhin ü hümâ *sayd-ı hayâl*im ki benim
Feyz-i Tevfîk-i İlâhîdir ana şehper ü bal (K 36/55)

Nef'î, doğanı 'hayalin alıcı kuşu' olarak betimleyerek, bu kuşun avlanabilmesi için himmet kanadının olması gerektiğini ifade etmiştir. Buna göre 'alıcı kuş' sembolü ile verilen hayal gücünün İbn Arabî'deki gibi ruhsal gerçeklik düzeyine yükselip ideal varlık alanına ulaşması gerekmektedir. Ziya Avşar'ın tespitine göre, ruhun biçimlendirme aygıtı gibi çalışan muhayyile, duyularla algılanan bu âlemin dışına çıkıp, duyu ötesi algı için istidatlı hale gelmeli, bunun için de aktif imgelem düzeyine ulaşmalıdır. Dolayısıyla rasyonel âlemden bir alıcı kuş olarak kalkan hayal gücü, irrasyonel âlemden alışılmamış bir avla dönecektir. Doğanın pençesine gelen *hüma* veya *anka* eğretilemesi, şairin bilinen anlamlarının dışında, yeni anlamlarla döndüğünün göstergesidir.[624]

Nef'î, aşağıdaki beyitte ise ışık ile sır arasındaki karşılıklı ilişkiye vurgu yaparak, hayal gücünü görünmeyen sırların bir göstergesi olarak gösterir:

Şu'le-i şem'i hayâlim o kadar rûşendir
Ki görünür dil-i ma'nâdaki râz-ı gûm-nâm (K 50/54)

Nef'î, hayal gücünün bir başka özelliğini de hayran bırakma olarak ifade eder:

Eder *letâfet-i hüsn-i tahayyülüm* hayrân
Müfessirân-ı kelâm-ı âlim ü allâmı (K 22/37)

[624] Ziya Avşar, A.g.m., s.94.

Muhayyile ile güzellik ilişkisinin zevk noktasında kaynaşacağı Farâbî tarafından şöyle izah edilir: "*Muhayyile kuvvetinin kendileriyle bu şeyleri taklîd ettiği duyusallar güzellik ve mükemmelliğin en son noktasında bulunan şeyler olduklarında, onları gören kimse büyük ve olağanüstü bir zevk duyar ve diğer var olan şeyler arasında kendilerinde rastlanılması imkânsız olan olağanüstü şeyler görür.*"[625]

2.1.3.1.1.3.Endîşe (Düşünce-Fikir): Nef'î'in şiirde önem verdiği konulardan biri de şiirde düşüncenin varlığıdır. Nef'îye göre şiirdeki mana ve hayaller ancak düşünce ile güzelleşir ve daha mükemmel hale gelir:

Vücûda gelmedi nazmım gibi güzîde halef
Arûs-ı ma'nîye *endîşe* olalı damad (K 30/57)

Nef'î, manayı bir geline, düşünceyi de damada benzeterek, şiirde bu iki unsurun ayrılmaz bir bütün olduğunu, mananın düşünce ile düşüncenin de mana ile var olabileceğini ifade etmiştir.

Nef'î, şiirdeki düşünce ve fikri bir ilim olarak görmekte ve mutlaka şairlerin de düşünce ve fikirlerini ilimle olgunlaştırmalarını istemektedir:

Fazîlet ma'rifetdir bana ilm *endîşe-i ma'nâ*
Mübârek olsun eşrâf-ı zemâne ilm ü irfânı (K 12/43)

Bu bağlamda endîşe-mektep ilişkisi kuran Nef'î, endîşe'nin ancak mektepte (okul) elde edilebileceğini, şairlik gibi bir yetenek olmadığını ifade ederek, endîşenin yanında *öğretmek*, *ders, mekteb* ve *muallim* gibi eğitimle ilgili kavramları kullanmıştır:

Hem *mekteb-i endîşe*de üstâd-ı sihr-sâz
Hem ma'reke-i fitnede çâpük-ter-i âlem (K 24/31)

Köhne *üstâd-ı mu'allim-hâne-i endîşe*yim
Nâtıka şâkird-i ders-i imtihânımdır benim (K 13/14)

*Endîşe*m edîb-i hikem-endûz-ı ezeldir
Nutkum sebâk-âmûz-ı debistân-ı kıdemdir (K 59/1)

[625] Ziya Avşar, A.g.m., s.104.

Asûmân himmet umar kevkebe-i tab'ımdan
Akl-ı küll ders okur *endîşe-i derrâk*imden (Mkt 8/2)

Yukarıda naklettiğimiz beyitlerde düşünce-eğitim ilişkisi üzerinde kendisini öğretmen sıfatına koyarken, kendi öğretmeninin ise Allah olduğunu, bunun ise feyiz yoluyla kendine geldiğini ifade eder:

Feyz-i Hak berk urur *âyine-i endîşe*mden
Çeşm-i cân rûşen olur maşrık-ı idrâkimden (Mkt 8/4)

Nef'î bundan dolayı kendi düşüncelerinin Allah'ın sözleri olduğunu söyleyecek kadar da ileri gider:

Kelimullâhdır *endîşe*m dilim Tûr-ı ma'ânîdir
Kelâmım serteser şerh-i mezârâ-yı tecellâdır (K 47/56)

Nef'î burada *Kelimullâh* ifadesini tevriyeli kullanarak, Hz. Musâ'ya da gönderme yapmıştır. Zira Hz. Musâ'nın lakabı *Kelimullah'*tır.

Nef'î endîşeyi tarif ederken onu feyizle ilişkilendirir. Düşünce olmadan şiir olamayacağına göre, şairler onu bir çocuk edasıyla sevip büyütmelidir. Çocuk-endîşe benzetmesi ile endîşenin sürekli gelişmesi, geliştirirken de çok titiz davranılması gerektiği vurgulanmıştır:

İhyâ eden *endîşe*yi feyz-i nefesimdir
Endîşe benim tıfl-ı dil-i nev-hevesimdir (G 39/1)

Düşünce, Nef'î'nin mahremiyetidir. Bundan dolayı onun üstüne gizemli bir örtü örter ve kimseye göstermek istemez.

Müsta'idd oldu anın ile nefehât-ı rûha
*Bikr-i fikr*im ki harîm-i dilimin mahremidir (K 2/30)

Görünmediği ve hep sır olarak kaldığı için de çevrenin ilgisi onun üzerinde iyice yoğunlaşır ve görme arzusu galip çıkar, özellikle ressamların hayret bakışlarına birer perde iner:

Yazarken *nakş-ı rûy-ı bikr-i fikr*im fart-ı ismetden
Çeker bir perde hayret-dîde-i sûret-gerân üzre (K 6/47)

Nef'î düşünceyi değişmez bir kavram olarak görmektedir. Şiirin temeli bir düşünceye bağlıdır ve sabittir. Şair de şiirlerini o düşünce etrafında oluşturur. Burada mazmunla bir kıyaslama yoluna giden Nef'î, mazmunun şaire göre her türlü kılığa girebileceğini, şairin istediği şekilde değişik şekillere sokabileceğini ama düşüncenin aslını, özünü asla değiştirilmemesi gerektiğini ifade eder:

Bâhusûs istediğim şekle korum mazmûnu
Gerçi *mâhiyyet-i endîşe*yi tağyîr edemem (G 83/4)

Nef'î burada, bir şairin düşüncelerine karşı bir dik duruş sergilemesi gerektiğini söyleyerek, düşünce ne olursa olsun bir şairin düşüncelerine sadık kalması, sürekli değiştirmemesi gerektiği üzerinde durmuştur. Bu bağlamda düşünce şairin en büyük silahıdır. Şair, söz meydanında düşüncelerini bir ok gibi, bir kılıç gibi kullanır. Nef'î bu nedenle fikir ve düşünce ile ilgili olarak *nâvek-i fikr*, *hâme-i fikr*, *hâdeng-endâz-ı endîşe*, *endîşe-i zırh*, *cebhe-i endîşe* gibi ifadelerle fikir-savaş ilişkisini kurmuştur:

Ele tîr ü kemân alsa *hadeng-endâz-ı endîşe*m
Diker tab'la süveydâ-yı dil-i kerrûbiyân üzre (K 6/49)

2.1.3.1.2.Nef'î'nin Kendi Şiiri İle İlgili Değerlendirmeleri

Nef'î, yukarıda da belirttiğimiz gibi şiir ve şair üzerine düşüncelerini hep 'ben' merkezine oturtmuştur. Onun, 'şiir şöyledir, böyledir veya şöyle veya böyle olmalıdan' ziyade, 'benim şiirim böyledir, dolayısıyla da şiir böyle olmadır' şeklindeki ifadeleriyle karşılaşırız. Nef'î kendi şiirini en üst mertebeye koymuştur. Şiirle ilgili olması gereken ne tür hususiyetler gerekliyse o kendisinde en alasıyla mevcuttur. Nef'î, Sebk-i Hindî üslubunun özelliklerinden de yola çıkarak yaptığı şiir tanımlarında yeni tarz ifadelere, hem şiirinin önceki dönemden ayrırıp şekil, dil ve mana yönünden farklı bir çehreye büründüğünü Sebk-i Hindî üslubu özellikleri etrafında belirtmeye çalışmıştır. Şiirinin tavsifinde kullandığı, *tâze icad, tâze vadi, tâze-şîh, tarz-ı tâze, tarz-ı hasen, tarz-ı has, tarz-ı edâ, tarz-ı aher, tarh-ı garîb, tarh-ı suver, pâkize kelâm, pâkize edâ* gibi vasıflar Sebk-i Hindî üslubunun bir uzantısı olarak gelmiştir:

Hem kasîde hem gazel bir *tâze vâdidir* bu kim
İhtirâ'-ı hâme-i mu'ciz-beyânımdır benim (K 13/40)

Nezâketde metânetde kelâmım benzemez asla
Ne Urfîye ne Hâkânîye bu bir *tarz-ı aher*dir (K 20/36)

Ne mazmûnlar ne vâdiler bulun seyr eyleyen Nef'î
Yine bu *tarz-ı has* u *tâze icâd* ettiğin görsek (G 66/5)

Nef'î bu nezâketle benim şîve-i nazmım
Râcih görünürse n'ola bu *tarz-ı hasen* üzre (G 111/7)

Bu *tarz-ı has*a el Nef'î yine sûret veren sensin
Nazîre söyleyenler ekseri efsâne yazmışlar (G 30/5)

Gelsin benimle var ise meydâna Nef'îyâ
Bir böyle *tarz-ı tâze* vü *nâdir edâ* bilir (G 41/5)

Salâdır nükte-sencân-ı zamâne hiç lâf etmem
Ben öğretdim cihâna *tarz-ı şûh* u *şi'r-i hemvâr*ı (K 14/43)

Bir *tâze reviş*dir bu ki ta'bîr-i latîfi
Revnâk-ı şiken-i hüsn-i beyân-ı kudemâdır (K 34/41)

Nef'î'nin şiiri için kullandığı bu sıfatları Sebk-i Hindî şairlerinin hemen hepsinde görmek mümkündür. Meselâ İranlı Sâib'in "*Bu yeni tarz (tarz-ı taze) üzerine yemin ederim ki"* şeklindeki[626] mısra'ı buna örnek olarak gösterebiliriz. Nef'î'nin yukarıdaki beyitlerinde dikkati çeken diğer bir husus da, şairin bu üslubu Osmanlı coğrafyasına kendisinin getirdiğini, kendisinden önce kimsenin böyle bir üsluptan haberdar olmadığı şeklindeki ifadeleridir. Şair övünerek, bu şiir tarzını kendisinin öğrettiğini belirtir. Nef'î'nin bu ifadelerini de göz önünde bulundurarak, Sebk-i Hindî üslubunu Osmanlı şiirine getirenin Nef'î olduğunu söyleyebiliriz.

Nef'î, şiirinin orijinalliğinden üzerine vurgu yaparak bahsederken, bu şiirin taklidinin de mümkün olmadığını ifade eder:

Mânendi mi var Nef'î-i pâkizê –kelâmın
Bir kimsede gördün mü dahi tarz-ı edâsın (G 93/5)

[626] Şamsürrahmân Farukî, A.g.m., b.86.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Sebk-i Hindî'ciler taklitten kurtulmak için mazmundan manaya doğru bir geçiş yaparak geleneksel mazmunculuk anlayışını değiştirmişlerdir. Nef'î'nin de şiirinde en fazla övündüğü yönü budur.

2.1.3.1.2.1.Nef'î'nin Şiiriyle İlgili Benzetme Unsurları

Nef'î, şiirinin özelliklerini ve kıymetini anlatırken birçok benzetme unsuru ile bunu dile getirmiştir. Bu unsurlar şunlardır:

2.1.3.1.2.1.1.Şiirin Kıymeti İle İlgili Benzetme Unsurları

2.1.3.1.2.1.1.1.Cevher (Gevher): Nef'î'nin şiiri ile ilgili en çok kullandığı benzetme unsurlarındandır. Cevher, 'bir şeyin özü, maya, gevher, değerli süs taşı'[627] gibi anlamlara gelmektedir. Nef'î'nin şiiri de bir cevherdir ve bu cevherin ağırlığını bu dünyanın terazisi çekemez:

Sözümün her biri bir *gevher-i zî-kıymetdir*
Ki bâhâsın çekemez kefe-i mizân-ı felek (K 25/48)

Cevherin en önemli özelliği olan saflık ve el değmemişlik yönü ile Nef'î kendi şiiri arasında bir bağlantı kurmuştur:

Böyle *cevher* var elimde n'eyleyim dünyayı ben
Başına çalsın felek âyine-i İskenderi (K 15/58)

Cevher işlendikten sonra çeşitli eşyaların üzerine süs olarak yansır. O zaman kıymeti daha da artar ve cazip hale gelir. Bu anlamda Nef'î, şiirini kılıçların ve mızrakların üstündeki süslere benzeterek, kendisindeki cevheri işleyerek, o hale getirdiğini ifade eder. Buna göre cevher tek başına önem arzetmez, onu işlemek ve kıymetlendirmek lazımdır.

Bî-araz bir *cevher-i sâfi*dir amma muttasıl
Ehl-i tab'un zîver-i tîg ü sinânidür sözüm (K 1/6)

2.1.3.1.2.1.1.2. İnci: İnci, denizde istiridyenin içinde oluşması, iriliği ve parlaklığı ile Divan şiirinde sevgilinin dişleri, teri, vuslatı, âşığın gözyaşı gibi anlamlarda kullanılır. Nef'î, şiirini parlaklık, saflık ve değeri yönünden inciye benzetmiştir:

[627] **Türkçe Sözlük**, C.1, s.400.

Bir *güher*dir ki suhan ma'deni bahr-ı ma'nâ
Değme insan olamaz kâbil-i iz'ânı suhan (K 60/6)

Nef'î, inci ile beraber deniz imgesini de kullanır. İncinin denizden çıkarılmasının yanında denizin genişliği ve sonsuzluğu da bunun sebeplerinden biridir. Önceki Divan şairleri şiir-inci münasebeti kurarken, şiiri inciye, kendilerini de bu inciyi avlayan dalgıçlara (gavvas) benzetmişlerdi. Nef'î ise bu imgeyi daha da derinleştirerek, denizi kendisine (şairliğine), denizden çıkan incileri ise şiirlerine benzetmiştir:

Kulzüm-i ma'rifetim ceyb ü kenârım *pür-dürr*
Sâhilim pâkdir âlâyiş-i hâşâkimden (Mkt 8/8)

Bu da demek oluyor ki diğer şairlerin (gavvas) denizden çıkardıkları şeyler Nef'î'nin incilerinden başka bir şey değildir. Yani orijinal değillerdir. Çünkü kendilerinden bir şey yoktur o şiirde. Nef'î burada, şiirinin kıymeti ve orijinalliğinden dem vurmaktadır. Nef'î'nin şiiri öyle kıymetli bir incidir ki, asla karşılığı yoktur (paha biçilemez):

Bir dânesini *gevher-i silk-i kelâm*ının
Mahsûl-ı bahr u kâna veren râygân verir (K 5/8)

Nef'î, şiirini dünyanın kulağına küpe yaparak, hem dünyanın kulağındaki küpenin kıymetini, hem de 'kulağa küpe olmak' deyimini çağrıştırarak, sanatının iki yönünü de ortaya koymuştur. Birincisi, 'bu dünya benim gibi kıymetli bir şaire sahiptir' düşüncesi; ikincisi ise, 'benim bu şiirlerim dünyanın kulağına küpe oldu' fikridir:

*Dürr-i nazm*ım çarha mengûş olsa bilmez rûzgâr
Şi'r-i Nef'î midir ol ya kevkeb-i Şi'râ mıdır (K 7/34)

'Kulağa küpe olmak' deyimi, 'başa gelen bir durumdan alınan dersi hiç unutmamak'[628] anlamında kullanılmaktadır. Nef'î, bu deyimle küpenin de parlaklığından yola çıkılarak, şiirlerinin dünyayı aydınlattığı ve insanlara bir yol gösterdiğini anlatmak istemiştir. İkinci mısrada inci ile parlaklık anlamında ilişki kurduğu Şi'râ yıldızı ile daha net bir biçimde ortaya koymuştur. Nef'î'nin özellikle Şi'râ yıldızını kullanması ise oldukça manidardır. Şi'râ, Siriüs yıldız kümesinin Arapçadaki karşılığıdır. Kur'an-ı Kerim'de geçen; "*Doğrusu, 'Şi'ra (yıldızı)nın' Rabbi O'dur. (Necm Suresi, 49)*" Şi'râ yıldızı,

[628] **Türkçe Sözlük**, C.2, s.1400.

Sirius A ve Sirius B olarak ifade edilen iki yıldızdan oluşan bir takım yıldızdır. Bunlardan daha büyük olan Sirius A, Sirius B'den dünya'ya daha yakındır ve özelliği çıplak gözle görülebilen en parlak yıldız olmasıdır. Sirius B yıldızının özelliği ise teleskopsuz görülememesidir. Burada, dikkat edilmesi gereken nokta, iki yıldızın birbirleri etrafında dolanırken yay şeklinde iki adet yörünge çizdikleridir. Ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru anlaşılabilmiş bu bilimsel gerçeğe, mucizevî bir şekilde bundan 14 asır önce Kuran'da işaret edilmiştir. Necm Suresi'nin 49. ve 9. ayetleri beraber olarak okunduğunda bu mucize karşımıza çıkmaktadır: "*Doğrusu, 'Şi'ra (yıldızı)nın' Rabbi O'dur*". (Necm Suresi, 49) Nitekim "*(ikisi arasındaki uzaklık) iki yay kadar (oldu) veya daha yakınlaştı.*" (Necm Suresi, 9). Necm Suresi'nin 9. ayetinden anlaşılan "**ikisi arasındaki uzaklık**" anlatımı bizlere bu iki yıldızın çizdiği yörüngede birbirlerine yaklaştığını ifade etmektedir.[629]

Burada bizim dikkatimizi çeken husus ise, bu yıldız kümesinin yay şeklinde olmasıdır. Bu şekil ise kulağı andırmaktadır. Bu bilgileri bir araya toplayınca Nef'î'nin oluşturduğu imge biraz daha aydınlığa çıkmaktadır. Nef'î' sanatını öyle bir mevkiye oturtmuş ki, o inceler Şi'râ yıldızı ile eş değer tutulmuştur. Hem gökyüzündeki en parlak yıldız, hem de o yıldızın kulağına küpe, hem dünyaya hem fezaya küpe. Hayal bahsinde de belirttiğimiz gibi, Nef'î imgelerinde dünyanın sınırlarını zorlamış ve uzaya taşmıştır. Aşağıdaki beyti de bu paralelde oluşturmuştur:

Çekerdim târ-ı zülf-i Zühre-i zehrâ-yı gerdûna
Eger dizsem *dür-i şehvâr-ı nazm*ım rismân üzre (K 6/45)

"*Şiirimin pâdişah gibi incilerini ipliğe düzsem, dünyanın beyaz tenli Zühre'sinin saç teline çekerdim*" diyen Nef'î, Zühre yıldızı ile de İbn Arâbî'nin bahsini yaptığı göğün üçüncü katmanında yer alması ve bu katmanın da Hz. Yusuf'u temsil etmesi bakımından şairliğin kaynağını belirtmiştir. Zirâ Zühre'nin tesiri altındaki burçlarda doğanlar güzel, zarif, zevk sahibi, maharetli ve sanatkâr olurlar.[630]

2.1.3.1.2.1.1.3.Genc (Hazine): Nef'î, şiirlerini kıymet ve değer bakımından benzettiği diğer önemli bir unsur da hazinedir. Nef'î şiirlerini bir hazineye benzeterek kendisini de o hazinenin sahibi olarak değerlendirmiştir:

---

[629] http://www.kuranmucizeleri.com/bilimsel_mucizeler_39.html
[630] İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, s.538.

*Hüsrev-i gencîne-perdâz*ım dükenmez gevherim
Vâridât-ı gayb-ı *genc-i Şâygân*ımdır benim (K 13/5)

Şâygân hazinesi, Padişah Hüsrev'in sahip olduğu hazinedir. Nef'î kendisini Hüsrev yani şairlerin padişahı olarak görünce dolayısıyla da onun Şâygân hazinesi de şiirleri olmuştur. Söz konusu hazine olunca mutlaka onun da bir koruyanı olacaktır. Mitolojik bağlamda bu tür hazinelerin koruyucusu ejderha olmuştur. Nef'î de şiir hazinesinin koruyucusu (ejder) olarak kalemini kabul görmüştür. Kalemin ağzından çıkan ateşler (mürekkep), şiirindeki mananın nurunu yansıtmaktadır:

Hâmem ol ejder-i gencîne-i ma'nâdır kim
Nûr-ı ma'nâ deheninden görünün şu'le misâl (K 36/54)

2.1.3.1.2.1.1.4.Gülistan (Gül bahçesi): Nef'î, şiirlerini, ahenk, renklilik ve manadaki incelik ve nezaket bakımından gülbahçesine benzetmiştir. Nef'î'ye göre şiir insanın gönlünü açmalıdır. Şiir tabiatın bütün güzelliklerini, kokusunu havasını insanın ruhunda yaşatmalıdır. Gül bahçesi, yeşillik ve şırıl şırıl akan temiz ırmaklar dünyadaki cennettir. Dünyada insanı rahatlatan ve huzura erdiren başka bir güzellik yoktur. Şiir de bu güzellikleri yansıtmalıdır:

Yâ nazm-ı dil-âviz ile bir cûy-ı müselsel
Yâ ma'nî-i rengîn ile bir lâle-sitândır (K 10/66)

Gülistân-ı cinân-ı tab' safâ-bahş-ı latîfimdir
Ki zîb-i tîrkeş-i müjgân-ı hûrîdir has u harı (K 14/58)

Gûyâ ki gülistân-ı suhandır bu kesîdem
Her nüktesi bir gonca-i bî-har u hazândır (K 1065)

Gülşen-i ma'nâya feyz-i nefesim bâd-ı bahâr
Çemenistân-ı hayâle kalemim ebr-i matîr (K 40/49)

2.1.3.1.2.1.2.Şiirin Büyüsü İle İlgili Benzetme Unsurları

2.1.3.1.2.1.2.1.Sihir (Büyü): Gerek Doğulu gerekse Batılı şairler, şiirdeki etkileyici gücü büyü olarak nitelendirirler. Şairler büyü, sihir ile şiir arasındaki bağı vurgulamaktan hoşlanırlar. Meselâ Baudelaire kendi şiir sanatını *çağrışımcı bir büyücülük* olarak tanımlar. Nef'î de şiirinin insanlarda bıraktığı etkiyi bir sihir olarak kabul eder:

Sihr etdiğini senden işitdim yine Nef'î
Yoksa sözünü hep senin *i'caz* sanırdım (G 86/5)

İ'câz kelimesi terim olarak 'orijinal ve sanat gücü yüksek eserler vermek'[631] anlamında kullanılır. Nef'î burada sanat gücü ile sihri birbirinden ayırarak, sihri daha üst planda tutmuştur. Bu duruma göre şairdeki sanat gücünü sihir ortaya koyar. Çünkü şairler için önemli olan insanları (okuyucuları) etkilemek, kendi sanatı etkisi altında bırakmaktır. İşte Nef'î bunu sanatın içinde var olduğuna inandığı sihir (büyü) ile ifade eder. Aşağıdaki beyitte de aynı ifadeyi tekrarlar:

Bir turfe rind-i şa'bede-bâz-ı tahayyülüm
Ma'nâ-yı sihr ü *sûret-i i'câzdır* sözüm (G 78/2)

Nef'î şiirinin sihir ile ilgili bağını kurarken Hz. Musâ kıssasından oldukça yararlanmıştır. Hz. Musâ'yı kendine, asasını ise şiirine benzetir. Bilindiği gibi Hz. Musâ'nın asası mucize ile yılana dönüşmüş ve bütün büyücülerin hilelerini yutmuştu.

Geh kalb-ı saf-ı *ma'reke-i sihre* âlemdir
Geh *dest-i Kelimullâh-ı ma'nâya* âsâdır (K 34/47)

Nef'î, Hz. Musâ ile ilgili tavsiflerinde kalemini Hz. Musâ'nın asasına benzeterek, kalemden çıkan mürekkep ile Hz. Musâ'nın asasının yılan olması arasında bir bağlantı kurmuştur:

Hâmem ol mu'ciz-tırâz-ı sad-hezârân pîşedür
Kim nazîr olmaz ana illâ Kelîm'in ejderi (K 14/45)

Bu da te'sîr-i şevk-i iltifâtındır ki tek durmaz
Eder sihr ile Hâmem hamle ejderhâ-yı Musâya (K 19/41)

2.1.3.1.2.1.2.2.Mu'ciz: Mu'ciz kelimesi, 'acze düşüren, başkalarını bir şey yapmada geri bırakan, kimsenin yapamayacağı yolda olan'[632] gibi anlamlara gelmektedir. Mu'ciz, mu'cize kelimeleri daha çok peygamberlerin göstermiş olduğu doğaüstü olayları için kullanılır. Daha dar bir çerçevede düşünürsek, dünyada olması mümkün olmayan olay ya da durumların baş göstermesi olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda Nef'î şiirini

[631] Ahmet Mermer-N. Koç Keskin, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ yay., Ankara 2005, s.44.
[632] Ferit Devellioğlu, A.g.e, s.661.

mu'ciz'e benzeterek, böyle bir şiirin olmasının ancak böyle bir şeyle bağlantılı olabileceğini belirtir:

Suhan bir tûtî-i *mu'ciz-beyândır* hâmem üstâdı
Kalem bir Kahraman-ı tîg-zendir dil silahdârı (K 14/46)

Nef'î, şiirindeki mu'cizevî yönü anlatırken Hz. İsâ'ya sık sık gönderme yapmıştır. Hz. İsâ'nın ölüyü diriltmesi, mucizeli doğumu, sözleri ile benzerlik kurmuştur:

Nutka gelsem *Nef'î-i mu'ciz-demi*m *Îsâ* gibi
Beyt-i ma'mûr-ı ma'âni hânümânımdır benim (K 13/39)

Sözüm *hulâsâ-i mazmûn-ı mu'ciz-i İsâ*
Dilim mükâşıf-i sırr-ı kelâm-ı vahy-i Kelîm (K 33/449

Nef'î'ye göre Hz. İsâ, nasıl mucizevî şekilde konuşmuş, ölüleri dirilten, hastaları iyileştiren bir özellikle donanmışsa, kendisi de konuşmaya, şiir söylemeye başladığında ağzından mucizevî şekilde şiirler dökülmektedir. Şairin oturduğu makam olan '*beyt-i ma'mûr*' ise, gökyüzündeki Allah'ın evi olarak düşünülmektedir.

Şaire göre mucize Allah tarafından verildiği için, şiirin de bu amaçla kullanılması gereklidir. Bu bakımdan şiirler *hikmet* içermelidir ve bu tür şiirlerin başı da Nef'î'nin şiiridir:

*Nazm-âver-i mu'ciz-kelimât*ım ki fesânem
Ârâyiş-i dibâce-i divân-ı hikemdir (K 59/10)

Allah'tan gelen feyiz ve ilham, şiir sanatını mucizevî bir hale büründüren Nef'î'nin kalemi de sihirli olunca, ortaya çıkan şiirin sanatsal gücünü tahayyül etmek sınırları zorlamaktadır:

Feyz-i nefesim *mu'cize-perdâz-ı belâgat*
Sihr-i kalemim âyet-i Kübrâ-yı zamâne (K 42/29)

Nef'î şiirlerinin sınırlarını öylesine zorlamıştır ki, şiirin vasıflarında bile hep en uç noktaları kullanmıştır. Şiirini, dünyada en kutsal ve Allah'ın en büyük mucizesi olan âyetlerin o kutsi mertebesine çıkaran Nef'î, 'benim şiirin bu zamanın âyetleridir' diyerek, tahayyül sınırlarının o en ince sınırına kadar gelmiştir.

2.1.3.1.2.1.3.Şiirin Kudsiyeti İle İlgili Benzetme Unsurları

2.1.3.1.2.1.3.1.Seb'al Mesânî: 'Tekrarlanan yedi' anlamına gelen Seb'al Mesâni (ya da Seb'ul Mesâni) Ku'an-ı Kerim'in ilk suresi olan Fatihâ Suresi'ne verilen isimdir. Fatiha Suresi namazda iki rekatta iki defa tekrarlandığı için bu ad verilmiştir.[633] Seb'al Mesâni tasavvufî literatürde ise 'ayn ve ilim mertebelerindeki yedi çeşit zuhur itibariyle Hakk'ın zâtı'[634] anlamında kullanılmaktadır. Nef'î Divan'ın ilk şiirinin ilk beytinde bu 'benzetme' ile şiirini Fatiha Suresi kıymetine yükseltmiştir:

Ukde-i ser-rişte-i râz-ı nihânîdir sözüm
Silk-i tesbih-i dür-i *Seb'al-mesâni*dir sözüm (K 1/1)

Seb'al Mesâni ile birlikte *tesbih'*i de kullanan şair bir toparlayıcılık ve önderlik vasfını da oluşturmuş oluyor. Tesbihin ucunda imame vardır ve bütün tesbih tanelerini tutar. Fatiha Suresinin dizildiği tesbih Kur'an'dır. Kur'an tesbihinin imamesi ise *besmele*dir. Bu benzetme unsurlarını bir araya topladığımız zaman Nef'î, 'benim sözüm bütün sözlerin yani şiirlerin başıdır' demektedir.

Ayrıca şiirinin gizli sırlar hazinesi olması yani Allah'tan gelmesi de şiirin kudsiyetini daha da artırmıştır. Nitekim ikinci beyitte bunu Nef'î daha net ifade eder:

Bir güherdir kim nazîrin görmemişdir rûzgâr
Rûzgâra âlem-i gayb armağânidir sözüm (K 1/2)

Buradaki *gayb*'dan kasıt vahiydir.[635] İlham da vahiy gibi gaibden gelir.

2.1.3.1.2.1.3.2.Len Terânî: Len Terâni, Kur'an-ı Kerim, Araf Suresi 7. ayetinde geçen ve Hz. Musâ'nın Allah'ın yüzün görme isteğine karşı Allah'ın '*Beni (asla) göremezsin*" anlamındaki cevabıdır. Nef'î de şiirinin gayb âleminden (Allah'tan) gelen bir söz olduğu için kutsal olduğunu bunun için görülemeyeceğini ancak duyulabileceğini belirtmek için bu benzetme yolunu kullanmıştır:

Nüktede âlem hârif olmaz bana gûyâ benim
Her ne söylersem cevâb-ı *Len Terânî*dir sözüm (K 1/20)

---

[633] Haluk İpekten, **Nef'î**, s.107.
[634] Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, s.454.
[635] Haluk İpekten, A.g.e., s.108.

2.1.3.1.2.1.3.3.Nun ve'l Kalem: Kur'an-ı Kerim'in 68. suresine Nun veya Kalem suresi denir. İlk ayetteki '*Nun ve'l-Kalem'* kelimelerinden bu ismi almıştır. Divan şiirinde mazmun olarak *nun* hokkaya *kalem* ise yazı aleti olarak kullanılmıştır.

Âyet-i Nûn ve'l-Kalemdir Mushaf-ı sînemde yâ
Rüstem-i endîşemin tîr ü kemânidir sözüm (K 1/11)

Nef'î ise burada Nun vel'-Kalem'i Rüstem'in oku ve yayına benzetmiş. Yukarıda 'Şiirde ilimin gerekliliği' bahsinde Nef'î'nin şiirde iktibaslara yer verilmemesi gerektiği görüşünü savunduğunu ve bundan dolayı da Nef'î'de iktibasın yer almadığını söylemiştik. Nef'î divan'ında iktibas olarak bu iki kavramı kullanması ise sadece kendi şiirine verdiği değerin ölçüsünü göstermek için kullanmış, bu iki kavramın dışında da başka bir iktibasa meyletmemiştir.

1.1.3.1.2.1.3.4.Âb-ı Hayât: Âb-ı hayat, divan şiirinde en çok yer alan mazmunlarından biri olup, ilahî aşk anlamında tasavvufî bir sembol olarak kullanılmıştır. Genellikle Hızır ve İskender'e telmih yoluyla göndermeler yapılarak konu edilir. Nef'î, bu mazmunu şiirinin insanlara yeni bir hayat sunduğunu ve onların üzerinden ölü toprağını kaldırarak yeniden dirilttiğini belirtmek için kullanmıştır:

Hızr-ı ser-çeşm-i nazmım ki bulur tâze hayât
Reşha-i feyz-i nem-i hâmem bile azm-ı remîm (K 8/53)

Nef'î aşağıdaki beytinde ise kaleminden sızan mürekkep damlalarının âb-ı hayâta bile ölümsüzlük verdiğini ifade ederken şiirinin kutsiyetini bir kez daha ortaya koymuş oluyor:

Hâmem ki nazmımı eder ihyâ midâd ile
Âb-ı hayâta reşhâsı rûh-ı revân verir (K 5/10)

2.1.3.2. Şair

2.1.3.2.1. Genel Olarak Şair

Nef'î'nin şair tanımlaması aynen şiire bakış tarzı gibi çok yönlüdür. Genel hattıyla şair, yukarıda ortaya koyduğumuz şiirin bütün vasıflarını içinde barındıran kişidir. Şiir, şairle var olan bir şeydir. Şiirde aranması gereken vasıflar aslında şairde bulunması gereken vasıflardır. Nef'î bunu ortaya koyarken, şairi hep fâil olarak göstermiştir. Öyle ki, şiir nazım ise, şair ehl-i nazım; şiir sihir ise, şair sâhir; şiir mucize ise, şair mucize-gû; şiir pâkize kelâm, pâkize-eda ise, şair pâkize-gû; şiir inci ise, şair deniz; şiir mülk-i mana ise, şair pâdişah; şiir nağme ise, şair bülbül (tûtî); şiir nükte ise, şair nüktedan; şiir mana ise, şair pâdişah-ı mana; şiir suhan ise, şair suhandân, suhan-ârâ; şiir beyan ise, şair erbâb-ı beyân vs. dır. Bunu aşağıdaki tabloda daha net görmek mümkündür:

ŞİİR	**ŞÂİR**
beyan, mu'ciz beyan	erbâb-ı beyân
cevher	cevherî
gazel	gazel-gûy
hakîkat, hakk	hakk-gû
inci (dür)	deniz (bahr)
kaside	kaside-perdâz
mana, âlem-i mana, mülk-i mana	erbâb-ı mana, pâdişah-ı mana,
mu'ciz, mu'ciz beyân	mu'ciz-gû
mazmûn	üstâd-ı mazmûn
nâdir eda	nâdire-senc, nâdire-perdâz, şâir-i nâdire-gû
nazm	ehl-i nazm
nükte	nükte-perdâz, nüktedân, şâir-i hoş-nükte

pâkize kelâm, pâkize edâ, pâkize güftar	pâkize-gûy-ı nâdire-senc
sihir	sâhir, şâir-i sâhir, sâhir-i üstâd, şâir-i sihr-âver, şâir-i sihr-âferin
suhan	erbâb-ı suhan, suhan-dân, suhan-ârâ, suhan-perdâz, suhan-gedâi, şeh-i suhan
vahy	şâir-i vahy-âver, şâir-i vahy-azma

Şiirle şairi ikili etkileşim içinde değerlendiren Nef'î'nin, şaire ilişkin değerlendirmelerini yine kendi şairliği üzerine yaptığı vasıflandırmalarında buluruz. Şair üzerine en belirleyici tanımı olan şu beyitte;

Hakîm-i endîşe şâirdir kerâmet-pîşe sâhirdir
Tefekkürde Felatundur tekellümde Mesîhâdır (K 48/55)

Nef'î, şairliğin üç önemli vasfından bahsetmektedir. Birincisi; düşünce, ikincisi; söz ve üçüncüsü; yetenek. Bu üç unsuru bir araya getirdiğimizde şöyle bir sonuca ulaşabiliriz. Şairde ilk önce düşünce olmalıdır. Düşünce için ise ilim ve tefekkür lazımdır. Bu düşüncesini şiire dökebilecek kelime bilgisi ve hazinesi, etkileyici bir hitabı ve bu hitabı süsleyecek de yeteneklerinin olması gerekmektedir. Nef'î'ye göre yetenek her şeyden önemlidir. Onun doğuştan, yani Allah tarafından verilmesi gerekir. Bu bağlamda bu dünyaya Allah iki tür insan göndermiştir. Peygamberler ve şairler. Bunların bütün vasıfları Allah tarafından donatılmıştır. Peygambere vahiy, şaire ise ilham gönderir. "*Tefekkürüm İlahî vahy olduğu için ben de şairlerin peygamberiyim."* (FD N 4/6) diyen Nef'î, şairliği İlahî mertebeye yükseltir. Farsça bir rubaisinde ise şairleri şöyle tanımlar:

"*Biziz, aydan balığa kadar ne varsa biziz, şahane hazine hazinesi biziz. Ezel ve ebed sırrını bizden ara; baştan ayağa kadar biz İlâhî sırrız"* (FD R 32)

Nef'î'ye göre bir şairde bulunması gereken vasıflar şunlardır:

1-*Benzememezlik*. Nef'î'nin şiir anlayışının ana felsefesini bu temel üzerine oturtmuştur. Şiir ve şairden bahsettiği her beyitte bunun üzerine defaatle durur. Bir şaire benzemek ya da o şiire benzer şiir yazmak o şairin yeteneğini ve kişiliğini ortaya koy-

maz ve dolayısıyla da o şair olamaz. O zaman ona ihtiyaç olmaz, çünkü onun önünde aslı durmaktadır. Nef'î bu bağlamda başka şiire benzememezlik düşüncesini *tarz-ı aher*le dile getirmiştir:

Nezâketde metânetde kelâmım benzemez asla
Ne Urfîye ne Hâkânîye bu bir *tarz-ı aher*dir (K 20/36)

Aher, Arapça bir kelime olup 'başka, diğer, gayrı'[636], terkip olarak da 'başka bir tarz, başka bir üslup' gibi anlamlara gelmektedir. Nef'î yine bu anlamda kullandığı *tarz-ı taze, taze icad, tarz-ı has, taze icâd, taze reviş, taze vadi*, gibi terkiplerle de bu düşüncesini şekillendirmiştir. Bir başka beytinde ise:

Sözde nazîr olmaz bana ger olsa âlem bir yana
Pür-tumturâk u hoş edâ ne Hâfızım ne Muhteşem (K 16/34)

Kendisinin kimseye benzemediğini ve güzel bir eda ile gösterişli yeni bir şiir tarzını ortaya çıkardığını ifade etmektedir.

2-*Yenilik.* Nef'î, bir şairin yeniliklere sürekli açık olmasını istemektedir. Şair tekdüzelik ve aynîlikten mümkün olduğunca kaçınmalıdır. Bunun için de tabii ki şairin kendini sürekli geliştirmesi ve çevresindeki gelişmelere de açık olması gerekmektedir. Nef'î'ye göre eski eskide kalmıştır ve eski kullanılmış olan şeyleri tekrar kullanmak ne şaire ne de okuyucuya yarar getirecektir. Bunun için eski üslupları kırmak gerekmektedir:

Bir *tâze reviş*dir bu ki ta'bir-i latîfi
Revnâk-şiken-i hüsn-i beyân-ı kudemâdır (K 34/41)

3-*Taklitten sakınmak.* Nef'î'nin en kızdığı şey taklittir. Nef'î bu tür şairlere karşı savaş ilan etmiş bunları yaygın bir kullanım olan ve 'şair geçinen' anlamındaki *müteşâir* sıfatıyla vasıflandırmıştır:

Lâzım gelecek ol müteşâirlere tab'ım
Her ma'rekede neyledi dahi neler eyler (K 11/56)

Nef'î'ye göre taklit ile şairlik olmaz. Taklit ile yazılan şiirde sözün lezzetini ve ruhunu bulmak mümkün değildir. O şiir, zorlamadan başka bir şey değildir:

---

[636] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.16.

Taklîd ile olmaz bu kadar lezzet-i güftâr
Bu lehçe-i pâkize bana dâd-ı Hudâdır (K 34/40)

Nef'î, *nazire*'yi taklidin dışında tutmasına ve normal bir davranış görmesine karşılık kendisinin nazireden de kaçındığını, diğer şairlerin ise kendi şiirine nazire yazacak kapasitede olmadıklarını söyleyerek bütün şairleri bir yana, kendini bir yana koymuştur:

Eyledin lutf ile bir böyle kasîde teklîf
Ki *nazîre* diyemez bir yere gelse şu'arâ (K 18/78)

Nef'î gibi yârâne demem dahi *nazîre*
Yâ bu gazeli zîver-i divân ederim ben (G 94/7)

4-*Değişkenlik.* Nef'î, şairlerin şiirlerinde yansıttıkları karakterlerinin sabit olmaması ve değişim içerisinde bulunması gerektiğini söyler. Yalnız bu fikirlerin ve düşüncelerin değişim göstermesi anlamına gelmemelidir. Nef'î'ye göre şair değişik ruh hallerine girmelidir. Hep aynı kişilikle okuyucunun karşısına çıkmamalıdır. Farsça Divan'ında; "*Güzellerin saçlarının kıvrımında naz düğümü, âşığın feryadı içinde hıçkırığım*." (FD K 1/14) Nef'î, şairin bazen bir sevgili edasıyla nazlı, bazen de bir âşık edasıyla ıstıraplı olması gerektiğini söyler. Sürekli âşık olup ıstıraplarını anlatmak, şairi bir noktada çıkmaza sokar ve okuyucunun da bıkkınlığına sebep olur. Şair hem hüznü, acıyı, hem de sevinç ve neşeyi aynı anda yaşayan kişidir. Acı ve hüzün, vuslat ve ayrılık, mutluluk ve mutsuzluk, bunlar iç içe girmiş, birbirinin içinde erimiş olmalıdır. Bunun için şairin imge oluşturmada yaratıcı olması gerekmektedir:

Benem ol şâir-i hoş-nükte ki her lafzımda
Nefy-i gam muzmer ü isbât-ı meserret müdgâm (K 51/51)

Nef'î'nin burada kullandığı *muzmer* ve *müdgam* kelimelerinin fonksiyonuna dikkat etmek gerekir. Zira *muzmer,* 'gizli, saklı, örtülü, dışarı vurulmamış, içte saklı'[637] anlamındadır. Şair acısını, kederini içine atmıştır ama bu acıdan neşeli, şuh şiirler ortaya çıkmıştır. Burada *müdgam*, Arapça gramer terimi olup 'arka arkaya gelen iki kelimeden birincisinin son, ikincisinin baş harflerinin aynı olması'[638] anlamında olup iki kelimenin iç içe girmesi şeklinde izah edilmektedir. Yani iki farklı kelimenin bir ortak noktada

[637] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.699.
[638] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.709.

buluşarak birleşmesi şeklinde yorumlayabileceğimiz *müdgâm*'ı Nef'î, iki farklı duygunun ortak noktada (şair) buluşması olarak tasavvur etmiştir.

5-*Ayna*. Yukarıda izah ettiğimiz değişkenliğe paralel olarak şair bir ayna olmalıdır. İnsanların ruh hallerini yansıtan bir ayna. Buna göre şair anlattığı insan tipinin davranışını, ruh hallerini yaşamalı ve bunu yansıtmalıdır. Şair her şeye âşina olmalıdır. Yerine göre o veya bu ama her zaman kendi olmalıdır: "*Hiçbir şeye yabancı değilim. Onunla aynı şekildeyim, fakat ne oyum ne buyum*." (FD K 1/15) Aşağıdaki beytinde de buna benzer ifadeler içinde olan Nef'î, anlayış aynasında varlığının kaybolduğunu ve insanların hallerine göre onların kalplerine girerek oralarda vücuda geldiğini söyler:

Bî-vücûdum ol kadar âyine-i idrâkde
Kim gubâr-ı dil cihân-ı lâmekânımdır benim (K 13/12)

6-*Hakikat.* Yukarıda bahsettiğimiz ayna mecazdır ama gösterdiği şey hakikattir. Gördüğü şeyi gösterir. Nef'î de bu düşünceden yola çıkarak şairlerin hakikatleri söylemeleri gerektiğini;

Bu *ehl-i hakîkat* yoludur ehl-i mecâzın
Vâdileri bu merhâleden hayli cüdâdır (K 34/3)

şairlik kaynağının da ulvi hakikat olan Allah'tan geldiğini söyler:

Bâde-i idrâkimin tevhîd ser-cûş-ı humu
Sâkî-i endîşemin tahkîk dürd-i sâgarı (K 15/51)

Bu açıdan da esas hünerlik, şairlik Allah'ın sözünün lutfunu bilmek ve bunu ifade edebilmektir:

Hüner lutf-ı kelâm-ı Hakkı bilmekdir mahallinde
Hakîkatde budur ehl-i dilin mi'yâr-ı iz'ânı (K 12/45)

7-*Renklilik*. Nef'î'ye göre şair renkli bir yaratılışa sahip olmalıdır. Taassuptan uzak, içi dışı bir olmalı ve tekdüze hayattan uzak olmalıdır. Şair yeri geldiğince, rind, sarhoş, yeri geldiğinde sofu, yeri geldiğinde âşık, yeri geldiğinde küstah, yeri geldiğinde de rezil rüsva olmalıdır:

Olsak n'ola Nef'î gibi rüsvâ-yı dü-âlem
Hem *âşık* u hem *şâir* ü hem de *bâde-perest*iz (K G 44/5)

Şairin böyle renkli kişiliği şiirlerine da renklilik getirecek ve sanatını yüceltecektir. Renkli söyleyişten uzak şiir, manayı da renksizleştirecek şiiri de ruhsuz hale getirecektir:

Lafz-ı rengîn musaffa vü edâ-yı nermîn
Giydirir şâhid-i ma'nâya libâs-ı mühmel (K 53/44)

8-*Karakter.* Nef'î şairlik karakterine fazla önem verir. Şair karakteri sağlam olmalı, kişiye ve zamana göre değişmelidir. Zamanı geldiğinde eğlenmesini de bilmeli zamanı geldiğinde de yapılan haksızlıklar karşısında da dik durmalıdır. Bu bağlamda kendini korkusuz ve ahir zaman fitnesi olarak değerlendiren Nef'î, korkusuz tabiatının kendisi için en büyük hazine olduğunu her defasında tekrar eder; "*Şairlik cihanında âhır zaman fitnesiyim ki pervasız şiirimden âlem hazer eder.*" (FD N 6/25-29) Bu karakteri yüzünden ölüme giden Nef'î'nin tahammül edemediği şey ise şairlerin yalakalığıdır:

Kâm-yâb olmaya bir şâir-i âlî-meşreb
Kam-bahş ola nice sifle-nihâd-ı keç-bâz (K 57-37)

2.1.3.2.2. Nef'î'nin Kendi Şairliği Üzerine Görüşleri

Nef'î, şairliği üzerine övünen şairlerimizin önde gelenidir. Kendini "*Allah'ın harikülade yarattığı bir varlık*"(FD N 5/1) olarak gören Nef'î, şairliğinin kudretini şu ifadelerle dile getirir:

> *"Ben mahşer meydanına hayalimin eski âdeti üzere inciler saçarak gelirim. Bu şiirimin cevherlerini ayağının altında gören Hz. Peygamber 'ayağımın altında serilen bu inciler, cevherler nelerdir?' diye sorunca, ayaklarına yüzümü sürüp derim ki; 'Ben Nef'î'yim, bunlar da şiir şarabını içtiğim kırılmış toprak kadehinin parçalarıdır.' Eğer kemâlimdeki noksanı itiraf ederek 'bu ma'na sa'adeti bana nasıl nasip olmuş dersem, Lâyezal olan Tanrı'nın feyziyle bende tecellî eden hâkimane düşüncemle yine kendimi şöyle teselli ederim; 'Niçin olmasın, gönlümün elinden tutan ebedî Tanrı olduktan sonra, şiirin karanlık kuyusuna dalmaktan niye korkayım:' Ben hayal sokaklarında dolaşan bir garibim fakat Allah'ı tanıyan bir garibim.*" (FD N 4/28-34)

Nef'î, şiirlerinde kendi şairliğini şu vasıflarla değerlendirir; *şâir-i nâdire-gû, şâir-i hoş-nükte, şâir-i ma'nâ-perdâz, şâir-i sihr-âver, tab'-ı suhan-gû, tab'-ı rûşen-güher,*

şâir-i zer-dûz, nükte-perdâz-ı ma'ânî-perver, tûtî-i mu'cize-gû, şâir-i müşgîn-dem-i pâkize-edâ, vs.

Nef'î, Farsça rubailerinde kendisi ve şairliği ile ilgili Türkçe şiirlerinden biraz daha farklı bir üslupla tespitlerde bulunmuştur. Bunlardan dikkate değer olanları şöyledir:

> "*Ben Nef'îyim, ayıbımla hünerim arasında bir fark yoktur.* (FD Rb 37) *Ben Nef'îyim, tefekkür benim mülkümdür. Gönlüm öyle İlâhî sırları bilen bir âriftir ki onun nüktesi dokuz felek kitabıdır.* (FD Rb 38); *Ben Nef'îyim, söz ilimlerinin üstadıyım. Sözün içindeki sırrın gönlünü gözetlerim. Hem hayal elif lamını şerh eden müfessir, hem suhandaki nunun ma'nalarla dolu noktasıyım.* (FD Rb 39); *Ben Nef'îyim, bende yüz hazine gizlidir.* (FD Rb 40); *Ben Nef'îyim, aşk diyarı avaresiyim.* (FD Rb 41); *Ben Nef'îyim, idrâkim pek fazladır. Hak düşüncesi benim cünûnumun zinciridir.* (FD Rb 42); *Ben Nef'îyim, kader benim bekçimdir, felekler divanımın harem perdesidir.* (FD Rb 43); *Ben Nef'îyim, yaptığımla pişman olmam. Öyle kuru gürültüye, vahimeye pabuç bırakmam. Allah'a kasem ederim ki ölürüm, bir lahza câhil ile arkadaşlık etmem.* (FD Rb 44); *Ben Nef'îyim, işim gücüm tevhid-i İlâhî ile meşgûl olmaktır.*" (FD Rb 45)

Nef'î, divan şairinde bulunması gereken bütün özellikleri kendisinde toplar:

> Nükte-senc ü suhan-ârâ vü ma'ânî-perver
> Kıt'a-pirây u gazel-gûy u kasîde-perdâz (K 57/14)

Buna göre, nükteli sözler söyleyen, sözü süsleyen, mana sever, kıt'a süsleyici, gazel söyleyen ve kaside tertipleyen olarak kendini tavsif eden Nef'î, birinci mısrada şiirin muhtevasına, ikinci beyitte ise şiirin şekline vurgu yapmıştır. Şekil ve mana hususiyetlerinin tümünün en âlâ şekliyle kendi şiirinde mevcut olduğunu gösteren Nef'î, şairlik konusundaki gücünü ve iktidarını ortaya bir kez daha koyarken, üslubunun Rum ve Acem tarzlarından tamamen farklı olduğunu ifade eder: "*Her iki dilde de sihirler yaratan bir Rum ve Acem harikasıyım ki üslubumu ne Rum ne Acemden almışım*." (FD N 8/34) Mehmet Akif Ersoy, Nef'î için; "*Acem kervanlarını vuran şairlerin en başı"*[639] derken onun üstünlük karakterine vurgu yapmaktadır.

---

[639] Cevdet Kudret, "*Divan Şiirine Uzaktan Merhaba"*, **ODŞÜM**, s.164.

Nef'î kendi şairliğinin gücünü anlatmaya çalışırken sürekli kıyaslama yoluna gitmiştir. Ya diğer şairler kendini kıskanmıştır;

Benim ol şâir-i sihr-âver-i mu'ciz dem kim
Reşk ederler sözüme nâdire-sencân-ı hikem (K 41/43)

Benim ol şâ'ir-i müşgîn-dem-i pâkize-edâ
Ki olur reşk ü hased eylememek emr-i muhâl (K 37/49)

ya da şiirleri, diğer şairlerin 'levh-i mahfuz'u, önderi, kılavuzu olmuş ve atasözü olma özelliğini almıştır:

Husûsâ ol suhan-perdâz-ı üstâdım ki eş'ârım
Yazar müşkül-pesendân-ı cihân evrâk-ı cân üzre (K 6/43)

Şîve-i nazmıma erbâb-ı fesâhat meftûn
Nağme-i kilkime kânûn-ı belâgat dem-sâz (K 57/4)

Ol nâdire-perdâz-ı belîgim ki kelâmım
Darbü'l-mesel-i nükte-şinâsân-ı cihândır (K 10/63)

2.1.3.2.2.1. Nef'î'nin Şairliği İle İlgili Kurduğu Benzetme Unsurları

Nef'î, kasidelerinin *Fahriyye* bölümlerinde kendi şairliğinin kudreti üzerine en fazla duran şairlerimizin başında gelir. Bu bölümlerde kendi şairliği üzerinde dururken hayal sınırlarını da zorlayarak hem dünyevi hem de uhrevi en üst mertebelerle kendini kıyaslama yoluna gitmiştir. Meselâ Farsça Divan'ında yer alan; "*Güneşim; aydınlığım göğsümde gizlidir. Cemşidim; sıktığım şaraptan güneşler sızar. Bir dalgıcım ki denizin dibindeki kulağın (sedefin) içinden inciyi çıkartırım. Bir seyyahım ki cevheri ferd üzerinde dolaşırım"* (FD N 8-10) gibi ifadelere Türkçe Divan'ında da bolca yer vermiştir. Şiirinde şairliği ile ilgili oluşturduğu dikkate değer benzetme unsurlarından bazıları şunlardır:

2.1.3.2.2.1.1. Padişah (Hüsrev): Nef'î dünyayı ma'na mülkü, düşünce mülkü vs. kendini de bu mülkün padişahı olarak gösterirken;

Mülk-i ma'nâ kalem-revimdir hep
Tab'ım *endişe pâdişâhı*dır (Mkt 1/4)

Benim ol *Hüsrev-i sâhib-kırân-ı mülk-i endîşe*
Ki münşî-i kader yazmış berâtımda bu menşûrı (K 35/34)

padişahların kendi adlarına çıkardıkları parayı (sikke) o da marifet sikkesi olarak görüp, üzerine kendi adını yazar:

*Hüsrev-i evreng-i nazm*ım kim zamânımda benim
Nakd u cins-i ma'rifetle behre-yâb-ı rûzgâr (K 17/33)

Nef'î bir başka beytinde ise kendini mana padişahı olarak takdim eder:

Devletinde benim ol *Hüsrev-i ma'nâ* ki eder
Kuvvet-i tab'ıma Hallâk-ı Ma'ânî teslim (K 8/45)

Ben cihân-ârâ *şehenşâh-ı cihân-ı ma'nâ*yım
Sözlerin de pâdişâh-ı kâmrânîdir sözüm (K1/24)

Farsça Divan'ında, sarayını gökyüzünün en yüksek yerine kuran Nef'î, güneşi de kendi ihtişamı karşısında küçülterek külahının başındaki parlak bir inci yapar: "*Mesnedim dokuzuncu felekten yüksektir. Felek benim sarayımın gölgesidir. Ben mana padişahıyım ki parlak güneş benim gecelik külahımın ipekli kumaşının bir aksidir."* (FD Kt 2-3)

2.1.3.2.2.1.2. Güneş (Hurşîd): Nef'î, şairliğini, üstünlük ve etki bakımından güneşe benzetmiştir. Güneş, gökyüzünün en uç noktasındadır ve etkisi altına almadığı yer yoktur. Bütün canlılar da ona muhtaçtır. Nef'î de güneşin bu özelliklerini kendi şairliği ile özdeşleştirmiştir:

Ben o *hurşîd*im ki pinhânım derûn-ı zerrede
Hem cihân pür şu'le-i kevkeb-feşânımdır benim (K 13/11)

Feyz-i tab'ım cihân-ı ma'nâya
Tab'-ı hurşîd-i subhgâhîdir (Mkt 1/2)

Nef'î, aşağıdaki beytinde daha da ileri giderek, güneşin kendi şairliğinin yanında sönük kaldığını ifade ederken, gözün beyaz tabakasını şairliğine, siyah noktasını da güneşe benzetir:

Çeşm-i endîşem ol kadar rûşen
Sanki *hurşîd* anın siyâhıdır (Mkt 1/3)

2.1.3.2.2.1.3. Cengâver: Nef'î, heccâv yönünü anlatırken şiiri bir savaş alanına, kendisini de bir cengâvere benzetir. Elindeki kılıç ise ya dilidir ya da kalemidir:

Kahramânım nîze vü şemşîre çekmem ihtiyâc
Hâme-i câdû-zebân tîg u sinânımdır benim (K 13/3)

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, şair dil kılıcı ile (tîg-i zeban) fitne savaşına girerek fitneyi ortadan kaldırır, bu anlamda Rüstem gibi bir yaratılışa sahip olan Nef'î bu mana arazisinde yenilmez bir kahramandır:

Behrâm-ı hayâlim ki yeter tîg-i zebânım
Bir fitnede cem' olsa eger leşker-i âlem (K 24/32)

Çok arsa-i ma'nâda dilaver geçer ammâ
Var ise yine ancak odur *saf-der-i âlem* (K 24/34)

Nef'î şair-komutan, savaşçı; şiir-savaş meydanı ilişkisi üzerine oldukça geniş bir malzeme oluşturmuştur. Şairliğini hep bir komutan edasıyla diğer insanlara hükmetme edası, şiiri ise sürekli diğerlerinden üstünlük kurma aracı görmüştür:

Saf-der-i ma'nâ *dil-i sâhib-kırân*ımdır benim
Tîgı şemşîr-i cihân-gîr-i zebânımdır benim (K 13/1)

*Nef'î-i tîg-zebân*ım ki zamânımda benim
Saf-şikâf-ı şu'arâ-yı sahan-ârâ-yı benâm (K 51/539

Nef'î en kalabalık orduların arasına dalıp onların saflarını yaran, sonra aniden geri dönüp askerlerini tertip eden gâh sultan, gâh mağrur ve muzaffer bir komutan edası ile sürekli karşımıza çıkar.[640]

Kim at koparır arsa-i ma'nâda dururken
Tab'ım gibi bir *Rüstem-i cengâver-i âlem* (K 24/33)

2.1.3.2.2.1.4. Sâhir (Büyücü): Nef'î**,** şiirinin okuyucuları etkisi altında alma bakımından kendisini sâhir (büyücü) olarak görür:

Benim ol *şâir-i sâhir* ki tab'ım sihr ile gâhi
Ma'ânî yerine dürler dizer silk-i beyân üzre (K 6/44)

[640] Bahir Selçuk, "*Nef'î'de Söz ve Savaş İlgisi"*, **EKEV Akademi Dergisi**, S 28 (Yaz 2006), s.236.

Divan şiiri geleneğinde şairler, şiirlerinin kıymetini, kendi şairliklerinin gücünü anlatırken en fazla sihir mazmununa başvurmuşlardır. Sihirin gücü bütün güçlerden daha güçlü ve etkili görülmüştür. Bunda eski Şaman kültürün de izleri görülmektedir. Türk şiirinin tarihi konusunda da belirttiğimiz gibi Şamanlarda ve diğer ilk Türk toplumlarda şairlerin (ozan) şairliğin yanında falcılık, büyücülük, hekimlik gibi fonksiyonları da bulunduğundan kutsal olarak görülüyorlardı. Divan şairleri de bundan hareketle kendi güçlerini ortaya koymak için sihrin, büyünün etkisinden faydalanmışlardır.

Hâlâ benim ol *sâhir-i üstâd* ki yokdur
Bir bencileyin şâir-i garrâ-yı zamâne (K 42/28)

Nef'î, şairliğinin sâhir yönünü ortaya koyarken sözle bir takım sihirler de yapar. Sihirle acıyı sevince, zehri ise panzehire çevirir:

Nazmımızla n'ola kılsak gamı şekva tabdîl
Zehri ey Nef'î biz *efsûn* ile tiryâk ederiz (G 48/5)

Bir büyü ile hokkaya ağız, kaleme dil verir:

O *sihr-sâz-ı mu'cize-gû*yum ki nutkumun
Feyzi devât u kilke zebân u dehân verir (K 5/4)

Nef'î'de buna benzer ifadelere sık rastlamak mümkündür. Nef'î sâhirliği ile ilgili olarak bu özelliğin yaratılıştan Allah tarafından hamuruna işlendiğini belirterek, bunu ancak Allah'ın verdiği hudutlar içinde yerine getirdiğini söyler:

*Nef'î-i sâhir*im ki üstâdım
Sun'-ı endîşe-i İlâhîdir (Mkt 1/1)

2.1.3.2.2.1.5. Peygamberler: Nef'î şiirinin mucizevî yönünden bahsederken peygamberlerin mucizelerinden de faydalanarak şahsında münhasırlaştırmıştır. Bilindiği gibi her peygamberin Allah tarafından donatılmış bir özelliği ve mucizesi vardır. Nef'î de bu peygamber kıssalarından faydalanarak, şairliğinin kudretini anlatmaya çalışmıştır. Nef'î'nin peygamberler ile kendi şairliği arasındaki kurduğu ilişki şunlardır:

1-*Hz. Musâ ile ilgili*; Nef'î Hz. Musâ'nın âsâsıyla diğer sihirleri yok ettiği mucizesi ile kendi şairliği arasında bir benzetme kurmuştur. Kendini Hz. Musâ'ya, kalemini de Hz. Musâ'nın âsâsına benzeten şair,

Benim ol şâir-i sihr-âferin ki hamem eder
Edâ-yı hidmet-i *çûp-ı Kelîm*-i ummânı (K 31/51)

Bu da te'sîr-i şevk-i iltifâtındır ki tek durmaz
Eder sihrile hâmem hamle *ejderhâ-yı Musâ* (K 19/39)

Hz. Musâ'nın hem âsâsının yılana dönüşerek diğer büyücülerin büyülerini yutması, hem de Kızıldeniz'i ikiye yarma mucizeleri ile kendi şairlik kudretini kıyaslamıştır. Nef'î aşağıdaki beyitte daha da ileri giderek, Allah vergisi olan şairlik kudretinin Hz. Musâ'nın âsâsını dahi yok edebileceğini söyler:

Sâhir-i vahy-azmâyım *mu'ciz-i dest-i Kelîm*
İstesem mevkûf-ı tahrîk-i benânımdır benim (K 13/4)

2-*Hz. İsâ İle İlgili*; Nef'î, Hz. İsâ'nın bebekken konuşma ve ölüleri diriltme gibi mucizeleri üzerine ağırlık vererek kendi şiir sanatı ile bir benzetme yoluna gitmiştir. Buna göre Nef'î, Hz. İsâ gibi doğuştan söz söyleme üzerine (kelam) bir özellik Allah tarafından verilmiştir:

Nutka gelsem Nef'î-i mu'ciz-demim *İsâ* gibi
Beyti ma'mûr-ı ma'ânî hânümânımdır benim (K 13/38)

Hz. İsâ'nın ölüleri diriltme mucizesi Nef'î'de ölü manaları diriltme;

Olur zinde *Mesîhâ* gibi hem mürde eder ihyâ
Dem-i nutku eğer dokunsa tasvîr-i cemâd üzre (K K 44/30)

gamı def ederek şiire canlılık, ruh getirme arasında bir benzetme kurmuştur:

Sad-sâle mürde-i gama cân-bahş olur hemân
Güyâ *Mesîh-i mu'cize-perdâz*dır sözüm (G 78/3)

3-*Hz. Yusuf İle İlgili*; Nef'î Hz. Yusuf'un güzelliği ile kendi şiiri arasında bir benzetme ilişkisi içine girerek, şiirinin güzellik vasıflarını ortaya koymuştur:

Çeh-i Ken'an şebistân-ı devâtımdır ki *Yusûf*dan
Alır kîn-i zenân-ı Mısrı seyr-i hüsn-i ebkârı (K 14/59)

Nef'î, diğer şairleri de Mısır kadınlarına benzeterek, onların güzel şiirine hem hayranlık hem de kıskançlıkla baktıklarını ifade etmektedir.

Nef'î, şiirinin ince mana ve hayallerle donanmış güzelliği karşısında Hz. Yusuf'un dahi hayran olabileceğini ifade ederek, güzeli en güzelle kıyaslama yoluna gitmiştir:

Belki *Yusûf* da seni görse olurdu âşık
Ol kadar hüsn ile mümtâz ü dil-ârâsın sen (G 99/4)

Nef'î, Hz. Yusuf'la ilgili olarak güzellik dışında gökyüzünün üçüncü katında bulunması ve şairleri temsil etmesi bakımından da bir benzetme yoluna gitmiştir. Bu konu 'hayal' bahsinde geniş yer aldığı için tekrar aynı konuya girmiyoruz.

4-*Hz. Süleyman İle İlgili*; Nef'î, Hz. Süleyman'ın padişahlığı ve saltanatı ile kendi şairlik saltanatı arasında bir benzetme kurmuştur. Bu dünyanın gelmiş geçmiş en büyük sultanı Hz. Süleyman ise; şairlerin padişahı da Nef'î'dir:

Âlemi teşhir için hâtem ne lâzım tab'ıma
Ben *Süleymân-ı hayâl*im n'eyleyim engüşteri (K 15/59)

2.1.3.2.2.1.6. Bahr (Deniz): Nef'î şiirindeki manaların ve hayallerin sonsuzluğu ve içinde barındırdığı tükenmez bir ince hazinesi bakımından şairliğini denize benzetmiştir. Şair, anlam ve mana bakımından bir ma'na denizidir ve Nef'î'de anlam ve hayal hiç tükenmediği gibi de kıymetlidir de:

Dense ne aceb tab'ımıza bahr-ı ma'ânî
Sahbâ gibi bir hâlet ü cür'a gibi petsiz (G 44/4)

Tab'ım ol bahr-ı güher-pâş-ı suhandır kim anın
Rîze-seng-i sâhilinden ter düşer dürr-i hoş-âb (K 55/48)

Tab'ım ol bahr-ı suhandır ki kef-i mevci tutar
Penbeler içre nihân sübha-i lu'lû-yı nazîm (K 8/51)

2.1.3.2.2.1.7. Tûtî (Papağan): Nef'î şiirinin dile getirdiği mucizevî ve ahenk yönü bakımından kendini tûtiye benzetir. Tûtî'nin konuşması mucizevî bir olaydır.

Tûtî-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil
Çarh ile söyleşemem âyinesi sâf değil (G 71/1)

Divan şiirinde papağanın (tûtî) her geçtiği yerde 'usta', 'öğretmen' ve 'ayna' unsurları da birlikte zikredilir. Çünkü papağana konuşmayı öğreten 'usta' papağanın yü-

züne ayna tutmakta ve arkasından kendisi bazı sözleri tekrarlayarak ona konuşmayı öğretmektedir. Muhammet Nur Doğan, buradaki 'tûtî ile ilham arasında bir bağlantı kurarak beyti şöyle açıklar: "*Şiirsel ilhamın şairin gönlüne felekten indiğine inanıldığını hatırlarsak, papağan ile konuşma ustası arasındaki münasebete benzeyen felek ile şairler arasındaki ilişkinin mahiyetini daha iyi kavrarız.*"[641]

Sonuç olarak Nef'î'nin sanat anlayışında sürekli olarak geçmişin değil de geleceğin önemi yatmaktadır. Nef'îye göre sanatta dün yoktur, bugün vardır. Yazılan ve söylenen söylenmiş ve bitmiştir. Şair için asıl önemli olan şimdiye kadar söylenmemişleri bulup söylemektir. Bunun için de şair sürekli arayışlar içinde olmalı ve kendini sürekli yenilemelidir. Nef'î'nin en büyük özelliği sanatından özellikle de karakterinden ödün vermemiş olmasıdır. O şiirinde, olaylara ve kişilere karşı hep Nef'ice duruş sergilemiş ve gelecek nesillere de önderlik etmiştir. Nef'î gerek şiirde getirdiği yenilikler, orijinallikler gerekse karakteristik özellikleri ile 17. yüzyılın lider şairlerinden biri olmuştur.

[641] Muhammet Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, s.147.

2.2. Şeyhülislam Yahyâ'nın Poetikası

17. Yüzyıl Divan şiirinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Şeyhülislâm Yahyâ, aslen Ankaralı Şeyhülislâm Bayramzâde Zekeriya Efendi'nin oğlu olarak 1561 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kültürlü bir aileye sahip olan Yahyâ, eğitimini babasından ve devrin tanınmış bilginlerinden almıştır. 1586'da babası ile Hacc'a gitmiş dönüşünde ise Şehzâde ve Üsküdar Valide Medreselerinde müderris olmuştur.[642] Daha sonra Halep ardından Şam kadılığına getirilen Yahyâ, çeşitli illerdeki kadılıklarından sonra 1603'te İstanbul kadılığına atanmıştır. Genç yaşta tahta geçen II. Osman'ın öldürülmesi üzerine Şeyhülislâmlık makamına getirilmiş ve ilk görevi olarak da II. Osman'ın cenaze namazını kıldırmıştır. Yahyâ, Kemankeş Ali Paşa ile bir sohbet sırasında Sadrazama halkın rüşvetten sızlandığını ve bu konudaki şikâyetlerini sert bir üslupla anlatması Kemankeş Ali Paşa'nın, Yahyâ'nın aleyhine planlar kurarak Şeyhülislâmlıktan azlettirmiştir. Yahyâ'nın yerine getirilen Esad Efendi'nin de ölümü üzerine Yahyâ ikinci kez bu makama oturmuştur. Yedi yıl kadar bu makamda kaldıktan sonra 1631'de sipahilerin başlattığı isyan sonucu görevden alınan Yahyâ, iki yıl sonra IV. Murad'ın hâkimiyeti tam olarak ele almasıyla üçüncü kez bu makama oturmuş ve ölümüne kadar da bu makamda kalmıştır.

IV. Murad'ın sevgisini ve takdirini kazanan şair, bu dönemde hayatının en itibarlı dönemini yaşamıştır. IV. Murad'la beraber Bağdat ve Revan seferlerine de katılmış ve padişah sık sık onun görüşlerine başvurmuştur.

1644 yılında 83 yaşında vefate den Yahyâ, 17. asrın en sıkıntılı ve en buhranlı devrini yaşamış, isyanların, yeniçeri ayaklanmalarının ve siyasi rekabetlerin hep ortasında kalmıştır. Şeyhülislâm Yahyâ, Kanûnî Sultan Süleyman devrinden itibaren II. Selim, III. Murad, III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa, II. Osman, IV. Murad ve I. İbrahim olmak üzere sekiz padişahın devrini görmüştür.

Tezkirecilerin verdiği bilgilere göre güler yüzlü, lâtifeci, hoş sohbet, zeki, âlim, dindar, cömert, âdil ve merhemetli olan Yahyâ'nın en önemli eseri kuşkusuz ki *Divan*'ıdır. Divan'ının dışında *Nigâristan Tercümesi* ve *Fetavâ-ı Yahyâ, Vak'a-ı Sultan Osman-ı Sani, Kaside-i Bürde Arapça Tahmisi* gibi eserleri de bulunmaktadır.

---

[642] Rekin Ertem, **Şeyhülislam Yahyâ Divanı**, Akçağ Yay., Ankara 1995, s.I.

2.2.1. Şehhülislam Yahyâ'nın Sanatının Özellikleri

Şeyhülislâm Yahyâ, Türk edebiyatı tarihinde gazel şairi olarak yerini almış önemli âlim-şairlemizden biridir. Şiirin muhtevasında ve mazmunlarında yenilik arayışlarının yoğunlaştığı, klasik üsluptan farklı üsluplara kaymanın arttığı 17. yüzyılda bu tür yeniliklere ayak uydurmayarak klasik üslup tarzını devam ettirmeye çalışan Yahyâ, özellikle gazellerinde göstermiş olduğu doğal üslup, onun şiir tarzını da ortaya koymuştur. İbnülemin M. Kemal İnal de bu doğallığa dikkat çekerek Yahyâ'nın şiirini 'âbdâr' kelimesiyle tanımlayıp şöyle devam eder:

> "*Şiirleri Bâkî tarzında dakik, zarif mazmunları, Nedim tarzında şûh, murakkas fikirleri mutazammındır. Fıtraten şair olan Yahyâ, sanayi-i lafzıyye ve maneviyyeye pek o kadar iltifat etmemiş san'at uğruna tekellüfâtı barideye düşmemiştir… Cebri tabiatla söylenmiş sözlere nâdir tesâdüf olunur. Ekseriyetle tabiî fikirler, tabiî mazmunlar, tabiî san'atlar, tabiî letâfetler… intizâm-ı elfâz, insicâm-ı ma'nâ görülür.*"[643]

Yahyâ, şiirlerinde kelime ve söz sanatlarına pek ragbet etmeyerek samimi ve duygusal bir tarz oluşturma yoluna gitmiş ve bunda da başarılı olmuştur. Gibb'in de belirttiği gibi Yahyâ'nın şiirini klasik devre ile geçiş devresi arasındaki bir bağ olarak görebiliriz[644]

Yahyâ, devrinde herkesin örnek aldıkları Hint ve İran şairlerini taklit etmekten uzak durmuş, duyduğunu, düşündüğünü taze fikir ve hayallerle izah etmeye çalışmıştır. Bâkî'nin tarzını devam ettiren Yahyâ'nın bazı şiirlerinde klasik üslubun özellikleri görülür. Bunun yanında daha sonra Nedim'de göreceğimiz şûh üslup da açıktır.[645] Vasfi Mahir Kocatürk, Bâkî ile Nedîm arasında bir köprü olarak kabul gören Yahyâ'nın şiirini bu iki şairle kıyaslarken şu tespitlerde bulunur:

> "*Şiirlerinde Bâkî estetiği ve edası göze çarpmakla ve Nedîm'i müjdeleyen bazı mısralar görülmekle biraber Yahyâ'nın ruhunda Bâkî ve Nedîm'le boy ölçüşecek coşkun bir heyecan veya engin ilham yoktur. Rengi Bâkî'den, lirizmi Nedîm'den çok geridedir.*"[646]

---

[643] Lütfi Bayraktutan, **Şeyhülislam Yahyâ –Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divan'ının Karşılaştırılmış Metni-,** Atatürk Üni. SBE Doktora Tezi, Erzurum 1985, s.53.
[644] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., C III-V, s.198.
[645] Rekin Ertem, A.g.e., s.XI.
[646] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.435.

Yahyâ'nın şiirinin en belirgin özelliği; şiirini mazmunların içinde boğmamış olmasıdır. Şiirlerinde genelliklere günlük hayatın, gördüğü şeylerin izlerini aksettiren şair, bunu yaparken kalıplaşmış ifadeleri ve mazmunları kullanmaktan kaçınmış kendi deyimi ile '*şirin*' bir ifade yolu ile anlatmaya çalışmıştır. Yahyâ aşkın en saf ifadesini vermeye çalışırken doğallığa oldukça dikkat göstermiştir. Onun şiirlerinde tabiatın bütün güzellikleri bütün canlılığı ile yansımıştır. Safayî, Yahyâ'dan bahsederken onu şu sıfatlarla anar; "*Gülistân-ı belâgatın bülbül-i gûyâsı ve ummân-ı fesâhatin dürr-i yektâsı eşrâf-ı mehâdimin mahdûm-ı âlî-nesebi ve evc-i sipihr-i fazîletin mihr-i ser-bülendi.*"[647] Hasan Çelebi de bu ifadelere yakın bir düşünce ile Yahyâ'nın şiirlerindeki canlılığı ve hoşluğu cennete benzeterek şöyle izah eder: "*Hakkâ ki zât-ı şerîfdür ki enva'-ı ma'ârif ü fezâil ile mevsûf ve bir mahdûm-ı âlidür ki esnâf-ı mekârim ü meâli ile meşhûr u marûf sebzezâr-ı cinânı bârân-ı irfân-ı bî-kerân ile ser-sebz ü târi ve gülistân-ı dil ü cânı cûybâr-ı ma'ârif-i bî-şümâr ile 'kec-cennâtin tecrî'[648]dür.*"[649]

Yahyâ, gazellerinde aşk, zevk, heves, mey tasvir, tabiat manzaları, mahalli hayat, tasavvuf ve medh gibi konuların işlendiği görülür. Bu unsurlardan en fazla göze batan ise aşk ve rintliktir. Şiirlerinin tamamen 'âşıkane' üslupla yazdığını dile getiren şairde aşk, tabiî aşktır. Şeyhülislâmlık makamında oturan bir kişinin bu tarz şiirler yazması, meyhaneyi, sarhoşluğu övmesi zamanında da eleştirilmiş olmakla beraber, içten gelen samimi duyguları yansıtması bakımından hep övgüye mazhar olmuştur. Bu bağlamda din dışı (profane) şiirin güçlü temsilcisi olarak da anılmasına yol açmıştır.[650] Şiirlerinde tasavvufî unsurlara da yer veren Yahyâ'nın bu tür şiirleri devrin icaplarına uymak gerektiği kabilinden olan şiirlerdir. Yalnız Gibb, Yahyâ'nın baştan sona tasavvufî bir hava ile yazmış olduğu *Sakinâme*'sini "*his ve üslup olarak tamamen klasik, mana olarak sa bütünüyle tasavvufî*"[651] olarak yorumlayarak, Türkçe yazılan Sakinâmelerin en güzeli olarak kabul eder. Kemal Kürkçüoğlu Yahyâ'nın bu yönünü şöyle yaçıklar:

---

[647] Safâyî, **Tezkire-i Safâyî**, s.730.
[648] "*Altından nehirler akan cennetler*", **Kur'an-ı Kerim**, Bakara 25. ayet.
[649] Aysun S. Eyduran, **Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü'ş-Şuarâ, İnceleme-Tenkidli Metin**, Gazi Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1999, s.1141-1142.
[650] Bu konuda geniş bilgi için bk. Melek K. Dikmen, **Klasik Türk Şiirinde Dinî-Tasavvufî ve Dindışı (Profane) Şiir Tasnifinin İncelenmesi ve Şeyhülislam Yahyâ Örneği**, Süleyman Demirel Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2004.
[651] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., CIII-V, s.198.

"*Onda, medresenin donmuş sofuluğu değil, sanatın sınırsız rindliği göze çarpar. Şiirlerinde hâkim unsur lirizmdir. Fikir ve manayı, his potasında eritmeyi, insanoğlunun sevinç ve tasa; arzu ve iştiyak; ayrılık ve beraberlik… gibi tür lü türlü gönül tezahürlerini pırlanta mısralar halinde dile getirmeyi gerçekten başarmıştır.*"[652]

Yukarıdaki bilgileri özetleyecek olursak Yahyâ'nın şiirinin özelliklerini şu maddeler altında toplayabiliriz:

1-Yahyâ, rind ve kalender şairdir. Bundan dolayı şiirlerinde gam, keder ve üzüntüye yer vermeştir.

2-Yahyâ'nın şiiri neşeli ve şûhtur.

3-Şiirlerinde en fazla aşk teması işlenmiştir. Bu aşk, genellikle hercâyi bir görüntü arzeder. Bundan dolayı şiirlerinde zariflikle beraber şaka, laobalilik ve biraz da çapkın bir eda görülür.

4-Yahyâ'nın şiirlerin sağlam bir nazım tekniği ve şekil mükemmeliyetliği görülür. Söz sanatlarına pek rağbet etmemiş, İstanbul ağzını en güzel şekilde kullanmıştır.

5-Yahyâ'nın şiirlerinde doğallık esastır. Şair bu doğallığı çevresinden ve mahalli unsurlardan oluşturmuştur.

6-Yahyâ'nın şiirlerinde anlam derinliği fazla değildir. Söylemek istediğini açıkça, kelime ve anlam oyunu yapmadan söylemiştir. Onun şiirlerinde kelimelerin gizli anlamlarına yer verilmemiştir.

7-Yahyâ, Şeyhülislâm olmasına rağmen dinî şiirlere pek rağbet etmemiştir. Divan'ında sadece 1 Tevhid ve N'at bulunmaktadır. Tasavvufî unsurlar da oldukça yüzeysel olarak ele alınmıştır. Bunları da Divan şiirinin geleneğinden kaynaklanan unsurlardan oluşmaktadır.

---

[652] Kemal Edip Kürkçüoğlu, "*Şeyhülislam Yahyâ Efendi*", **Ülkü Mecmuası**, C.2, S.17, 1948, s.8-9.

2.2.2. Şeyhülislam Yahyâ'ya Göre Şiir ve Şair

2.2.2.1. Şiir

Şeyhülislâm Yahyâ'nın şiire ilişkin yorumlarının yer aldığı beyitlere genel olarak bakıldığı zaman Yahyâ, şiiri bir ruh boşalımı (katharsis) olarak tanımlar. Yahyâ'nın şiir anlayışında düşünce, fikir, mana fazla önem arzetmezler. Bu bağlamda şiir, içten gelen duyguların en samimi biçimde ifadesi olarak zuhur eder. Şiiri oluşturan kelimelerin kendine ait bir ruhu vardır ve o ruhlar şiirin içinde vücut bularak hayat kazanırlar:

Benzemez eş'âr-ı gayre sözlerinden *rûh var*
Sırr-ı gaybî tab'ına Yahyâ senin mülhem gibi (407/5)[653]

Yahyâ, şiirle ilgili tanımlamalarında nezaket, güzellik, renklilik, şirinlik, letafet, hoşluk, saflık gibi terimler ağırlık kazanmaktadır. Şair özellikle *rengîn* ile *şirin* kelimeleri üzerinde ayrıca durma gereğini hissetmiştir. Şiir hem rengin ve hem de şirin olmalıdır. Bu terimler tamamen duyuya yönelik terimler olup, insanın gönlünü okşayan bir özelliğe sahiptirler:

Şi'rin o yâr-ı nâzenin almazdı Yahyâ ağzına
La'l-i revân-bahşı gibi *rengîn* ü *şîrîn* olmasa (G 317/5)

Şîrîn kelimesi; 'tatlı, sevimli, cana yakın ve sempatik'[654]; *rengîn* ise; 'renkli, güzel, latif, hoş süslü'[655] gibi anlamlara gelmektedir. Yahyâ'nın şiir telakkisi tamamen bu anlamlara odaklı bir anlayış olarak ortaya çıkmaktadır:

La'lini Yahyâ igen *rengîn* ü *şîrîn* vasf eder
Tûtî-i *şîrîn-suhan*dır bülbül-i *rengîn-edâ* (G 10/5)

Yahyâ bu beyitte *şîrîn* ve *rengîn* kelimelerine yüklediği vasfıları da açıklama gereğine giderek bu kelimelerle ne ifade etmek istediğini ortaya koymuştur. Buna göre *şîrîn*'i sözle, *rengîn*'i ise edâ ile açıklamıştır. *Şîrîn suhan*, tatlı söz, insanın gönlünü fethedecek, onu etkileyecek söz demektir. O halde şiir, insanı gönlünden vurmalı ve o anda çarpmalıdır. Bunun için de şiirde kullanılan kelimelerin karakteri çok önemlidir.

---

[653] Bu bölümdeki beyitlerin numarası Rekin Ertem'in hazırlamış olduğu 'Yahyâ Divanı' esas alınmıştır.
[654] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1000.
[655] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.886.

Zebân-ı sükkerîninden o şûhun vâde-i vaslın
İşidip dedi böyle bir *şîrîn kelâm* olmaz (G 142/5)

Yahyâ'ya göre bu tarz kelimelerin bir araya gelmesi *hoş, latif şiir*'in oluşması için yeterli değildir. O kelimelere bir de *rengîn edâ*, renkli bir üslup, süslü bir tarz yüklemek gerekecektir. Şiirin esas karakterini oluşturan nokta ise burasıdır. *Rengîn edâ* ya da *nazîk edâ* kelimelere verilen bir ruhtur. Bu ruhu da kelimelere şairler verir. Her insan hayal kurar, güzel şeyler düşünür. O hayalleri kelimelerle canlandırmak, ifade edebilmek şiiri ortaya çıkarır. Şairlik yeteneği burada devreye girer. Kelimelerin kendilerini en iyi ifade edebilme gücü aslında şairlik gücüdür:

Nice *pâkize ma'nâ*yı hayâl etmek olur ammâ
Nice mümkün şeh-i devrân gibi *nazîk-edâ* etmek (G 204/7)

Yahyâ, şiiri insanın gönül ateşinden kopan bir ateş parçası (âteş-pâre) olarak görür. Aşkla doğru orantılı olarak işlediği *sûz-nâk, pür-sûz, âteş-pâre, nâr-ı hicrân* kelimeleri ile şiiri tamamen aşk tandanslı bir eylem olarak görmüştür:

Suhan kim *âteş-i dil*den kopa lâbüd olur *pür-sûz*
Anınçün sözleri Yahyânın *âteş-pâre*dir güyâ (G5/5)

Sözleri Yahyânın olmazdı bu resme *sûz-nâk*
Nâr-ı hicrân ile yanmış dilde dâğı olmasa (G 319/5)

Oku nazm-ı Yahyâyı âvâz ile
Ki *pür-sûz* söz hoş gelir sâz ile (S /77)

Şiiri genel anlamda bir lirizm olarak gören Yahyâ, bu lirizmi aşkla birleştirerek, şiiri konu olarak lirik bir aşk çerçevesi içine sokmuştur. Kendisini âşık olarak tarif eden şair, şiirler de bu bağlamda *âşıkâne*'dir:

Söz kim zebânıma gele gûyâ zebânedir
Ben *âşık*ım sözüm de *âşıkâne*dir (G 88/1)

Bu beyitte Yahyâ, ateşli ve ölçülü olmayı *zebâne* kelimesini tevriyeli ve *zebân* ile de cinaslı şekilde kullanarak ifade etmiştir. *Zebâne*, hem 'terazi gibi aletlerin dili', hem

de ‘ alev, ateş’[656] gibi iki ayrı anlama sahiptir. Buradan hareketle şiirin, hem âşıkane, ateşli, hem de ölçülü ve dengeli olarak tarif ettiğini görüyoruz.

Şiirle aşkı bir bütün halinde gören Şeyhülislâm Yahyâ, içinde aşk olmayan şiiri düşünemez durumdadır. Aşkı ve şiiri tamamen duygularla izah eden şair, duyguyu duygularla izah etmenin en iyi yol olduğu görüşündedir. Yani aşkı âşıklar izah eder, âşıklar ise şairlerden başkaları değildir:

Şerh ederse derd-i aşkı yine Yahyâ şerh eder
Bir mahal kalmış mıdır zîrâ bu *fen*de görmedik (G 203/5)

Yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere Şeyhülislâm Yahyâ şiiri bir ilim olarak tarif eder.

Üstâddır ki kimse nazîrin işitmemiş
Yahyâ bu *fen*de kim ola üstâd-ı andelîb (G 17/5)

Yahyâ, şiiri ilmin (fen) kollarından biri olarak görürken, diğer ilim dalarlıyla şiir münasebeti hakkında fazla yoruma girmemesine rağmen, diğer ilim dallarının şiire sokulmasından da yana değildir. Yahyâ’ya göre her ilim kendi alanında bağımsızdır ve ve hep öyle olmalıdır. Kendisi de bir bilim adamı olmasına rağmen, bu kişiliğini kesinlikle şiirlerine yansıtmamış olması da bunun bir göstergesidir:

Nice demdir sa’y edersin fazl u dâniş kesbine
Yohsa Yahyâ ma’rifet erbâbına rağbet mi var (G 109/5)

Yahyâ’ya göre şiirde bulunması gereken özellikler şunlardır:

1-*Şiirde ilham bulunmalı.* Şiir her şeyden önce kuvvetli bir tabiat ve yüksek kabiliyetin ürünüdür. Bu bakımdan yetenek ve ilham her şeyden önemlidir. Nef’î’nin de önceden işaret ettiği gibi şairler gâiblerden haber veren kişiler oldukları için, Allah tarafından bizzat donanmış olmalıdırlar:

Benzemez eş’âr-ı gayre sözlerinden rûh var
Sırr-ı gaybî tab’ına Yahyâ senin *mülhem* gibi (407/5)

2-*Şiir saf ve temiz olmalı.* 17. yüzyıl şairlerinin şiirde ehemmiyetle durdukları noktalardan birisi şiirde saflıktır. Saf şiir konusunda Nef’î’de ayrıntılı durduğumuz için bu-

[656] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1173.

rada da tekrardan kaçınmak istiyoruz. Yahyâ da saf şiir için *pâkize, hoşâ pâkize, hoş şi'r,* gibi ifadeler kullanmıştır:

Pâdişâhın nazmı Yahyâ *sâf bir âyine*dir
Tûtî-i tab'-ı suhandâne suhan-âmûz olur (G 130/5)

Suyun Kevser diye nazmında ögmüş ol şeh-i âdil
Hoşâ pâkize *nazm-ı rûh-bahş âb-ı hayât-efzâ* (G 15/3)

3-*Şiirde güzelliğe, çekiciliğe önem verilmelidir.* Yahyâ için şiirde en önemli unsur şiirin güzelliği, dokunaklılığıdır. Şiir lirzmden asla uzaklaşmamalıdır. Yahyâ'nın poetikasının temelinde aslında bu düşünce yatar. Şiir hoş, latif, güzel, akıcı, insanı derinden yaralayan, insana ayrı bir ruh katan gönül çekici (dilkeş)bir şeydir:

Bu *beyt-i dil-keş*i gûş eyleyince bülbül-i dil
Hezâr şevkle etdi bu matla'ı ezber (K 4/15)

Her kûşede şi'rin okunur var ise Yahyâ
Söyletdi o kâkül sana *eş'âr-ı perişân* (G 273/5)

Zîhî cây-ı ferâh-bahş *safâ-güster hayât-efzâ*
Nebâtından yese o murg ola ol tûtî-gûyâ (15/1)

4-*Şiirde düzen ve intizam olmalıdır.* Yahyâ, şiirdeki manadan çok o mananın insanda bıraktığı etkiye önem verir. Bunun için de belâgat kuralları çok iyi bilinmesinin yanında bu kuralların şiirde belli bir düzen ya da intizam içinde kullanılması da önemlidir. Bu durumda şiir hem ahenk bakımından hem de lirik bakımından mükemmele ulaşacaktır:

Silk-i belâgat üzre dürr ü güher dizerken
Yahyâ nazîr olur mu nazm-ı şeh-i cihâne (G 316/5)

5-*Şiir tekellüften uzak olmalıdır.* Birçok şair gibi Yahyâ'da şiirin zorla yazılamayacağı, vücuda getirilemeyeceği görüşündedir. Yapmacık tavırlar, edalar ve manalar şiiri şiir olmaktan çıkarır. Şiirde esas olan samimiyet ve akıcılıktır. Bu yüzden her şeyi ile doğal olmalıdır:

Şi'r-i Yahyâ-veş olup *reng-i tekellüf*den berî
Bikr-i ma'nâyı güzel gösterdi mir'ât-ı suhan (G 261/5)

6-*Şiir ahenkli olmalı.* Şiir bir nağme edasıyla okuyucuya yansırsa etkisi daha kalıcı olur ve şiirin değerini yükseltir. Divan şairlerinin şiirlerinde en çok uğraştıkları konu hep bu olmuştur. Şiirde bir musiki oluşturabilmek her şeyden önce gelir. Aruz vezninin görevi de budur. Önemli olan bu ahengi en güzel şekilde oluşturabilmektir. Şairler şiirdeki ahenk ve mûsikiyi genellikle bülbül sesine benzetirler:

Bu nakş-ı hûb-ı bülbül gördü *âheng-i nevâ* etdi
Bu tarz-ı tâzeyi seyr etdi cûlar bî-karâr oldu (G 391/5)

Dinledim *bülbül-i gülzâr*ı begendim Yahyâ
Nağmeler dil-keş ü ber-kâide *âvâz bülend* (G 42/5)

Şiirde oluşturulan musiki sayesinde zihinlerde daha kolay nakşeder ve ezberlenmesi ve söylenmesi de daha kolay olur:

Rengîn suhanım gül ruhu şevki ile Yahyâ
Bülbül gibi her *mutrib-i bezm* ede *terennüm* (G 251//5)

7-*Şiirde anlamlar sürekli yenilenmeli ve gelişmeli.* Yahyâ, şiirde hep aynı mazmun ve anlamların kullanılması şiiri bayağılaştıracağı görüşündedir. Bu yüzden şiirde hep yeni anlamlar aranmalı, şair de sürekli yeni arayışlar içinde olmalıdır. Yahyâ, böyle davranmayan şairlere de hayret etmektedir:

Niçin *ebkâr-ı ma'ânî* beslemez erbâb-ı nazm
Yohsa Yahyâ gibi üstâd-ı suhan-perver mi yok (G 182/5)

8-*Şiirde söz sanatlarına fazla yer verilmemeli.* Yahyâ, şiirde söz sanatlarını geçilmesi gereken bir engel olarak görür. Ama bu o kadar da kolay değildir. Çünkü şiir hep söz sanatlarıyla, mecazlarla varolagelmiştir. Bunları aşmak için de bu sanatları iyi bilip, bunlardan kurtulmanın yolunu aramak gerekmektedir. Çünkü bu sanatlardan kurtulunursa şiir daha akıcı ve daha duygusal olur:

Seyl-i hevesle toldu Yahyâ yine vâdi-i hevâ
Geçmege sa'y ü himmet et *kantara-i mecâz*dan (G 253/5)

9-*Şiir toplum hayatının bir aynası olmalıdır.* Yahyâ, şiirle insan hayatının iç içe olduğunu dile getirerek, şiirin malzemesinin insanın ya da insanların bizzat kendisi olması gerektiğini savunur. Şiir için ana malzeme insandır. İnsanın duyguları, yaşantıları,

günlük hayatındaki iyi ve kötü durumları, sevinci, üzüntüsü, insanlarla ilişkileri birer şiir konusudur. Bu bağlamda şiir âlem içinde bir âlemdir:

*Söz*ünde dâverâ insâf odur kim *başka âlem* var
*Suhan mir'ât*ını ancak olur *âlem-nümâ* etmek (G 204/6)

Yahyâ, burada âlem içindeki âlem ilişkisini ayna mazmunu ile ortaya koyarak, şiiri dünyayı gösteren bir ayna olarak algılamıştır.

2.2.2.1.1. Şeyhülislâm Yahyâ'nın Kendi Şiiri İle İlgili Değerlendirmeleri

Yahyâ, şiirini ince, nazik, şirin, hoş gibi kelimelerle vasıflandırır. Şiiri ile ilgili genellikle *hoş şi'r, nazik edâ, pâkize söz, rengîn edâ, şi'r-i şîrîn, zülâl-i şi'r, dürr-i nazm, gevher-i nazm, leâl-i nazm, nazm-ı rûh-bahş* vb. gibi terkiplerle değerlendiren Yahyâ, şiirinin ifade güzelliğini ön plana çıkarmıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Yahyâ'da şiir için önemli olan duygu ve düşüncelerin en güzel, en masum şekilde ifade edilebilmesidir. Bu bakımdan kendi şiirinin kıymeti ölçülemez derecededir.

Yahyâ ede vassâf dahi tab'ına insâf
Hoş şi'r dedin hak bu ki evsâf-ı Haleb'de (G 369/5)

Kendi şiirindeki bu özellikleri Divan şiirine getirilmiş bir yenilik olarak gören Yahyâ, kendi şiirini taze çıkmış bir ürün olarak gösterir:

Hep görenler dedi bu *tarz-ı nev'i* ey Yahyâ
Ma'rifet ehli veripdir yine *bâr-ı tâze* (G 384/5)

Yahyâ, zamanında şiirinde görülen bu özellikler nedeniyle 'Sebk-i Horasânî üslubunu benimsedi' şeklinde eleştiriler geterildiğini ifade eder. Bilindiği gibi Klasik üsluptа daha çok Sebk-i Irâkî üslubu hâkimdi. Sebk-i Horâsânî bu üsluptan daha önce baş göstermiş ve ilerleyen zamanlarda da yerini Sebk-i Irâkî'ye bırakmıştı. Sebk-i Horasânî'nin en büyük özelliği, öğüt ve nasihat içeren hamasi duygular, ümitsizlik ve bedbinlikten uzak mutluluk coşkusudur. Astronomi, tıp, ilmî ıstılahlara pek rastlanmaz ve ayet ve hadislere telmihte bulunmaz.[657] Bu özelliklerin hepsi de Yahyâ'da mevcuttur. Yahyâ'nın bu tarz düşünenlere olan eleştirisi ise, bu kişilerin kendisinin Sebk-i Irâkî

[657] Mustafa Çiçekler, "*Fars Şiirinde Üsluplar"*, **Söz ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî**, Turkuaz, İstanbul 2006, s.15.

üslubundan korktuğunu, çünkü bu üslubun daha zor olduğunu düşünmeleri dolayısıyladır:

Tig-i kahrından hirâsân oldu baş göstermedi
Dediler havfından *âheng-i Horasân* eyledi (K 5/20)

Yahyâ, şiirini tavsifinde özellikle Sebk-i Hindî üslubunun kullandığı terimleri kullanmasına rağmen –tarz-ı tâze, tarz-ı nev'i, pâkize söz, acep vâdi vb- şiirindeki içerik yönünden bu üsluptan hayli farklı kendine göre yeni bir üslup oluşturmuştur. Bâkî geleneğinin bir devamı olan bu üslup 18. yüzyılda Nedim'le en olgun dönemini yaşayacaktır:

Gûyiyâ Yahyâ bu *şi'r* ol matla'-ı zibâyile
Bir *civân-ı tâze*dir mevzûn-kadd ü hem hûb-rû (G 300/5)

Yahyâ, şiirinin tavsifinde gelenekden de faydalanarak şiir-inci (dür, lu'lu, leâl, sedef) benzetmesine gitmiştir:

*Leâl-i nazm*ını kim görse der ol *bahr-ı irfân*ın
Ne mümkündür ola mânendi deryâ *dür-nisâr* olsa (G 363/6)

Her *sedef* bir *lu'lu-yı şehvâr* imiş Yahyâ meger
*Söz*lerin irgürdüler *bahr-i leâl*in gûşuna (G 364/5)

*Arûs-ı nazm*ını Yahyâ *müzeyyen* etmek içün
Getirdi *rişte-i nazm*iyle nice *lu'lu-yı ter* (K 4/23)

Yahyâ, şiirinin tazelik, güzellik, renklilik gibi özelliklerini anlatırken bunu *gül, gülistan* mazmunu ile dile getirir. Bu bağlamda şiir dünyasını bir gülbahçesine benzeten şair, kendi şiirini de bu bahçede yeni açmış taze gül olarak teşbih eder:

*Şi'r*im ki oldu *taze gül*ü *bâğ-ı vasf*ının
Lâyık ki cây-gehi fark-ı ferkadan (K 2/22)

Yahyâ, bu tarz şiirin nasıl yazılacağını ancak kendisinin bildiğini ve bu tarzın yegâne üstadı olduğunu söyler. *Pâkize gül'*ü; taze, saf, dokunulmamış, renkli, etrafa hoş kokular yayan, etkileyen, kendisine hayran bırakan gibi özelliklere haiz bir tarz olarak bize sunmaktadır:

Eger *pâkize gül*ün *tarz*ını ögrenmek istersen
İşit cân ile Yahyânın *söz*ün üstâddan kaçma (G 333/5)

Şiirini bir gülistan edasıyla tavsif ederek gül bahçesinin bütün güzelliklerini şiirinde birleştirip bu güzelliklerle bir göz ziyafeti sunan Yahyâ, bu ziyafetin ardından bir de tatlı ikram ederek şiirinin damaklardaki tadının doyumsuz olduğunu dile getirir:

Her kangı *gülistan*da bir çeşme varsa Yahyâ
Ağzı suyun bu *şi'r-i lezzet-şi'âr* akıtdı (G 387/6)

Yahyâ, şiirindeki parlaklığı, canlılığı Şi'râ yıldızına benzeterek, gökteki yıldızların bile kendi şiirindeki parlaklığı kıskandıklarını belirtir:

Biz o Cem'iz *şi'r*imiz *Şi'râ*'ya feyz-i nûr eder
Reşk eder Yahyâ felekde encüm-i Rahşân bize (G 333/5)

2.2.2.2. Şair

Yahyâ, şairle ilgili düşüncelerini doğal olarak, oluşturmuş olduğu şiir tarzının ekseninde belirtmiştir. Şiirini bir gül bahçesi tazeliğinde, renkliliğinde, canlılığında ve güzelliğinde anlatan şair, şairi de yine bu unsurlarla beraber olagelmiş terim ve ifadelerle anlatmıştır. Bu ifadeler ışığında genellikle *tutî* mazmûnu içerisinde verilmiştir. Şair; *tûtî edâ, tûtî-i şîrîn suhan, tûtî-i tab'-ı suhan, tûtî-gûyâ, tûtî-i şeker güftar* vb.'dır:

Oku şîrîn lebi vasfındaki eş'ârı ey Yahyâ
Biraz meclisde *tûtî-i şeker-güftâr* dinlesin (G 276/7)

Lutf edip söyledi ol *tûtî-i şîrîn-güftâr*
İşidenler dediler ancak olur lutf-ı suhan (G 265/2)

Yahyâ'ya göre bir şairde bulunması gereken vasıflar şunlardır:

1-*Tab-ı latif;* Yahyâ'nın yukarıda izah ettiğimiz bir şiirin zuhur edebilmesi için şairlik tabiatının bu yönde eğilimli olması gerekir. Tabiatın dilinden, güzelliğinden, renkliliğinden, hayatın farklı yönlerinden izler taşıması gerekir. Şair bu düşüncelerini nazik, sevimli, hoş yaratılış anlamındaki *tab'-ı latif* ile dile getirir:

Vakt-i gül sâkî-i gül-ruh gibi *tab'-ı latîf*
Senden ey Yahyâ mey-i gül-gûna istiğnâ aceb (G 16/5)

2-*Âşıklık.* Yahyâ, şair olacak bir kimsenin ilk önce âşık olmasını istemektedir. Şiirin kaynağını aşktan doğduğunu belirten şair, âşık olmayan kimsenin bu şiiri meydana getiremeyeceği görüşündedir:

Söz kim zebânıma gele gûyâ zebânedir
Ben *âşık*ım sözüm de *âşıkâne*dir (G 88/1)

Yahyâ, aşk duygusu ile beraber gelen dert, gözyaşı, sevinç, altın bir rûh yapısının bir şair için yegâne sermaye olacağı düşüncesindedir. Aşk, duygu yoğunluğunun yegâne kaynağıdır. Bu sermayeyi elde etmek ve en iyi şekilde kullanmak için de doğal olarak âşık olmak gerekecektir:

Az zamanda nice bin derd kazan ey Yahyâ
Nakd-i eşkin rûh-ı zerdin sana sermâye yeter (G 122/5)

Şîve-i mahbûb zevkinden haberdâr olmadın
Bilmedin ey Kays *âlem bundadır vâdi* budur (G 112/4)

Şair, bu vâdide sevgilinin dilinden ve hareketlerinden, onun güzelliklerinden hep haberdar olduğu gibi aynı zamanda *söz güzeli* olan sevgililer şaire en güzel sözleri söyletirler. Şairler sevgilinin bu özelliklerinden dolayı onlara minnettar olmalı ve asla unutmamalıdırlar:

Yâdımdadır ol gonca-femin sözleri Yahyâ
Tab' ehli eder mi *suhan-hûb*u ferâmûş (G 158/5)

3-*Orijinallik.* Diğer divan şairleri gibi Yahyâ da şairlerin sürekli olarak yeni manalar bulmalarını, gelişim göstermelerini ister. Şairlerin takdüzelikten kaçarak çeşitlilik ve renklilik göstermeleri ve sürekli güzelin, güzelliğin peşinde olmaları gerektiğini belirtir:

Kuvvet-i tab' ile Yahyâ kimsede kudret mi var
Bikr-i ma'nâ besleye şâh-ı suhan-perver gibi (G 449/5)

Bir şairin kıymeti şiirlerindeki orijinallikle, kendine has bir tarzla ve başka bir şaire benzememezlikle ölçülür. Bir şaire benzemeye çalışan, onun gibi yazan ya da onun şiirlerine benzer şiirler (veya nazire) yazan şair gerçekte şair olamaz. Gerçek şair *bî-nazîr* (benzersiz) olmalıdır:

Üstâddır ki kimse *nazîr*in işitmemiş
Yahyâ bu fende kim ola üstâd-ı andelîb (G 17/5)

Bu *şi'r*in hak budur Yahyâ ki gâyet *bî-nazîr* oldu
Pesend eylerse lâyık ehl-i irfânı Sitânbulun (G 197/5)

2.2.2.2.1. Şeyhülislâm Yahyâ'nın Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

Şeyhülislâm Yahyâ, kendi şairliğini anlatırken yine şiirinde kullandığı ifadeler paralelinde bir değerlendirme yapar. Buna göre Yahyâ, kendi şairliğini de şiirlerinde olduğu gibi temiz huylu, nazik edalı, saf tabiatlı olarak anlatır. Şiirlerindeki akıcılığı bir su yoluna benzeten şair, kendisini de bu suyun kaynağı olarak görmektedir:

Gülzâr-ı ma'rifetde mîzâb-ı hâmesinden
Tab'-ı safâ-şi'ârım bir çeşme-sâr akıtdı (G 387/5)

Yahyâ, bir beytinde de kendini menkıbe düzenleyicisi olarak tarif eder:

Bir sencileyin medhe değer pâdişeh olmaz
Bir bencileyin *menkabe-perdâz* ele girmez (G 153/6)

Yahyâ'nın burada bahsettiği menkıbe, tarihî ve dinî şahsiyetlerin hayatlarına daîr hikâyeler değildir. Doğrusu, şiirlerinde böyle bir tarz olmadığından bunu rahatça söyleyebiliyoruz. O, şiirinde dile getirdiği masumane duyguları, günlük hayatın sıradan olaylarını güzel bir şekilde ifade etmeyi *menkabe-perdâz* olarak değerlendirmektedir.

Şeyhülislâm Yahyâ, kendi şairliğini bir takım benzetmelerle dile getirir. Bu benzetmelerin en önde geleni *bâğbân*'dır. Yahyâ şiirle ilgili değerlendirmelerinde ölçü olarak genellikle gül ile ilgili mazmûnları kullanmıştı. Bununla doğru orantılı olarak da şairlik ile ilgili ise bâğbân benzetmesini getirmiştir. Gül bahçesinin tazeliği, güzelliği, renkliliği, canlılığı tabiî ki kendiliğinden değildir. O bahçeye bakan, bahçeyi işleyen bir bâğbân vardır. Bu güzellikler aslında bâğbân'ın eseridir. Bu benzetmeye dayalı olarak gül bahçesi şiir olduğuna göre, o bahçeyi işleyen bâğbân da şair'dir:

Gösterir Yahyâ maârif ehline mecmuâsın
Gûyiyâ bir *bâğbân*dır gülistânın gezdirir (G 100/5)

Gül mazmûnu ile ilgili olarak bülbül'ü de anmaktan geri durmayan şair bir beytinde de bu gülbahçesindeki bülbül'ü şairliğine benzetmiştir. Bu bahçede en güzel ve en nağmeli ses bülbül olduğuna göre, böyle güzel şiirleri dile getirenin de bülbül ötüşlü olması gerekir:

Umarım şâh-ı cihânım da diye Yahyâya
Gülşen-i mehdime bir bülbül-gûyâsın sen (G 296/5)

Şiirlerini lulu, dür, inci, sedef gibi değerli taşlara benzeten Yahyâ, şairliğini de bu incilerin çıktığı denize benzetir:

Şimdi ey Yahyâ benim bahr-ı leâl-i ma'rifet
Sözlerin gûşunda mengûş olmayan bilmez beni (G 445/5)

Son olarak Yahyâ ile ilgili şunları söyleyebiliriz ki, Yahyâ Divan şiir geleneğinin en renkli simâlarından birini oluşturmuştur. Şiirlerini halis bir duygu ile içinden geldiği gibi, hiçbir mazmûn, edebî sanat endişesi taşımadan oluşturmaya çalışmış ve bunda da başarılı olmuştur. O en güzel duyguları, hayalleri en güzel şekilde ifade edebilmenin endişesini taşımış, bu ifade etme türünde sağa sola başvurmamış en doğalı ile vermeye çalışmıştır. Bu da divan şiirinin geleneğine yen bir gelenek eklemesine yol açmış, kendinden sonra gelen şairleri de büyük ölçüde bu geleneğin içine katmıştır. Bu geleneğin en büyük mirasçısı ise şüphesiz ki Nedîm olmuştur.

2.3. Nâ'ilî'nin Poetikası

Nâ'ilî, tezkirelerdeki bilgilere göre tahminen 1608-1611 yılları arasında İstanbul'da doğmuştur. Asıl adı Mustafa'dır.[658] Babası maden kalemi kâtiplerinden Pîri Halife adında biridir. Bundan dolayı Nâ'ilî bazı tezkirelerde *Pîrizâde* olarak geçer. Nâi'lî'nin eğitimi hakkında fazla bilgi olmamasına rağmen tezkireci Safâyî, Nâi'lî hakkındaki "*Evâil-i hâlinde tahsîl-i ma'ârif-i bî-hesâbdan sonra...*"[659] ifadesi ile Nâi'lî'nin iyi bir tahsil gördüğü anlaşılmaktadır. Safâyî, Nâi'lî'nin iyi bir eğitim almış olmasından dolayıdır ki onun hakkında '*şem-i şebistân-ı ma'ârif*'[660] sıfatını kullanmaktan geri kalmamıştır.

Genç yaşlarda Enderûn-ı Hümâyûn'da babasının da kâtiplik ettiği ve halife olduğu aklâm-ı mukâtaât'dan Maden kalemine girmiş ve bu kalemde derece derece yükselerek sonunda baş halife olmuştur. Nâi'lî, ömrü boyunca kalemdeki memuriyetinden başka bir yerden geliri olmamış ve 'fakr u zaruret' içinde bir memur hayatı yaşamıştır. Sıkıntılarından kurtulmak, hayatını düzene sokabilmek için padişahlardan başlayarak sadrazam ve şeyhülislâmlara, vezirlere kadar devletin ileri gelen kişilerine kasideler sunmuş, halinden yakınmış ve yardım istemiştir.

Nâi'lî, sürekli yakındığı hayatını zor şartlar altında sürdürürken yaşlılık döneminde daha da kötü duruma düşmüş ve Safâyî'nin dediğine göre kendisini çekemeyenlerin etkisiyle Sadrazam Köprülüzâde Fazıl Ahmed Paşa'nın gazabına uğrayarak işinden atıldığı gibi İstanbul'dan da uzaklaştırılmıştır. Nâi'lî, Paşa'ya birçok kaside yazarak affını istemiş ve sonunda Fazıl Ahmed Paşa tarafından affedilerek ömrünün son günlerinde İstanbul'a geri dönmüştür. Nâi'lî, kasidelerinden anlaşıldığına göre sürgün yıllarını Edirne'de geçirmiştir. 1666 yılında 55-60 yaşları civarında İstanbul'da vefat eden Nâi'lî, oldukça mutsuz ve muzdarip bir hayat geçirmiştir. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden Nâ'ilî;

Beni bî-behre-i mihr-i peder ü mâder edip
Doğduğum yerde felek etdi garîb ü pâmâl (K 12/63)

Sonraki yıllarda ise kardeşini genç yaşlarda toprağa vermenin acısını yaşamıştır:

---

[658] Haluk İpekten, **Nâ'ili, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Akaçağ Yay., Ankara 1991, s.10.
[659] Safâyî, **Tezkire-i Safâyî**, s.581.
[660] Safâyî, A.g.e., s.581.

Ey vâh ey birâder-i bâ-cân berâberim
Ey mâye-i hayât-ı dil-i derd-perverim (Msm 1/1)

Nâi'lî, kaynakların belirttiğine göre beden yapısı bakımından ufak-tefek, zayıf bir insandır. Nâi'lî de zaten şiirlerinde zayıflığından ve çektiği acı ve ıstıraplardan şiirlerinde hep bahsetmiştir. Bu nedenledir ki edebiyat tarihine ıstırap şairi olarak geçmiş ve böyle anılmaya başlamıştır.

Nâi'lî'nin tek eseri *Divan'*ını aynı zamanda yine kendisi tertip etmiştir.

2.3.1. Nâ'ilî'nin Sanatının Özellikleri

17. yüzyılın yalnız ve içine kapanık şairi olarak edebiyat tarihine giren Nâ'ili, bu karakterini şiirine de yansıtarak şiirde yeni bir 'vadi' açmıştır. Nâ'ili'nin yaşadığı yüzyıl, gerek Osmanlı İmparatorluğu tarafından gerekse Avrupa tarafından olsun, tam bir çalkantı, krizin had safada olduğu yüzyıldır. Osmanlıda baş gösteren gerek toplumsal, gerek ekonomik ve gereksi siyasî krizler ister istemez şairlerin yaşayışlarına ve düşüncelerine de etki etmiştir. Ancak bu krizi hayatında derinden yaşayan Nâ'ili, bu konuya diğer şairlere nazaran daha hassas davranmış ve şiirlerinde de bunu fazlasıyla yansıtmıştır. Fatih Altuğ'un da bu dönem üzerine yaptığı tespitte de dediği gibi;

> "*Bu dönemde yaşayan şairlerin elbette ki işi kolay olmayacaktı. Halefi oldukları şiir geleneğinin zemini ayaklarının altından kaymaktadır. Yaşadıkları sıkıntıyı ifade edecek bir dil veremiyordur şiirsel gelenek. Böyle bir imkana sahip olsalar bile grup içi dayanışmanın kuvvetlenmesi ve rekabet ortamı, genç şairlerin herhangi bir gruba girmesini neredeyse imkansızlaştırırken, himaye kurumunun zayıflaması da şairin tek başına durmasını zorlaştırıyordu.*
>
> *Şairin hem simgesel hem de toplumsal anlamda geleneğe dahil olamadığı kriz anlarını deneyimleyen şairler kuşağı ya içinde bulundukları şiir geleneğini kendileri için daha işlevsel kılacak biçimde yeniden tanımlarlar ya da "yabancı" bir şiir geleneğini kendi geleneklerine aşılayarak kendi gelenek-içi yabancılıklarını gelenek-dışı yabancılıkla ilişkiye sokup yaratıcı bir yenilenmenin ardına düşerler."*[661]

[661] Fatih Altuğ, "*Nâ'ilî'nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik"*, **Zinhar**, S.1, İstanbul 2005, s.3.

Nâ'ilî'nin şiir sanatı, yukarıda ifade edilen gelenek-içi yabancılıklarının gelenek-dışı yabancılıkla ilişkilendirilmesi felsefesine dayanmaktadır. Nâ'ilî, bu yönü ile sürekli olarak yenilikçi şair olarak kabul görmüş ve edebiyat tarihine de öyle yansımıştır. Nâ'ilî'den bahseden tezkirelere de baktığımızda şairin bu yenilikçi yönü ön palana çekilmiştir. Rıza, tezkiresinde "*şâir-i muhterî"* sıfatı ile şairin henüz genç yaşında şiirdeki ustalığını yeni yeni göstermeye başladığı sıralarda bile eskilerin bir tekrarı değil, yenilik sahibi bir şair olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.[662] Dönemin tezkire yazarlarından olan Güftî ise Nâ'ilî hakkında:

"*Tab'ı iklim-i nazma köhne hücum*
Nükte-şâgird-i Nefî-i merhûm
Kalem aldıkça destine fi'l-hâl
Ter olur levh-i vâridât-ı hayâl
Bu kadar mu'cizât-ı vahy yine"[663]

söylediği bu mısralarda, 'köhne hücum', 'ter', 'hayâl', 'mu'cizât' ve 'vahy' gibi sıfatlarla, Nâ'ilî'nin şiirinin eski şiire karşı taze bir şiir olduğunu, vahy derecesinde mucize gösterdiğini ifade ederek, devrinde bir yenilik olarak karşılandığını ortaya koymuştur.[664] Mu'cib ise; "*Zümre-i tâze-gûyân ve bülegâ-yı erbâb-ı irfandur"*[665] diyerek diğer tezkirecilerin fikirlerini tekrarladığı gibi, 'irfân' kelimesiyle de tasavvufa olan ilgisine dikkat çekmiştir. Safâyî, daha önceki kaynakların işaretlerine daha açık ve kesin bir ifadeyle şair hakkında şu tespitlerde bulunmuştur:

> "*Tîşe-i hâmesinin güşâde etdigi vâdi-i suhan kendüye mahsûsdur ki bir Ferhâd tîşe-i kuvvet-i nâtıkâsının dest-zedi degildir. Hümâ-yı tab'-ı bülendi evc-i fesâhatin âşiyâne-gîri bir şâh-ı kalem-rev-i suhandır ki makâm-ı belâgat-serîri olup mahsûdu'l-akrân olmağıla evâhir-i hâlinde ba'zı hasede ve fesede gamzıyla magzûb-ı âsâfî olup nefy ile mihnet-keş-i rûzgâr olmuşdur."*[666]

Safâyî, bu ifadeleriyle Nâ'ilî'nin şiirde yeni bir çığır açtığını, yeni bir tarz getirdiğini söylemekle kalmamış, bu tarzın yalnız ona ait olduğunu ve başka bir şair tarafından

---

[662] Gencay Zavotçu, A.g.t., s.102.
[663] Kâşif Yılmaz, **Güftî ve Teşrîfatü'ş-Şu'arâsı**, AKM Yay., Ankara 2001, s.97.
[664] Haluk İpekten, A.g.e., s.58.
[665] Mûcîb, **Tezkire-i Mucîb**, (hzl.: Kudret Altun), AKM Yay., Ankara 1997, s.58.
[666] Safâyî, A.g.e., s.581.

oluşturulmadığını, bu yönüyle de Nâ'ilî'nin devrinde tek başına kaldığını savunmuştur. Vasfi Mahir Kocatürk, Nâ'ilî'nin şiirini şöyle tanımlar:

> "*Fuzûlî'nin mustarip ve idealist ruhundan ilhamlar alınır, Bâkî'nin maddî ve renkli sanatıyla karışır ve buna Nef'î'nin edasından da bir nağme katılırsa Nâ'ilî'nin şiiri meydana gelir.*"[667]

Nâ'ilî hakkında ilk müstakil çalışmayı yapan Müstecâbizâde İsmet'in, şair hakkındaki genel bir değerlendirmesi aynı zamanda Nâ'ilî'nin sanatının özelliklerinden de bazı ipuçları vermektedir:

> "*Nâ'ilî-i Kadîm rikkat-i hiss ü nezâket-i hayâl ile tenkîh-i elfâz u selâset-i beyâna son derecede riâyetde temeyyüz etmiş esâtize-i şu'arâ-yı Osmaniyedendir. Tarz-ı beyânı pek âhenklidir. Fakat bu âhenk asrında mülk-i şu'ârâ olan Nef'î'nin âheng-i şairânesi gibi serbâzâne ve celâdet-âver değil, bir ley-i mekûkda bir müşeccerenin sâye-i sükûnu altında âhesterevân ve sâhillerindeki her nihâl-i zümürrüdünü tuyûr-ı âsumâna gürîz-i hayâlâta âşiyân olan bir cûybâr-ı bî-karârın zemzeme-i hazini gibi sevdâperverdir.*
>
> *Mızrâb-ı kilk-i füsûnkârı sâz-ı semâvî Elhân-ı şi'rin evtârını başka bir makâm-ı garâm ile nâlân etmiş olan bu suhan-ver-i i'câz-perverin eş'ârında öyle bir rûh-ı âşinâ bir rikkât-i âşıkâne ve nezâhet-i edibâne vardır ki mu'asırlarından hemân hiçbir şairin âsârında görülmez. Zaman hekimâne ve bülend-i nazarâne sözler söylediği de vardır. Suhanâtını gayet latîf ve kendisine mahsûs bir vâdide yazar. Öyle del-nîşîn ta'birler ihtira' eder ki insanın okudukça nazar-ı meftûniyetini celbeder.*"[668]

Müstecâbizâde İsmet'in tespitinde iki önemli husus göze çarpmaktadır. '*rikkât-i his'* ve '*nezâket-i hayâl*'. Buna göre Na'ilî'nin sanatının temelinin his ve hayalde incelik ve naziklik ön planda tutulmaktadır. Hayallerdeki hissiyât ve naziklik beraberinde âhengi de getirmektedir. İsmet, burada Nâ'ilî'nin şiirlerindeki âhengi Nef'î'nin şiirleriyle mukayese yoluna giderek ikisi arasındaki farkı ortaya koymuştur. Buna göre; Nâ'ilî'nin şiirlerindeki âhenk, Nef'î'de gördüğümüz gibi şiddet ve korku saçan biz özel-

---

[667] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e. s.453.
[668] Müstecâbizâde İsmet, **Nâ'ilî-i Kadîm**, Feridiye Matbaası, İstanbul 1318, s.9-10.

lik taşımaz. Aksine yıldızlı bir gecede bir ormanın gölgesi altında sessizce akan kararsız bir derenin hazin sesleri gibidir.[669]

Nâ'ilî'nin Divan'ında yer alan nazım şekillerindeki hususiyetlere bakacak olursak; ilk etapta kaside ve gazeller göze çarpmaktadır. Nâ'ilî'nin kasideleri üslup olarak Nef'î'nin kasidelerini andırmaktadır. O da Nef'î gibi daha ilk kasidesinde fahriyye ile başlamış ve kendi sanatını övmüştür. Diğer kasidelerinde de bu üslup devam etse de sanatsal açıdan Nef'î'ye yaklaşamaz. Birçok araştırmacının da belirttiği gibi Nâ'ilî'nin kasideleri tamamen külfetten, zorakilikten başka bir şey değildir. Müstecâbizâde'ye göre her şairin ustalığını gösterdiği bir şekil vardır. Buna göre mükemmel gazeller yazan bir şairin kasideleri de mükemmel olamaz, ya da mükemmel beklenemez. Bu bakımdan bu şairin kendi sanatını en güzel şekilde ortaya çıkardığı alanda şiir yazması daha doğru olacaktır. Nâ'ilî de bu bakımdan kaside alanında o kadar da muvaffak olamamıştır. Çünkü onun önünde Nef'î gibi bir örnek vardır. Müstecâbizâde İsmet, Nâ'ilî'nin yine de 'Suriyye' ile bir iki kasidesini güzel bulur.[670] Nâ'ilî, gençlik yıllarında yazdığı şiirlerinde –özellikle kasidelerinde- kendisinin fazlasıyla münakkahiyet ve i'caza olan merakından dolayı oldukça fazla kusura düşmüştür. Meselâ IV. Murad'a yazdığı 'etmiş' redifli kasidesindeki beyitlerde görülen tertipsizlik, aynı kelime müştaklarının bir beyitte kullanılması ve irtibatsızlıklar ve zihaflar buna örnek olarak gösterilebilir.[671]

Nâ'ilî'nin gazelleri ise edebiyat tarihçilerince münakkahiyet örneği sayılmıştır. Şair, Divan şiirinin söz kalabalığından kaçarak, daha olgun ve daha kısa sözlerle anlatma yeteneğini en güzel şekilde yansıtmıştır. Bu bakımdan aslında Nâ'ilî'nin sanatının temelini de burada aramak gerekecektir.

Nâ'ilî, oldukça duygusal ve karamsar bir şairdir. Şiir felsefesini de bu temel üzerine oturtmuştur. Nâ'ilî'de hayattan, normal şeylerden, olağan olaylardan, dünyadan, tabiattan, neşe ve mutluluktan izler bulunmaz. O, tamamen dünyaya gözlerini kapamış, zihninde oluşan, rüyalarında teneffüs eden farklı bir bohem hayatını tasavvur etmiş ve

---

[669] İsmet'in bu tespiti Faik Reşâd'ın *Eslâf*'ında da şu şekildedir: "*Yıldızlı bir gecede bir ağaçlığın ruhani gölgeleri altında ağır ağır akan kararsız bir ırmağın hüzünlü şırıltısı gibi sevda doludur.*" (Faik Reşad, **Eslâf**, (hzl. Şemsettin Kutlu), Tercüman 1001 Eser, s.231.)

[670] Müstecâbizâde İsmet, A.g.e., s.16.

[671] Nâ'ilî'nin Divan'ında yer alan kusurlarla ilgili geniş bilgi için bk. İbrahim Kutluk, "*Nâi'lî-i Kadîm'in Sanatı ve Kişiliği*", **TDAY-Belleten**, Ankara 1963, s.269-305.

bunu da resimlemiştir. Bu yönü ile Gibb'in de belirttiği gibi Şeyhülislâm Yahyâ ve benzeri şairler gibi etrafındaki dünyadan ilham almaya çalışmamıştır.[672] Ali Kemâl de Nâ'ilî'nin şiirini kendine mahsus bir tarz olarak görerek şu şekilde izah yapar:

> "*Bu şair-i fâzıl bir vâdi-i mahsûs sâhibidir, diğer kudemâya benzemez; kalemini kalbine, fikrine, vicdânına tercemân eyler. Ahlâkını olduğu gibi söyler, zâten o hasbihâllere de bu sâika ile rağbet gösterir… Şairin maksûdu cihânı siyâh göstermek, zemin ve zamanı o mâteme feylesofâne hazırlamaktır.*"[673]

Nâ'ilî, bu yönü ile farklı bir dünyanın şairi olmuştur.

Nâ'ilî'nin şiirlerine hâkim bir '*felek*' kavramı vardır. Hem kader anlamında, hem de fiziksel anlamda dünyayı saran felek, Divan şiirinde ezeli ve ebedî olan evrensel âhengin vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. Walter Feldman, Bâkî ile Nâ'ilî'nin kader/evren anlayışlarını karşılaştırdığı yazısında, Bâkî, dünyayı saran küreler olarak evreni, kendi insanî tutkularını ve yeryüzü halinin ihtişamını yansıtan bir ayna olarak görürken; Nâ'ilî, tutkularını kötücül bir evren tarafından tehdit edilen ve bu nedenle saklanması, örtülmesi gereken sırlar olarak görür.[674] Feldman, ayrıca Nâ'ilî'deki bu kötücüllüğü şairin kendisini saraya fazlaca kabul ettirememesinden ve saray tarafından pek itibar bulamasından kaynaklandığını da belirtir.[675]

Gibb, Nâ'ilî'nin sanatını anlatırken, onun yenilikçi olduğu ve şiirlerindeki hissiyat ve samimiyetten dolayı sevildiğini belirttikten sonra şiirde getirdiği yeniliğin Divan şiirine hiçbir fayda sağlamadığı gibi ters yönde de etki ettiğini söyler:

> "*Nâ'ilî Türk şiir tarihinde oldukça ilginç bir karakterdir ve Divan'ında zevkle okunabilecek pek çok şiiri vardır, fakat memleketinin edebiyatının gelişmesinde gerçek bir katkıda bulunduğu söylenemez. Yenilikçi olduğu doğru, fevkalâde müstesna kabiliyete sahip olduğu açıktır, ancak son İran-Türk okulunun zayıf düşürücü monotonluğuna kısa bir an da olsa kurtarıcı bir*

---

[672] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., C.III-V, s.217.

[673] Ali Kemal, *"Üstâd Nâ'ilî-II"*, **Makaleler –Peyâm-ı Edebî'deki Dil ve Edebiyat Yazıları-"**, (hzl. Hülya Pala), Kitabevi Yay., İstanbul 1997, s.161, 165.

[674] Walter Feldman, "*The Celestical Sphere, The Wheel of Fortune, and Fate In The Gazels of Nâ'îlî and Bâkî"*, **Middle East Studies,** S.28, Amerika 1996, s. 193; Nâ'ilî Divanı'ndaki kozmik unsurlarla beraber diğer unsurlar hakkında geniş bilgi için bk. Ayşegül Mine Yeşiloğlu, **Nâ'ilî-i Kadîm Divanı'nın Tahlili**, Trakya Üniversitesi SBE, Doktora Tezi, Edirne 1996.

[675] Walter Feldman, A.g.m., s.199.

> *katkısı söz konusu değildir. Ne yazık ki yenilikleri sürekli bir istifâdenin mümkün olamayacağı şekilde ters istikametteydi… Osmanlı şiirine yeni bir canlılık getirmemiş ve eserinin de memleketinin şiiri üzerinde herhangi bir etkisi olmamıştır.”*[676]

Nâ’ilî’nin şiirlerindeki muhteva hususiyetlerine göz atacak olursak, ondaki yenilik gücünü, dünyadan kopuşu ve muhayyileye olan yönelişinin ipuçlarını da bulabiliriz. Nâ’ilî, her şeyden önce Sebk-i Hindî akımının bütün özelliklerini şiirlerinde yansıtan şairlerimizin başında gelmektedir. Onun her beytinde, her kelimesinde bu izleri görmek mümkündür. Bundan dolayı, şair gelenekten koparak lafız yerine anlama yönelmiştir. Müstecâbizâde İsmet’in de işaret ettiği gibi Nâ’ilî, ‘*sınâ’i-i lafziyye*’ pek önem vermemiştir. O, “*İyi kötü bir mazmunu bir lisân-ı münakkih (ayıklayan bir dil) ve tumturaklı bir tarz-ı beyân ile silk-i nazma çekmek merakındadır.*”[677] Nâ’ilî, soyut ve somut kavramları birleştirerek oluşturduğu *alışılmamış bağdaştırma*lar ile muhayyilesindeki imgeleri ve ince manaları en az kelimelerle nazma geçirmiş ve bunda da fazlasıyla muvaffak olmuş, fakat okuyucuyu da anlamakta sıkıntıya sokmuştur. Vasfi Mahir Kocatürk, Nâ’ilî ile Nâ’ilîden önceki Divan şiiri geleneğini karşılaştırarak, Nâ’ilî’nin bu gelenekten farklılıklarını şöyle özetlemektedir:

> “*Onbeşinci ve onaltıncı asır şairleri sevgilinin kaşını, gözünü, dudağını, gamzesini basit bir şekilde ve çok kere lafzî olarak sayıp işlemektedirler. Nâ’ilî bunları mana ile çeşitlendirmektedir. Onların lafız sanatlarıyla temin ettikleri ilgi ve zenginliği bu san’atkâr mana ve hayal ile yapıyor. Nâ’ilî’nin kendine mahsus hikemî beyitler de haylidir ki Nâbî’yi müjdeliyor… Nâ’ilî, girift manalı ifadesiyle geniş ve üniversal duyguları ifade ettiği gibi küçük teferruatı da aynı teknikle anlatmaktadır. Felsefî, mistik bir istiğna ve rintlik göstermektedir.”*[678]

Nâ’ilî’nin Türk şiirine getirdiği diğer bir yenilik ise ‘*Şarkı’* nazım şeklini kullanmış olmasıdır. Nâ’ilî’ye kadar Divan şairlerinde bu tarz bir nazım şekli kullanılmamıştır. Divan’ında 11 adet şarkıya yer veren şair, bu şiirlerinde tamamen farklı bir karaktere bürünerek, dilde ve muhtevada sadeleşme yoluna gitmiştir. Şarkılarını diğer nazım şekillerinin aksine oldukça sade bir Türkçe ile kaleme almış olan şair, bestelenmesi ve

---

[676] E. Wilkinson Gibb, A.g.e., C. III-V, s.217-218.
[677] Müstecâbizâde İsmet, A.g.e., s.10.
[678] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.454.

halkın daha kolay bir şekilde anlayarak ezberlemesi bakımından bu yola gitmiştir. Nâ'ilî, şarkılarında da ıstırabı ana malzeme olarak kullanmış ve aşkı genellikle ayrılık, acı ve hüzün taraflarıyla görmüş ve bunun ıstırabını anlatmıştır. Bunların yanında Divan'ında iki tane de *'İlahi'*ye yer veren Nâ'ilî, şairlik sanatının çok yönlülüğünü de göstermeye çalışmıştır. Zirâ Halk şiiri tarzında görülen İlahiler Divan şairlerince pek de ilgi görmeyen türlerden biri olarak görülmekteydi.

Nâ'ilî'nin diline gelince; şair oldukça ağır ve sanatlı bir dil kullanmıştır. Nâ'ilî'yi ilk anda anlamak oldukça güçtür. Nâ'ilî'nin dilinin özellikleri iki ana unsur etrafında toplanmaktadır. Bunlardan birincisi, dilinin ince, nazik ve zarif olmasıdır. Şair, daha önce kullanılan şiir dilinden ince ve âhenkli olan uygun kelimeleri seçip almış, kulağa hoş gelmeyen âhengi bozan ve pürüzlü ses veren sözlerden kaçınmıştır.[679] İkinci bir özelliği ise, yabancı kelimeleri –özellikle de Farsça- çok sık kullanmasıdır. Nâ'ilî, zamanında bile diğer şairler tarafından kullanılmayan ve hatta anlamları bilinmeyen Farsça kelimeleri şiirine sokmasının yanında bu kelimelerle oluşturduğu uzun tamlamamalardan dolayı da anlaşılması bayağı zorlaşmıştır. Nâ'ilî Divan'ında, Farsça vasf-ı kebirler oldukça fazladır. Nihad Sami Banarlı bu konuda şöyle der: "*Na'ilî'nin İran dili vasf-ı kebirlerini Türkçenin tabiî kelimeleri gibi kullanıp bunlara yeni birleşik isim ve sıfatlar katması da onun şiir lisanına bir vecize lisânı olabilmek imkânı sağlamıştır.*"[680] "*Dânâ-dil", "efsürde-dil", "Kevser-halâvet"* ayrıca "*nesîm-i kâkül-i anber-feşân ü müşk-bîz", "ser-germ-i câm-ı nahvet ü mest-i gurûr*" gibi örneklerde görüldüğü gibi Farsça atıf vavıyla birleştirilmiş uzun tamlamalara da rastlanır.[681] Vasfi Mahir Kocatürk'ün de ifade ettiği gibi Nâ'ilî, halk dili ve halk zevkinden en uzak Divan şairidir.[682]

2.3.1.1. Nâ'ilî'de Sebk-i Hindî Özellikleri

Yukarıda da değindiğimiz gibi, Sebk-i Hindî akımının Divan şiirindeki en büyük temsilcisi Nâ'ilî'dir. Onun şiirinin her satırında bu akımın izlerini görmek mümkündür. Ana hatlarıyla bu özellikler şunlardır:

---

[679] Haluk İpekten, A.g.e., s.92.
[680] Nihad Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, MEB Yay., İstanbul 1983, s.664.
[681] Ayşegül Mine Yeşiloğlu, A.g.t., s.19.
[682] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.454.

1-Soyut kavramlı kelimelerin somut kavramlı kelimelerle birleştirilerek tamlama yapılması şeklinde oluşturulan *çoklu duyulama* –ya da *alışılmamış bağdaştırma*- Nâ'ilî'nin en belirgin özelliklerinden biridir. *Cihân-ı vâjgûn-na'l-i muhabbet* (aşkın atlara ters nal çakılmış ülkesi), *gûşe-i arzû-yı taleb, leb-i şûh-ı nigâh-ı çeşm, âteş-i naz, bâd-ı fenâ, hirmen-i derd, zülâl-i gam, nihâl-i siyeh-bâğ-ı baht, cevr-i baht-ı siyeh-dil, semt-i naz, bâğ-ı hicrân, humâr-alûde-i hâb-ı naz* vs.[683] Bu tür soyut kavramlı kelimelerle yapılan tamlamaları okuyucunun anlayabilmesi oldukça zordur. Aşağıdaki örneğe göz atacak olursak:

*Leb-i şûh-ı nigâh-ı çeşm*in oldukça terennüm saz
Eder her cünbîş-i müjgânı bir nakş-ı füsûn peydâ (G 1/4)[684]

Beyit günümüz Türkçesi ile 'Gözünün bakışının şuh dudağı şarkı söylemeye başladıkça, kirpiklerinin her hareketi sihirli bir nakış (beste) meydana getirir' gibi bir anlama gelmektedir. Burada ifade edilen *gözünün bakışının şuh dudağı (leb-i şûh-ı nigâh-ı çeşm)* ile bahsettiğimiz türden bir tamlama oluşturmuştur. Bakış, teşhis edilerek şarkı söyleyen bir kıza benzetilmiş. Kirpiklerin sihirli bir şekil meydana getirmesi, kirpikler açılınca bakışın gözden çıkmasıdır. Beyitte genel olarak bir musiki toplantısı anlatılmıştır.[685] Nâ'ilî'de bu tür kavramlar oldukça fazladır.[686]

2- Sebk-i Hindî şairleri, aralarında karşıtlık ilkesi bulunan kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek oluşturulan paradoksal imajlara özel bir yer

---

[683] Nâ'ilî'deki çoklu duyulama şeklinde oluşturulan tamlamaların tam listesi için bk.: Şener Demirel, "*17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâ'ilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma ve Alışılmamış Bağdaştırmalar"*, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî**, s.36-88.

[684] Nâ'ilî Divanı, (hzl. Haluk İpekten), Akçağ yay., Ankara 1990. (Yer alan beyit numaraları bu baskıya göredir.)

[685] Haluk İpekten, A.g.e., s.112-113.

[686] Sebk-i Hindî akımının dolayısıyla da 17. yüzyıl divan şiirinin temel özelliklerinden biri olan bu *çoklu duyulama*, Yeni Türk Şiirinde özellikle de İkinci Yeni ile beraber büyük bir rağbet görmüş ve imgeler bu şekilde oluşturulmaya başlanmıştır. Meselâ, Yahya Kemal'de *ilahi kuğular, emel gurbeti*, Ahmet Haşim'de, *melul akşam, kızıl mızraklar*, Cemal Süreyya'da, *kırmızı bir kuştur soluğum/kumral göklerde saçlarının, gözü bağlı bir leylak kokusu, yalnızlığın başkenti,* Atilla İlhan'da, *haydut bir akşam,* Hilmi Yavuz'da, *kalp kalesi, enli ve kalın hüzünler,* Ece Ayhan'da, *intihar karası bir fayton*, İlhan Berk'te, *saçında uykusu kaçmış çiçekler, elma kokan bir Türkçe,* İsmet Özel'de, *utançlandan yapılma mücevherler, ağırkanlı bir güneş,* Sezai Karakoç'ta, *portakal buğusu, pınar suyunun derin sülüklerden örülmüş saçları, sevdanın demir kapısı* vs gibi imgeler günümüz şiirinin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. (Divan Şiirinin Çağdaş Türk Şiirine etkisi hakkında geniş bilgi için bk. Muhsin Macit, **Gelenekten Geleceğe**, Akçağ Yay., Ankara 1996; Nurullah Çetin, **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Hece Yay., Ankara 2004; Hasan Aktaş, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Divan Şiiri Motif ve Mazmunlarından Yararlanma**, İnönü Üni. SBE Doktora Tezi, Malatya 1993; Walter G. Andrews, "*Stepping Aside: Otoman Literatüre in Modern Turkey"*, **Journal of Turkish Literatüre**, Bilkent Üniv., S.1, Ankara 2004, s.9-32.)

vermişlerdir. Nâ'ilî, bu tür imgeleri genellikle *gam ve siyah* kavramları ekseninde oluşturmuştur. *Bâğ-ı bahâr-ı gam* (G 66/2)*, ârâyiş-i bezm-i gam (*G 67/1), *rindân-ı gam (*G 199/1), *gülistân-ı gam* (G 199/4), *elmas-ı gam* (G 226/1), *lezzet-i tîg-i gam,* (G 249/4), *bezm-i neşât-ı gam* (G 264/1), *nevbahâr-ı gam* (G 280/1), *bâr-ı gam (*G 324/1), *cilvegâh-ı gam* (G 326/1), *çeşmesâr-ı bâğ-ı gam* (G 336/5); *siyeh-tâb* (G 19/1, 20/1), *bahâr-ı siyâh* (G 50/1), *siyeh-mest* (G 252/1), *siyeh bahâr* (G 254/2), *mâh-ı siyeh-çehre* (G 268/2), *tîg-i siyeh-tâb* (G 342/2), *nûr-ı siyeh* (K 25/18); diğer örnekler ise; *ezhâr-ı âh (*G 50/1), *şevke-i âh* (G 248/3), *kaht-ı mezâk* (G 183/5), *mezâk-ı telh* (G 364/4), *âb-ı âteş-pâre* (G 378/5), *âb-ı şu'le-tâb* (G 183/3), *yem-i âteş-hurûş* (G 1/1) vs.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi Nâ'ilî, paradoksal imajları oluştururken hüzün ve karamsarlığın en iyi ifadesi olan *gam ve siyah* kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Nâ'ilî, özellikle ıstırap konusunda o kadar ileri gitmiştir ki, baharı tasvirinde bile siyah ve gam imgesini kullanmaktan kendini alamamıştır:

Hattın ki bâğ-ı dilde *bahâr-ı siyâh* açar
Hasret zemîn-i sînede *ezhâr-ı âh* açar (G 50/1)

Girye-i aşkınla dil *bâğ-ı bahâr-ı gam*ın
Her bun-ı hârında bir çeşme-i hurrem oldu (G 66/2)

Nâ'ilî'nin burada kullandığı *gam-ı bahâr*, *bahâr-ı siyâh* gibi kavramlar o güne kadar kullanılagelmiş kavramlar değildir. Daha doğrusu Nâ'ilî'ye kadar hiçbir şair bahârı Nâ'ilî'nin gördüğü şekilde asla hayal bile edememişlerdir. Şairin çağdaşı olan Şeyhülislâm Yahyâ'nın şiirlerinde baharda rengârenk çiçekler açarken, insanlar cıvıl cıvıl tabiatın güzelliklerinde koşarken, Nâ'ilî'nin baharında çiçekler inleyip sızlanmakta, karalara bürünmekte, göklere güzel kokuları yerine ahları yayılmaktadır. Hayat felsefesini tamamen ıstırap üzerine kurmuş olan Nâ'ilî'den de başka bir şey beklenemezdi.

17. yüzyıl şiirine giren *nûr-ı siyah ve siyah-bahar*'ın Nef'î'de de bahsettiğimiz gibi sevgilinin yüzünü ve buradan bir tasavvufî terimi olarak İlahî varlığın tecellî ve tezâhürünü anlatmada simgesel bir yapıya büründüğü görülmektedir. *Siyah bahar*, terkibi Ali Yıldırım'ın da işaret ettiği gibi iki varlık alanının çakışma sınırındaki hâli simgelemektedir. Şöyle ki bir üst varlık alanına geçmek için, içinde bulunulan varlık alanının 'ikmâl' edilmesi gerekmektedir. Zira 'üst'ü tam idrâk edebilmek ancak onunla

mümkündür. Sönmekte olan ateşin, sönmeden hemen önce tekrar alevlenmesi, şafaktan önce gecenin en kesif karanlığı bürünmesi vb. bir nevi eksik kalanın tamamlanmasını gerektirmektedir.[687]

3-Sebk-i Hindî'nin çıkış noktası olan şiirde anlama sözden çok önem verilmesi Nâ'ilî'nin bütün şiirlerinde göze çarpmaktadır. Beyitlerin anlamları son derece ince, derin ve iç içe geçmiştir. Bu yüzden beytin anlam derinliğine varmak oldukça güçtür. Lakin hareket noktaları bulunduktan sonra anlam da ortaya çıkmaktadır:

Cülûs edince Hamel tahtgâhına hurşîd
Berât-ı işreti rindânın oldu hep tecdîd (G 30/1)

Bu beyitte şair, '*Güneş Hamel tahtına oturunca rintlerin içki beratları yenilendi*' şeklindeki ifadesinde, ilk bakışta padişahın tahta oturarak beratlar dağıtması gibi anlam ortaya çıkmaktadır. Aslında güneşin Hamel burcuna oturması, şemsi takvime göre yılın ilk günü olan Nevruz gününü simgelemektedir. Şair kısaca, ilkbaharın geldiğini, bütün tabiatta olduğu gibi ruhlarda da bir uyanıklık başladığını ve rintlerin yeniden işrete başlamaya hak kazandıklarını anlatmaktadır.[688]

4-Sebk-i Hindî şairlerinin şiirin konusunu değiştirmeleri, anlamın söze, hayalin gerçeğe hâkim kılınması, insanın iç dünyasına el atmaları, yeni mazmunlar aramalarını gerektirmiştir.[689] Nâ'ilî'nin şiirlerinde de o zamana kadar kullanılagelen eski mazmunlarla birlikte, yeni mazmunlar da oluşturmuştur:

Leb-i şûh-nigâh-ı çeşmin oldukça terennüm-sâz
Eder her cünbîş-i müjgânı bir nakş-ı füsûn peydâ (G 1/4)

Burada kirpiklerin saz çalıp, yan bakışın şarkı söylemesi Nâ'ilî tarafından oluşturulmuş bir mazmundur.

5-Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden olan aklın yerine muhayyilenin geçmesi, gerçek yerine hayallerin kullanılması Nâ'ilî'nin belli başlı özelliklerindendir. Nâ'ilî, hemen hemen bütün imgelerini, muhayyilesinin o geniş ufkundan toplamıştır. Âdetâ onun gözü hayal âlemine açık, dünyaya kapalıdır. Bu hayallerini, hayal zenginliğini somut kavram-

---

[687] Ali Yıldırım, " *'Siyah-bahâr' Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması"*, **İlmî Araştırmalar**, S.23, İstanbul 2007, s.145.
[688] Haluk İpekten, A.g.e., s.69.
[689] Haluk İpekten, A.g.e., s.80.

lar üzerine kurup, bunlara bir de soyut kavramlar birleştirince şiiri anlamak iyice güçleştirmiştir. Aşağıdaki örneğe baktığımız zaman bunu daha da iyi anlayabiliriz:

Hissedâr eyler şermîminden dili hengâm-ı âh
Fikret-i zülfün ki her dem tâze sünbüldür bana (G 6/3)

Şair, mealen, '*benim için her an taze sümbül kokusu veren saçının düşüncesi, ah çektiğim zamanlar kokusundan gönlüme de pay verir*' demektedir. Burada ifade edilen *saçın düşüncesinin sümbül kokusu vermesi* ancak bu üslupla izah edilebilecek bir imgedir.

6-Sebk-i Hindî üslubunun belirgin özelliklerinden biri de, şiirde ıstıraba geniş olarak yer verilmesidir. Bu özellik Nâ'ilî'nin şiirleri ile tamamen iç içe geçmiştir. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki, Nâ'ilî şiirine ıstırabı sadece bu üslubun bir gereği olarak sokmamış, hayatındaki zorluklar, sıkıntılar zaten çocukluğundan beri var olduğu için ister istemez ıstırabı da beraberinde getirmiştir:

Piyâle tutmağa yok elde Nâ'ilî kudret
Elimde ra'şe derûnumda ıstırabım var (G 104/5)

Nâ'ilî'nin ıstırap konulu şiirlerinde yukarıda da ifade ettiğimiz gibi yoğun bir şekilde *siyah* mazmunu vardır. Bahtının karalığını, hicranını, üzüntülerini, mutsuzluklarını genellikle bu kelime üzerine yoğunlaştırmıştır. *Baht-ı siyah, bahar-ı siyâh, çarh-ı siyeh-kelime, çeşm-i siyâh, baht-ı siyeh-dil, siyâh-ı kalb-i âşık, hâk-i siyâh-ı fakr* vs. gibi terkiplerle Nâ'ilî'de oldukça fazla karşılaşırız:

Şeb-i firâkda baht-ı siyâhımızdar hep
Eden bizi eser-i subh-gâhdan nevmîd (G 33/2)

Nâ'ilî, burada '*güneşin doğmasından beni ümitsiz bırakan kara bahtımdır*' diyerek bahtından şikâyet ediyor. Şair, burada ne kadar ümitsiz olursa olsun güneş yine doğacaktır. Kara bahtının güneşin doğmasına engel gibi gösterilmesi, bahtından şikâyet etmesi yanında ıstırabının son dereceye ulaştığını anlatmak istemesinden kaynaklanmaktadır.[690]

7-Sebk-i Hindî'nin bir diğer önemli özelliklerinden biri olan mübâlâğa, Nâ'ilî'de de fazlasıyla mevcuttur. Nâ'ilî, aynen Nef'î'de ki gibi kendi sanatının ve şairliğinin gü-

[690] Ali Osman Coşkun, "*Sebk-i Hindî Üslûbu ve Nâ'ilî-i Kadîm"*, **Milli Kültür,** S.45, Mart 1984, s.84.

cünü göstermek için oluşturduğu mübâlâğaları bir yana bırakırsak Nâ'ilî, mübâlâğaları genellikle soyut kavramlar üzerine kurmuştur. Okuyucunun zihninde canlandırmakta güçlük çektiği bu tür mübalağalar şiirin anlaşılmasını da zorlaştırmıştır. Aşağıdaki beyit hem anlam olarak hem de mübalağa sanatına güzel örnek olabilecek değerdedir:

Olur sabâ reh-i pür-pîç ü tâb-ı hayretde
Nişân-ı âşık-ı güm-kerde râhdan nevmîd (G 33/3)

Burada, şair sabah rüzgârının tıpkı bir âşık gibi karmaşık yollarda yolunu kaybettiğini ve bundan dolayı da ümidini kestiğini belirtmektedir. Şair, mübâlâğalı bir anlatımla hayretin, şaşkınlığın yolunda, yolunu kaybeden bir âşığın yolunu bulmaktan ümidini kestiğini söyler. Gerçekte sabah rüzgârı yolunu kaybetmez. Hayret, tasavvufta fenâfillaha erişme yolunda sâlikin aşması gereken yollardan biridir. Hayret aşılmazsa cezbe ve cünûna düşülür.

8- Sebk-i Hindî şairlerince şiirlerinde konu olarak kullanılan tasavvuf, Nâ'ilî'nin hemen hemen bütün gazellerinde işlenmiştir. Nâ'ilî, mutasavvıf bir şair değildir. O tasavvufu şiirlerinde sadece sanat yönünden işleyerek, şiirinin anlamını daha da derinleştirmiştir. Nâ'ilî, bir gazelinde 'Halveti' olduğunu beyan etmesine rağmen, onun tarikatlarla çok yakından ilgilendiğine dair elimizde bir bilgi mevcut değildir. Nâ'ilî'de tasavvuf gerçek mutasavvıf şairlerde görüldüğü gibi yüzeysel değildir. Nâ'ilî'deki tasavvuf, kelimelerin, kavramların arasında gizlenmiş, keşfedilmeyi bekleyen sırlar gibi oldukça derindedir. Bu bakımdan beyitte tasavvufi anlamlar kendini kolayca ele vermezler. Aşağıda örneğe baktığımız zaman bunu daha da net anlayabiliriz:

Bu âlem pây-tâ-ser kûh kûh mihnet ü gamdır
Eder her tîşe-kâr-ı arzû bir Bî-sütûn peydâ (G 1/2)

Nâ'ilî, burada '*bu dünya baştan başa mihnet ve gam dağlarıyla doludur. Üstelik her arzu kazmacısı yeni bir Bî-sütun dağı meydana getirir*' demektedir. Bu şekilde nesre çevrilen beyit ilk bakışta hiçbir şey anlam ifade etmiyor gibi gözükmektedir. Burada şairin anlatmak istediği, dünyaya ait isteklerden, dünyaya olan bağlılıktan kurtulmanın ne kadar güç olduğudur. Beyitte arzu, kazması ile toprak kazan bir insan şekline sokulmuştur. Burada dünyaya ait acılar, arzu ve hevesler, bağlılıklar aslında birer 'Bî-sütun'dur. Yani temelden ve esastan uzaktırlar. Fakat bu küçük ve önemsiz şeyler

fenâfillaha engel olurlar. Bunlardan kurtulmak son derece güçtür ve Na'ilî de bu kesretten kurtulamamanın ıstırabını yaşamaktadır.[691]

2.3.2. Nâ'ilî'ye Göre Şiir Ve Şair

2.3.2.1. Şiir

Nâ'ilî'nin şiire olan yaklaşımı, şiirin tanımı, konusu hakkındaki düşünceleri 17. yüzyıl şiirinin genel özelliklerinin bir yansımasıdır. Nâ'ilî'de şiiri biçim ve şekil olarak Divan şiirinin karakteristiği olan şekilde beyit yapısına, biçimde ise veznin gerekliliğine bağlar. Bir şiirin, muhteviyatından, içinde barındırdığı imgelerden önce olmazsa olmazı bu unsurlardır. Diğer hususlar ikinci dereceden önemlidir. Bu bakımdan Divan şairi, her şeyden evvel biçimsel olarak şiirin kaidelerine uyması gerekmektedir:

Nev-arûsân-ı suhan haclegeh-i tab'ımdan
Gösterüp kendüyi eyler *harekât-ı mevzûn* (K17/61)

Nâ'ilî, burada şiiri bir geline benzeterek, gelinin yürüyüşündeki inceliği, uygunluğu, attığı her adımdaki rikkati ve ahengi şiirin veznine dolayısıyla da ahengine, ritmine benzetir.

Nâ'ilî'nin şiir tanımında '*garib, garabet'* kavramları ön plana çıkmaktadır. Şiirin manasında ve muhtevasında tamamen aykırı bir duruş sergileyen şair, Nef'î ile beraber Divan şiirine giren geleneğe karşı tavır, dik duruş, özellikle de yenilik sevdasını bir adım daha ileriye taşımıştır. Nâ'ilî'ye göre şiir, ya da şiirin manası tamamen *garabet* olmalıdır:

Garâbet olmasa *ma'nâ*da Nâ'ilî *nazm*ın
*Garîb*dir bu ki *elfâz*ı âşinâ düşmez (G 149/6)

Nâ'ilî, şiirde garabet olmazsa şiirin lafzının garip karşılanacağı görüşündedir. Garabet, "*gariplik, tuhaflık'* gibi anlamlarının yanında edebiyatta, '*manası herkesçe anlaşılmayacak kelime ve tabirlerin söz arasında kullanılması'*[692] gibi anlama gelmektedir.

---

[691] Haluk İpekten, A.g.e., s.87.

[692] Tahirü'l Mevlevî, **Edebiyat Lügâti**, (hzl. Kemal Edip Kürkçüoglu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1973, s.46; Özellikle Sebk-i Hindî şairlerinin şiir görüşlerinde çok sık kullandıkları *garib*'i bu anlamıyla ilk olarak Ali Şîr Nevâyî, tezkiresinde kullanmıştır. Nevâyî, eserinin on iki yerinde şairler hakkında bu kelime etrafında yorumlar yapmıştır. Meselâ, Garib Mirzâ hakkında "*has hayâl ve garib eda tapıpdur"*, Hüseyin Baykara için; "*Garib ma'na vâki bolupdur"*, Haydar-ı Meczûb için; "*Nazmıda garîb ebyât vâki bolurdı" vs.* ifadelerle Nevâyî, daha önce görülmeyen, ilginç, yadırganan şiirleri ifade etmiştir. (Geniş bilgi için bk. Yusuf Çetindağ, "*Mecâlis'ün-Nefâis'te Şiir ve Şair Eleştirisi"*, **Türk Kültürü İn-**

Zaten Nâ'ilî'nin şiirinin odak noktası da burasıdır. O kesinlikle herkes tarafından kolayca anlaşılan şair olmak istememiştir. Kendi dönemine kadar varolagelen şiir anlayışını tamamen yıkarak, farklı bir şiir karakteri ile varlığını kabul ettirmeye çalışmış ve bunda da başarılı olmuştur. Tabii ki Nâ'ilî'nin bu anlayışına Sebk-i Hindî üslubu da imdat gibi yetişmiş ve ona bir kolaylık sağlamıştır.

Yine yukarıdaki beyte geri dönecek olursak, Nâ'ilî, *garabet* ile anlatmak isteği herkesçe kullanılmayan ya da bilinmeyen kelimeleri kullanmak olduğu kadar, manada ve imgelerde hayal dünyasını zorlayarak alışılagelmiş mazmunlar sistemini bir tarafa atıp, yeni imge ve hayallere yer vermek olmuştur. Bu bakımdan şiirini tarif ederken *garib*'in yanına *şûh* kelimesini de ekleyerek oluşturduğu kavramda, bu düşüncelerinin izleri görüldüğü gibi, şiirlerindeki havada da bunu görmek mümkündür:

Garîb şûh iledir Nâ'ilî mu'âmelemiz
Nigâh-ı hasrete pâdâş-ı iştiyâk ister (G 91/5)

Nâ'ilî, bu tür bir yeniliğin bir özlem, bir hasret olduğunu ifade ederek, kendinin oluşturduğu bu üslubun bu hasrete son verdiğini dile getirmektedir. Nâ'ilî'nin şiirde getirdiği bu *garâbet* özelliği zamanında da eleştirilmiş ve sert tepkilerle karşılanmış, bu tür girişimler münasebetsizlik olarak değerlendirilmiştir. O zamanda bu tür özellikler sadece nesirde görüldüğü için, nesirle bütünleşmiş olarak, sadece nesre hasrediliyordu. Mesela o dönemde yazılan Veysî'nin *Hâbnâme*'si bu üslubun en belirgin özelliklerini taşıyan bir eserdi. Dönemin şairlerinden Nâbî de şiirdeki bu *garabet* sevdasını eleştirenlerin en başında gelmiştir. Aşağıdaki beytinde:

Ey şi'r miyânında satan *lafz-ı garîb*i
Divân-ı gazel nusha-i kâmûs degüldür (G 167/8)

Şiirin, bilinen ya da bilinmeyen kelimelerin sıralandığı bir sözlük olmadığını ifade ederek, bu üslubun şiire fazla bir şey getiremeyeceğini savunmuştur. Kanaatimizce Nâbî, bu düşüncesinde Nâ'ilî'yi istisna bırakmış olabilir. Zirâ, Nâ'ilî'nin yapmak istediği ve yaptığı sadece alışılmamış ya da bilinmeyen kelimeleri şiire sokmak değil, yeni kelimelerle yeni hayaller, yeni imgeler kurmak olmuştur.

---

celemeleri Dergisi, S.9, İstanbul 2003, s.79-114; Eser için bk. Ali Şîr Nevâyî, **Mecâlisü'n-Nefâis**, (hzl. Hüseyin Ayan vd.), Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay., Erzurum 1995.)

Nâ'ilî'ye göre şiir, akla gelen her şeyin yazıldığı bir alan değildir, öyle de olmamalıdır. Şiir, ince hayallerin, düşüncelerin bir mana etrafında yoğrularak lafızla şekil bulmasıdır. Bu biçimdeki şiir, hem şiirin hem de şairin ufkunu genişletir ve şairin yaratıcı olmasında kolaylık sağlar:

Çok farîs-i meydân-ı suhan lîk bu vâdi
*İrhâ-yı inân-ı kalem*e teng-efzâdır (K 14/72)

Nâ'ilî, buradaki ifadesinde, 's*öz meydanın süvarileri oldukça fazladır, lakin bu alanda akla geleni yazmak ancak ufku daraltır, şairi kör bir kuyuya doğru sürükler'*, diyerek, önemli olanın akla gelen ilk şeyi yazmak değil, o şeyi belli bir imgelerle, hayallerle süsleyerek şiirsel hale getirmenin önemine vurgu yapar.

Nâ'ilî'ye göre şiirde bulunması gereken özellikler şöyledir:

1-*Şiir akıcı olmalı.* Nâ'ilî'ye göre şiirde akıcılık, şiirin devamlılığı demektir. Hayalde, imgelerde kopukluk olmamalı ve okuyucuyu da şiirin hayal derinliklerine sürüklemelidir. Şiirde akıcılık aynı zamanda şiirde istikrar da demektir. Bu açıdan Nâ'ilî, Nef'î'de de olduğu gibi şiiri bir nehre benzeterek, devamlılık ve coşkunluğu vermek istemiştir:

Erdi tamâm *nazm-i selîs*in nihâyete
Mizâb-ı hâmeden akıp *âb-ı revân* gibi (K 10/37)

Bak Nâ'ilî bu *nazm-ı selîs*in sütûnuna
Emvâc-ı selsebil-i bihişt-i kemâli gör (G 62/5)

Beyitlerde dikkat edileceği gibi Nâ'ilî, şiirde akıcılığu *selîs, selâset* gibi kavramlarla vermiştir. Daha sonra bu kavram edebiyat dünyasına *selis üslup* olarak da kendine yer bulmuştur. *Selis üslûp,* düzgün, kolay ve akıcı bir tarzda yazılan şiirler için kullanılmaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan sonraki dönemde şiiri basit kelimelerle oluşturup, konu bütünlüğünü koruyan, okuyucuyu ya da dinleyiciyi yormadan kendine ram eden şiirler için kullanılmakta idi. Özellikle halk şiirleri bu üslubun en güzel örnekleri olarak da kabul edilmekte idi. Burada ise, Nâ'ilî'nin *selîs üslup*la kast ettiği, yukarıda da dediğimiz gibi, şiirde devamlılık, düzgünlük ve imgelerdeki tutarlılıktır. Aşağıdaki beyitte de yukarıda izah ettiğimiz *selîs üslup*un okuyucuda etki bırakma, onu etkileme özellik-

lerine dikkat çekerek, bu tür şiirin okuyucunun damağında bir tat bırakması gerektiği görüşünü yineler:

Ol feyz kim *selâset-i nazm*ımdadır anı
Ne cûy-ı selsebil ü ne âb-ı zülâl eder (K 1/13)

Nâ'ilî aşağıdaki beytinde şiirini en büyük nehirlerden biri olan Ceyhun'la kıyaslayarak bu düşüncelerini pekiştirir:

Muhtarım ola semt-i Fuzûlî nazar kılan
*Cûy-ı tabî'at*ım Şat u Ceyhûn hayâl eder (K 1/14)

2-*Şiir, saf, temiz ve parlak olmalı.* 17. yüzyılın şiir anlayışının temelinde bu görüş yaygınlaşmıştır. Nef'î'de de izah ettiğimiz gibi, şiirin saf ve temiz olması, Sebk-i Hindî geleneğinin bir uzantısı olarak Divan şiirine girmiştir. Saf şiirle Nâ'ilî'nin kast ettiği şeyler Nef'î ile hemen hemen aynıdır. Nâ'ilî, saf şiirle ilgili olarak, *nazm-ı pâk, eş'âr-ı pâk, pâk lehce, suhan-ı pâk* gibi kavramlarla ifade etmiştir:

*Nazm-i pâk*in Nâ'ilî germ-âşinâ-yı ehldir
Sûz-ı dilden bî-haber efsürde tab'ân görmesin (G 252/5)

Nâ'ilî, saf şiiri, saf, ve temiz duygu ile birleştirerek, bu tür şiirlerin samimi duygulardan, saf duygulardan oluşabileceğini söylemiştir. Bu tür şiirlerin etkileyiciliği de oldukça fazladır. Bundan dolayıdır ki samimi olmayan, duygu yoğunluğundan uzak olan insanın bu tür şiirleri anlaması mümkün değildir. Diğer bir beytinde de saf şiiri şaraba benzen şair, bu şarabın her katresini düşüncenin dudağındaki uçuk'a benzetir:

*Nazm-ı pâk*in âb-ı âteş-pâredir ey Nâ'ilî
Belki tebhâl-i leb-i endîşedir her katresi (G 378/5)

3- *Şiirde ifade güzelliğine önem verilmeli.* Nâ'ilî, şiir yazarken oluşturulan ifade, mazmun ve hayallerde güzel ve etkili söyleyişe önem verir. Nâ'ilî'ye göre Şiirde aslolan, düşünce ve duyguların güzel bir şekilde şiire yansıtılmasıdır. Nef'î gibi Nâ'ilî de bu özelliği *ifade güzelliği* (hüsn-i beyân) olarak tanımlar:

Lutf-ı mu'tâd ile ol şâ'ir-i hoş-ta'bîrin
Şâhid-i nazmına ver *hüsn-i beyân* hoş geldin (K 27/33)

4- *Şiirde yeni ve orijinal fikirlere yer verilmeli.* Nâ'ilî, şiirinde en fazla oturtmaya çalıştığı iki husus vardır. Yenilik ve orijinallik. Çıkış noktası Nef'î'ye uzanan bu özellikler, Nâ'ilî'de olgunluğa erişmiştir. Nâ'ilî, şiirdeki yenilik ve orijinallik üzerine Divan'ında fazla bahsine girmemesine rağmen, bu düşüncelerini şiirlerinde hissettirmiştir.

5-*Şiirde lafızdan ziyade anlama önem verilmeli.* Nâ'ilî, bu yönü ile edebiyat tarihimize mana şairi olarak girmiştir. Nâ'ilî, lafzı bir görünüş olarak (beden) olarak kabul eder. Mana ise o görünüşün altındaki, (içindeki) ruhtur, candır:

Sebbâbe-i idrâk duyar cünbîşin ancak
Can *ma'nî* vü *elfâz* beden sen çü beyânsın (K 25/22)

Burada şiiri bir insan profilinde sunan Nâ'ilî, lafzı bedene, manayı cana (ruh), şairi ise bedenin ağzına benzetmiştir. Lafz her haliyle bir varlığın, ortada bulunuşun, görülmenin sembolüdür. Mana ise lafzın ruhu, canıdır. Lafza yön veren, hükmeden, yönlendirendir. Mananın ölmesi lafzın da ölmesi demektir. Şair ise o ruhun ağzıdır, ona da hükmeden ruhtur. Ağız, ruhun istediği şeyleri, hissettiği şeyleri, arzu ettiği şeyleri söyler. Buna göre ruh (mana) olmazsa şair de olmaz, şiir de olmaz. Aşağıdaki beyti de bu açıklamalar ışığında okursak Nâ'ilî'nin varmak istediği noktaya daha kolay ulaşabiliriz:

Biz Nâ'ilîyâ *söz*de füsûnkâr-ı hayâliz
*Elfâz*da peydâ *dil-i ma'nâ*da nihânız (G 135/8)

Nâ'ilî aşağıdaki beytinde, Türk şairlerinin şiirde oluşturulan mana bakımından Fars şairlerini çoktan geçtiğini ve onları yarı yolda bıraktıklarını ifade ederken, kaynağının Fars şiir olmasına rağmen Sebk-i Hindî akımını en doruk noktaya Türk şairlerinin getirdiğini söyler:

Çok Farîs-i mülk-i suhanı Nâil'îyâ biz
Rehvâr-ı girân-cünbîş-i ma'nâ ile geçdik (G 201/5)

6-*Şiirde düşünceye önem verilmeli.* Nâ'ilî'nin şiir anlayışının temel kavramlarından biri de şiirde düşüncenin önemidir. Nâ'ilî'nin aynen Nef'î'de olduğu gibi, şiir felsefesini üç kavram üzerine oturtmuştur: mana, hayal ve düşünce. Şair, 'endîşemiz' redifli gazelinde düşünceyi; 'mananın özü, hikmetin saflığı ve gizli sırların beyni" şeklinde tarif eder:

Lubb-ı ma'nî mahz-i hikmet mağz-ı esrâr-ı nihân
Bü'l-aceb mecmu'a-i kemyâbdır *endîşe*miz (G 168/2)

Şair, şiirdeki düşünceyi beşerî ilimlerden tamamen farklı bir ilim olarak görür. Ona göre düşünce tamamen, uhrevî özelliklere bürünmüş âdâb ve hikmetten mütevellid bir kavramdır:

Mâverâ-yı mantık u hey'et hisâb u hendese
Pây-te-ser hikmet ü âdâbdır endîşemiz (G 168/4)

7-*Şiir ince ve nazik olmalıdır.* Nâ'ilî, şiirin ince ve narin olması hususunu manadaki samimiyet ve hayallerdeki saflığa bağlamaktadır. Bu tür şiirlerin daha rağbet bulacağı görüşünü savunan şair, *dakîk* kelimesi etrafında bu düşüncelerini aktarmıştır:

Söz *dakîk* olmasa rağbet mi bulur Nâ'ilîyâ
*Nazm-ı pâk*in budur insâf ki *dikkât* yeridir (G 60/5)

Buradaki *dakîk-dikkât* iştikakı ile şair, şiirde incelik ve nezaket oluşturulurken titizlikle davranılması gerektiğini belirtmektedir. Bu düşünceye göre ince, zarif bir şiir, temiz (saf) bir şiirin ana hususlarından biridir ve dikkat etmek gerekir.

8-*Şiir mazmun ve mana bakımından sürekli yenilenmeli.* Nâ'ilî, şiirdeki yeniliği sadece eskiye karşı yenilik olarak görmemektedir. Nâ'ilî'ye göre yazılan şiir artık eskimiştir, yazılacak olan şiir ise bir önceki şiirden mana, hayal ve imge olarak tamamen farklı olmalı, öncekinden izler taşımamalıdır:

Ma'ânî hüsn-i ta'bîrimde hayrândır ki endîşem
Eder bin puhte ma'nâyı fedâ bir lafz-ı hâm üzre (K 23/45)

Nâ'ilî, bir şairin sürekli yenilik peşinde koşmasını, şiirinde oluşturduğu önceki manayı tamamen unutarak ondan kurtulmasını istemektedir. Böylece yazılacak olan yeni şiirde yeni, ham manalar oluşacak ve şiirini daha taze ve güzel kılacaktır. Bu bakımdan şair şiirinde bir manayı en az derecede kullanmalı, yeni yeni manalara, imgelere yönelmelidir:

Bu şi'r-i dil-güşâda ol arûs-ı dil-keşin hâme
Kemâl-i vasf-ı hüsnün gösterir ihâm-ı tam üzre (K 23/49)

9-*Şiirde İlham bulunmalı.* Nef'î gibi Nâ'ilî de şiirde ilhamın önemini sık vurgulayan şairlerdendir. Nâ'ilî, şiirin tamamen Allah'ın ilhamı, yardımı sayesinde vücuda gelebileceğini söyler:

Suhan *ilhâm-ı Hak*dır nutk-ı ârif *lubb-ı hikmet*dir
Ne zîc-i İlâhîden ne usturlabdan söyler (G 83/2)

Her hâm tab'îat veremez nazma halâvet
Lutf-ı suhen ü hüsn-i edâ *dâd-ı Hudâ*dır (K 14/72)

10-*Şiir hikmetler içermeli.* Nâ'ilî'ye göre şiir bir Allah vergisi olduğu için, şiirin konusunun da hikmet içermesi gerektiği görüşündedir. Bundan dolayı kendisi şiirini bu temel üzerine oturttuğunu ifade eden şair, bu yönü ile de diğer şairlerden ayrıldığını söyler:

Nücûm ashâbı nâr u bâd u hâk u âbdan söyler
Hekîmân-ı İlâhî *hikmet ü âdâb*dân söyler (G 83/1)

Etmiş hızâne hâne-i sun'ında Zü'l-celâl
Sandûka-i cevâhir-i *hikmet-tab'at*ın (K 28/21)

Nâ'ilî, *hikmet* kavramını şiirinde eşya ve olayları anlamlandırma, varlık ve olayların gizli anlamlarını çözme üzerine oluşturmuştur. Bu tarz üzerindeki şiirlerinin hikmetin özünü, kaynağını oluşturduğunu belirterek bir şair duruşunun nasıl olması gerektiği üzerine de ipuçları verir:

Ey Nâ'ilî hamûşî *mahz-ı hikem*dir ammâ
Eş'ârı böyle söyler üstâd söyleyince (G 338/5)

Bir şairin suskunluğunda bile büyük hikmetlerin izlerinin görüntüsünü görmek mümkün olmalı diyen Nâ'ilî, hikmeti bütün beşerî bilimlerin ötesinde metafizikî unsurlarla birleşmiş bilim üstü bir kavram olarak algılar. Bu bağlamda hikmeti âdâbla birleştirerek varmak istediği alanın genel bir çerçevesini çizer:

Mâverâ-yı mantık u hey'et hisâb-ı hendese
Pây-tâ-ser *hikmet ü âdâb*dır endîşemiz (G 168/4)

Âdâb, kelimesi tasavvufta, 'uyulması gereken görgü kuralları, göz önünde tutulması lâzım gelen esaslar, izlenmesi icap eden usul, iyi hal ve hareketler'[693] gibi anlamlara gelmektedir. *Hikmet,* ise tasavvufta, 'Uygulama ile birlikte olan bilgi, tecrübe, Hakka uygun düşen söz, söz ve davranıştaki isabet, her şeyin en mükemmeli, olanı olduğu gibi bilmek'[694] gibi anlamlarda kullanılır. Bu anlamlar etrafında tasavvufî şiire hikmet şiiri denmektedir. *Adâb* ile *hikmet*'i ortak noktada buluşturan ise tamamen tasavvufî felsefedir. Nâ'ilî, hikmeti tasavvufî âdâb içerisinde ilahî sırları açığa çıkarma olarak yorumlar:

Nükte-perdâz-ı dehânındır zebân-ı kâlimiz
*Tercemân-ı sırr-ı gaybî*dür lisân-ı hâlimiz (G 157/1)

Yukarıdaki bölümde Nâ'ilî'nin şiirlerinin anlam derinliklerinde tasavvufun yer aldığını söylemiştik. Şiirlerinin büyük çoğunluğunda görünen anlamlarının dışında aslında derin bir tasavvufî anlam yattığını, bunu fark etmenin de oldukça zor olduğunu belirttiğimiz bu özellikler, Nâ'ilî'nin hikmet anlayışının bir tezahürü olarak yansımaktadır. Nâ'ilî, aşağıdaki beytinde ise şiirde niye hikmeti tercih ettiğinin ipuçlarını verir. Zira ona göre şiire dedikoduyu malzeme yapmak ve bu yolla şiir oluşturmak onu fazlasıyla rahatsız etmesinden dolayı, şiirin muhtevasında ve özünde böyle bir yolu tercih ettiğini belirtir:

Serâser olsa sözün *lubb-ı lâyihât-ı hikem*
Sakın müşâbiz-i nîreng-i kîl u kâl olma (G 315/9)

Ali Kemal, *hikemî tarz*'ın en büyük temsilcilerinden biri olan Nâbî'ye Nâ'ilî'nin önderlik ettiğini söyleyerek, Nâ'ilî'deki bu tarzı feylesofane olarak yorumlar.[695]

11-*Şiiri meydana getirecek ortam oluşmalı.* Nâ'ilî, iyi bir şiirin yazılabilmesi için, ortamın uygunluğunun şart olması düşüncesindedir. Buna göre her ortamda, her durumda şiir yazılamaz. Nâ'ilî'ye göre şiir yazmak için en güzel ortam ve zaman bahar aylarıdır:

*Vakt-i cûş-ı feyz-i erbâb-ı suhan*dır Nâ'ilî
Eylesinler *tarh-ı şi'r-i dil-güşâ* Nevrûzdur (G 77/7)

Nâ'ilî'ye göre yaz mevsiminde özellikle de Temmuz ayında şiir yazmak şair için işkenceden başka bir şey değildir:

[693] Süleyman Uludağ, A.g.e., s.18.
[694] Süleyman Uludağ, A.g.e., s.242.
[695] Ali Kemal, "*Üstâd Nâ'ilî-I"*, s.155.

Bu tengnâ-yı felâketde kâr u *bâr-ı suhan*
Ma'arif *ehline sermâye-i îkâb* olmuş (K 18/34)

Bu düşüncesine yazmış olduğu 'Temmûziyye'sinde dile getiren Nâ'ilî, şairin duygularının, düşüncelerinin tabiatın seyrine göre şekillendiğini belirtir. Bu durumda şâir daima tabiattaki güzelliklerden, iç açıcı görüntülerden ve havadan daha çok ilham alır. Bunun dışındaki şartlar ise şiiri oluşturacak malzeme için yetersiz kalır. Bu sebep dolayısıyla ki, Divan şiirinde, kasidelerin nesib bölümlerinde yazılan şiirlerde en fazla Bahariyye, en az ise Temmuziyye konu edilmiştir.

12-*Şiir konusunu ve özünü tabiattan almalı.* Nâ'ilî'ye göre şiirin ana malzemesi tabiat olmalıdır. Tabiat bu yönü ile şiiri meydana getirecek önemli bir birikime sahiptir:

Nâ'ilî zemzeme-i nây-ı kalem destinde
Çâşni-senc-i mezâyâ-yı tabi'ât görünür (G 96/5)

Kendi şiirleri ise bu bakımdan tabiatın bir özeti gibidir:

Şi'r-i rengînim ki *sercûş-ı tabi'at*dır benim
Çün mey-i pür-zûr-ı berk-i şîşedir her katresi (G 378/4)

13-*Şiir âhenkli olmalı.* Nâ'ilî de Nef'î gibi şiirde âhenge önem veren şairlerimizden biridir. Nâ'ilî, şiirlerinde kullandığı kelimeleri oldukça titizlikle seçmiş ve belli bir âhenk oluşturmasını sağlamıştır. Bu âhegi zaman zaman da aliterasyon, nidâ ve iştikaklarla sağlamıştır.[696] Nâ'ilî, şiirdeki âhengin insan ruhunu vecde getirmesinden dolayı önemser:

*Tâlib-i terâne*yim ki mezâyâsı nazmının
Ervâhı *mest-i zemzeme-i vecd ü hâl* eder (K 1/12)

Nâ'ilî şiirinde oluşturduğu âhengin mûsikiden daha öte bir şey olduğunu söyler. Bunu zamanın mûsiki üstâdlarından Nahid'le karşılaştırarak onun yaptığı nağmenin kendi nağmesiyle bir olmadığını söyler:

Nağme-i kiklime âheng olamaz Nâ'ilîyâ
Bezm-i erbâb-ı dilin mutrıbı Nâhid olsa (G 331/5)

---

[696] Nâ'ilî Divan'ındaki ses unsurları hakkında geniş bilgi için bk. Çiğdem Aslanmirza, **Nâ'ilî'nin Gazellerinde Ses Sanatları**, Fırat Üniversitesi, SBE Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2001.

14-*Şiir mahlastan kurtulmalı.* Nâ'ilî, şiiri sadece başlı başına bir olay olarak görür. Onu şairinden ayırır. Onun için şiirin sanatsal gücü, ve etkisi önemlidir. O şiiri kimin yazdığı o kadar da önemli olmamalıdır. Bunun için de şairler, şiir yazarken tek düşüncelerinin kendilerinin ünü vb şeyler değil, şiiri en güzel şekilde, en etkileyici şekilde yazmak olmalıdır. Zaten böyle şiir yazınca da o ün ve şöhret ardından gelecektir.

Suhan ey âri gerek *temyîz-i mahlas*dan
Bu dâniş-gehde zâta gâlib olmak nâm müşkildir (G 68/5)

Ünün, şöhretin zorluğundan da dem vuran şair, bu meydanda şairin şaire üstünlüğü gibi hususlarda fazla ileri gidilemeyeceği, önemli olanın şiirin daha ileriye gitmesi şeklinde olması gerektiğini ifade etmiştir.

2.3.2.1.1. Nâ'ilî'nin Kendi Şiiri İle İlgili Değerlendirmeleri

Na'ilî, kendi şiirinin özelliklerini ve değerini anlatırken Nef'î'de olduğu gibi Sebk-i Hindî üslubunun özelliklerinden hareket ederek değerlendirme yapar. Na'ilî'nin bu değerlendirmelerinde 'ben' egosu oldukça hâkimdir. Na'ilî, şiirini, *hoş edâ, hoşâyende, eş'âr-ı pâk, hüsn-i edâ, mahz-ı hikmet, özge vâdi, sihr-i beyân, şi'r-i dilgüşâ, şi'r-i ter, şîrîn güftar, tarz-ı has-ı dilkeş, tâze-gû, tercemân-ı sırr-ı gaybî, tûtî-i şekerîn eda*[697] vs gibi tabirlerle ifade etmiştir. Nâ'ilî, her şeyden evvel kendi şiirinin oldukça farklı oluşundan, yeni bir tarz oluşundan dem vurur:

*Söz*ün ey Nâ'ilî olmazsa şâyeste-i tahsîn
Yine bir *tarz-ı hâs-ı şûh*dur bir *özge vâdi*dir (G 94/5)

Nâ'ilî, şiirinin beklenilen övgüyü, ilgiyi almasa bile bu alanda yeni bir ufuk açtığı, insanlar tarafından garip karşılanacağı veya tam anlaşılmayacağı görüşünde olduğu için, bu tarzın kendine yer edinmesinde zamana muhtaç olduğunu belirtir. Nâ'ilî, şiirini pazarlarken, ilgi çekmek için şiiri ile ilgili değerlendirmelerinde *hoş eda, hoş-âyende eda, hoş lehçe*, gibi tabirleri sık sık kullanır:

Bak çeşm-i iltifât ile *eş'âr-ı pâk*ine
Âsâr-ı tab'-ı *Nâ'ilî-i hoş-edâ*yı gör (G 106/7)

[697] Nâ'ilî'nin şiirle ilgili oluşturduğu kavramların tam listesi için İndeks bölümüne bakınız.

Sâhir-i mu'cize perdâz u *hoş-âyende edâ*
Tâze-gû şâ'ir-i *hoş-lehçe* suhandân-ı güzîn (K 16/26)

Nâ'ilî, şiirinin değerini artıran özelliklerinden birinin gösteriş ve yapmacıktan olması olarak değerlendirir. Şaire göre bir şiir üzerinde gereğinden fazla oynamak, manada ve lafızda onu zorlamak, şiiri tamamen anlamsızlaştırır. Şiirde zorlama yoktur:

Satranc-bâz-ı nat'-ı kemâliz ki Nâ'ilî
Etmez *kabûl-ı tarh-ı tekellüf* zemînimiz (G 152/5)

Şairliği bir nat'-ı kemal (kemal bezi, döşeği), şiiri de bir satranç olarak düşünen Nâ'ilî, en güzel, nazik ve hoş şiirin meydana gelmesini satrançtaki hamlelere benzetir. Satranç bir düşünce, iyi akıl yürütme, doğru zamanda en iyi hamleyi yapma oyunudur. Bu bağlamda da şiir, düşüncelerin, hayallerin zihinde yoğrularak, en uygun kelime ile uygun zamanda meydana gelmelidir. Fazla zorlamaya kaçarsa, yanlış hamlelere yol açabilir. Bu yönüyle ki Nâ'ilî'nin şiiri her zaman güzel, nazik, pürüzsüz ve uygundur. Onun şiirinde ne bir eksiklik ne de bir fazlalık vardır:

Ebkâr-ı nazmı *nâzik* ü *hemvâr*dır n'ola
Kimse nakîse bulmasa gıss u semîn ile (K 28/68)

Nâ'ilî, şiirinin güzellik ve parlaklığı ile ilgili olarak aşağıdaki beyitte de Banu mazmununu kullanır:

Huld-ı suhanda *bânû-yı şûh-ı hayâli*dir
Nâz eyleyen mürâfakate hûr-ayn ile (K 28/67)

Şair, bu ucu bucağı olmayan şiir yolunda ahu gözlü ile arkadaşlığa naz eden hayalinin şuh, güzel Banu'sudur, derken şiirinin güzelliğini Banu'nun güzelliği ile anlatmıştır. Bilindiği gibi Banu, Ferhad u Şirin mesnevisinde Şirin'in güzel ablasıdır. Ayrıca Banu, 'kadın, hatun' anlamında olduğu için, şair buraya da dikkat çekerek, kendi şiirinin güzel olduğu kadar, dikkat çekici, nazlı, edalı olduğunu da anlatmak istemiştir.

2.3.2.1.2. Nâ'ilî'nin Şiiriyle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Nâi'lî, Divan şiirinin geleneğinden de faydalanarak kendi şiiri ile ilgili düşüncelerini dile getirirken, bunu diğer şairlerimizde de gördüğümüz şekilde benzetme unsurları,

mecazlar yoluyla ifade etmiştir. Nâi'lî'nin şiiriyle ilgili oluşturduğu dikkate değer unsurlar şunlardır:

2.3.2.1.2.1. Âb-dâr: *Âb-dâr*, kelimesi Divan şiirinin var oluşundan beri kullanılmış kelimelerden birisidir. Farsça olan kelime, "sulu, ıslak, kaliteli su, parlak, latif, taze, hoş, tarâvetli, halâvetli, revnaklı, hayat verici öz, yeşil ve bereketli bitki, akıcı (mısra, şiir), nükteli hoş sohbet, zengin fikirler bilen, nükteli söz söyleyen, güzel, memnuniyet verici" gibi anlamların yanında 'kılıç, meyve, cevahir' ve benzerlerine sıfat olarak da kullanılmaktadır.[698] Kelime kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde sıfat olarak, sevgilinin dudağı, dişi ve beni için kullanılmakta idi:

Didüm ki şeh gelür ne dökersin ayağına
Didi ki leblerinden iki âb-dâr la'l (Ahmed Paşa K 12/20)

Âb-dâr, daha sonra ise tezkire ve divanlarda istiare yoluyla ve mecazî anlamıyla şiir değerlendirmeleri için kullanılmaya başlanmıştır. Terkib bu anlamıyla Fars edebiyatında da kullanılmıştır. Latîfî, *âb-dâr* kelimesi ile, renk, çeşni, söz, mana, ibareler ve istiareler açısından mükemmel ve mucizeye yakın bir şekilde apaçık bir büyü olmanın son sınırında olan şiiri tanımlamaktadır. Hasan Çelebi ise, *âb-dâr*'ı şiirdeki belâgat olarak değerlendirirken Neylî için yaptığı yorumda ise bir şiirin *âb-dâr* olabilmesi için musanna ve muhayyel olması gerektiğini söyler. Riyâzî ise bu sıfatı şiir ve mana için kullanmıştır. [699]

Nâi'lî'de ise *âb-dâr* kelimesinin üç farklı şeklinde kullanmıştır. Birinci anlamda gözün kendisine benzetileni olarak 'nergis'i nitelendirmiş;

Helâk-i reşg-i nigâhız o şûha biz de egerçi
O reşg *nergis-i mahmûr-ı âb-dâr*ına düşmüş (G 186/2)

İkinci anlamda ise kılıca sıfat olarak kullanmıştır:

Bakar mı Nâ'ilîyâ tîg-i âfitâba nigâhı
O âb u reng ki *şemşîr-i âb-dâr*ına düşmüş (G 186/7)

---

[698] Namık Açıkgöz, "*Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve 'Âb-dâr' Örneği"*, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S.2, İstanbul 2000, s.151.
[699] Namık Açıkgöz, A.g.m., s.152.

Konumuzla ilgili olan üçüncü anlamda ise şair, şiirindeki hoş edâ özelliğini anlatmaya çalışmıştır:

Nazîre söylemeye Nâ'ilî suhan-sencân
Bu *hoş edâ gazel-i âb-dâr* degmez mi (G 367/6)

2.3.2.1.2.2. Âb-ı Hayât: Âb-ı hayât mazmunu, şiir ile ilgili değerlendirmelerde genellikle şiirin ölümsüzlüğü ile ilişkilendirilmektedir. Nâ'ilî de kendi şiirinin okuyucu üzerinde derin izler bıraktığını ve zihinlerde kalıcılığını sağladığını belirtmek için bu benzetmeyi kullanmıştır:

Kalemin lule *söz*ün *âb-ı hayât* u tab'ın
Hızr-ı dil-zinde-i ser-çeşme-i irfân etmiş (K 9/28)

Nâ'ilî kendi şiirlerinin âb-ı hayât suyunun kaynağı olarak göstererek:

Geh lâle-i se-çeşme-i enhâr-ı ma'ârif
Geh *âb-ı hayât-ı suhan*a şâdırvansın (K 25/27)

Bütün evreni bu ölümsüzlük suyu ile doldurduğunu, yine de âb-ı zülâl (saf, temiz, tatlı su)'in kaleminden akan âb-ı hayâtın damlalarına susuzluk çektiğini belirtir:

Garka verdi feleği *âb-ı hayât-ı suhan*ım
Reşha-i kiklime lebteşne yine âb-ı zülâl (K 12/77)

2.3.2.1.2.3. Gevher (güher): Nâ'ilî, şiirinin kıymetinin ve değerinin önemini gevher (cevher) mazmunu ile açıklamaktadır. Nâ'ilî'ye göre eşi benzeri olmayan bu şiirlerin bir araya gelmesi imkânsız bir şey gibidir. Ama o, bu imkânsızı başararak meydana getirmiştir:

Ey Nâ'ilî pesend ki gelmek muhaldir
Nazmın gibi *cevâhir-i nâ-yâb* bir yere (G 342/6)

Nâ'ilî tab'-ı pâkinden ne *gevher*ler çıkar
Ol hüner gencînesin ol ma'rifet kânın görün (G 208/8)

Şair, aşağıdaki beyitte de kendisini şiir tüccarı olarak görürken, elindeki malzemenin kıymetini bütün dünya ve güneşin bildiğini ve almak için her türlü yola başvurduğunu söyler:

Ben o *sûdâger-i nazm*ım ki kef-i mihr ü çarh
Kân-ı *pür-gevher-i tab'*ımdan eder cerr ü su'âl (K 12/78)

Aşağıdaki beyitte de mana ile gevher arasında bir bağ kuran Nâ'ilî, aynen gevher gibi mananın kaynağını keşfettiğini, ondaki tılsımı ortaya çıkardığını bunun sonuncunda ise keşfettiği bu tılsımı (gevheri) etrafa hizmet olsun diye saçtığını söyler:

Ma'ânî *gevher*in etmekde tab'ın Nâ'ilî îsâr
Tılısmın feth edip gencîne-i irfâna el sunmuş (G 179/7)

2.3.2.1.2.4. Dür (İnci): Nâ'ilî, şiirlerinin kıymeti bakımından inciye benzetirken, yukarıda söylediğinin aksine kıymetinin bilinmediğinden dert yanar:

Sen Nâ'ilîyâ neşr et âfâka *dür-i nazm*un
Bilmezse felek kadrin bahtım gibi kûr olsun (G 265/7)

Yukarıda kendisini şiir tüccarı olarak gören, şiirlerinin peşinde bütün dünyanın koştuğunu söyleyen şair, burada ise şiirinin değerinin bilinmemesi korkusuyla karşı karşıyadır.

4.3.2.1.2.5. Sihir-Büyü (Efsun, sihr): Nâ'ilî şiirlerinin tesirleri bakımından büyüleyici olarak bulur. Büyü tesiri uyandıran şiirdeki lafızdan dolayı mananın dili tutulur ve söyleyecek bir şey bulamaz:

Ne efsûn-kâr olur ey Nâ'ilî şi'rün ki lafzından
Zebân-reşg-i mu'ciz-kâr-ı ma'nî elken olmuşdur (G 124/5)

Füsûn-ı şîve-i sihr-âzâ-yı nutkumdan
Zebân-ı nâtıkâ dembeste-i hitâb olmuş (K 18/41)

2.3.2.1.2.6. Ateş (Sûz): Nâ'ilî şiirini etki, çekicilik ve cazibe bakımından Şem ü Pervâne hikâyesine gönderme yaparak, şiirini ateş, şiirin satırlarını da o ateş etrafında ölümüne dolaşan pervane olarak tasavvur eder:

Sözün bu *sûz* ile ey Nâ'ilî yazılsa olur
Fürûg-ı şem'-i cemâle sutûr pervâne (G 344/9)

Şiirini içindeki ateşi hisseden insanlara ithaf eden Nâ'ilî, gönüldeki ateşten habersiz ve duygusuz şair ve insanların şiirini okumamalarını istemektedir:

Nazm-ı pâkin Nâ'ilî germ-âşinâ-yı ehldir
Sûz-ı dilden bîhaber efsürde tab'ân görmesin (G 252/5)

2.3.2.1.2.7. İ'câz (Mu'ciz): Nâ'ilî'nin sık kullandığı benzetmelerden biridir. İ'câz, 'mucize sayılacak kadar düzgün söyleme'[700], edebî literatürde ise "orijinal ve sanat gücü yüksek eserler verme'[701] anlamlarına gelmektedir. Nâ'ilî şiirlerindeki i'câzı anlatırken i'câzın kaynağını insanlardan aldığını söyler:

Ey Nâ'ilî sözünde bu dil-keş hayâllerin
*İ'câz*dır ki nev'-i beşerden zuhûr eder (G 114/5)

Şiirlerindeki yeniliğin, orijinal hayâllerinin tek sebebini şair i'câza bağlar:

Nâ'ilî *i'câz-ı nutk*umdur ki eyler ter-zebân
Hâme kim şem'-i şebistân-ı tahâyyüldür bana (G 6/6)

Şair, ayrıca kendisindeki bu i'caz kabiliyetinin kıskanılacak derecede mükemmel olduğunu dile getirerek, diğer şairlerin kendisine düşmanca baktıklarını belirtir:

Şi'rin ki *gıbta-kerde-i i'câz*dır hasûd
Ey Nâ'ilî bakarsa hasmâne reşk eder (G 72/5)

2.3.2.1.2.8. Târ u pûd: Türkçe karşılığı arış, argaç olan bu Farsça terkip dokumacılıkta kullanılan bir terim olup, "dokuma tezgâhlarında enine atılan iplik'[702] anlamında kullanılmaktadır. Nâ'ilî satırları târ u pûd'a şiirdeki lafzı ve manayı da satırlara işlenen nakışa benzetmiştir:

*Târ u pûd-ı suhan*ım eyledi nessâc-ı kader
Tutuk-ı perdegiyân-ı harem-i illîyin (K 16/32)

Dokumacılık, özellikle halı dokumacılığı oldukça zor ve sabır gerektiren bir sanattır. Bu sanatta her nakış büyük bir özenle, dikkatle işlenir. Bu bakımdan dokuma halılar oldukça kıymetlidir ve birer sanat harikasıdırlar. Şair de kendi şiirinin de aynen bu dokumacılıkta olduğu gibi her kelimeyi, her mana ve hayâli büyük bir itina ile bir nakış gibi işlediğini söylemektedir:

Tarh-ı nev-kârî-i ma'nâ ile kim dest-i hayâl
*Târ u pûd-ı hat-ı şi'r*imde olur nakş-ı nümûn (K 17/62)

---

[700] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.407.
[701] Ahmet Mermer-N. Koç Keskin, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, s.44.
[702] **Türkçe Sözlük,** C.1, s.129.

Nâ'ilî, şiiri ile ilgili benzetmelerde nakış imgesini sık sık kullanmaktadır. Nakış'ın yapılmasının hem zor hem de uzun zaman alması, ilgililerinin de fazla olması Nâ'ilî'nin de dikkatini çekmiştir. Aşağıdaki beyitte de yine bir dokuma fabrikası, işleme ve nakış unsurları ile beraber şiiri bir fabrikaya kendi şiirini ise bu fabrikanın nakışları, kendisini ise nakış işleyen olarak tasvir etmiştir:

Kârgâh-ı hünere nakş-ı irfân eyleyeli
Tab'-ı zer-dûzımı sermâye-i feyz-i tahsîn (K 16/31)

2.3.2.2. Şair

Nâ'ilî'nin şairle ilgili görüşlerine baktığımız zaman, önceki şairlerden farklı bir anlayış içinde olduğunu görürüz. Nâ'ilî, şairi zamanına kadar gelmiş tanımlamaları bir kenara atarak yeni bir tanımlama yoluna gitmiştir. Nâ'ilî'nin bu tanımlaması doğal olarak şiirinin karakteri ile doğru orantılı olarak gelişmiştir. Nâ'ilî de her şeyden önce şairliğin bir Allah vergisi olduğunu, Allah tarafından bir cevherle donandığını kabul etmektedir:

Şahsın isti'dâdı lutf-ı peykerinden bellidir
Kîmyâ-yı kâbiliyet cevherinden bellidir (G 71/1)

Nâ'ilî bu genel görüşü kabul ettikten sonra, şairlikteki ince ayrıntılara geçer. Yukarıda da temas ettiğimiz üzere, Nâ'ilî, şairi ters bir yola iter. Buna göre şair alışılagelmiş olan şeylerin dışında olan kimsedir. Bu dünyada şairliği en zor sanat olarak gören Nâ'ilî, şairin omzunda çok ağır yükler bulunduğunu belirtir. Şairdeki marifet ona suç, hüner töhmet, düşünceler ise bir ağırlık olarak gelmekte, zaman zaman kendisi bile bu durumun ağırlığından kalkamamaktadır:

Mezheb-i çarhda fehm eyleyemem olduğunu
Ma'rifet cürm ü hüner töhmet ü endîşe vebâl (K 12/69)

Şairi, her zaman sıkıntılı, ıstıraplı, her şeyi kendine dert eden bir insan şeklinde tasvir eden Nâ'ilî;

Diltengdir erbâb-ı zebân kande olursa
Gülşen zağan u zağa kafes bülbüle câdır (K 14/87)

güzel şeyleri yaşamaktan ve bunları dile getirmekten tamamen tecrit eder. Burada Gülşen-bülbül mazmunundan yola çıkarak, gül bahçesi ve benzeri şeylerden bahsetmek bir

şair için zulüm olarak göstermektedir. Nâ'ilî'ye göre güzel şeylerden, olağan durumlardan bahsetmek en kolay iştir. Şairliği ortaya çıkaran ise talihsizlik, bahtsızlıktan ortaya çıkan durumları ortaya koyabilmektir:

Zihî revâc-ı suhan Nâ'ilî zihî dâniş
Tılısm-ı nikbet olan i'tibâra meftûnum (G 243/6)

Nâ'ilî'ye göre bir şairde bulunması gereken vasıflar şunlardır:

1- *Değişkenlik:* Talihsizliği, bahtsızlığı şairliğin sermayesi, ilham kaynağı olarak gören Nâ'ilî, aynı zamanda Nef'î'nin de vurguladığı *değişkenlik*'e önem verir. Buna göre şair, duygularında, düşüncelerinde, hayallerinde farklı hâlet-i ruhiyelere girmeli, yerine göre âşık, yerine göre sevgili, yerine göre zengin, yerine göre de yoksul olmalıdır. Şair bir toplumun genel bir görüntüsüdür ve o toplumun her kesiminden izler taşır:

Hem gedâ-yı kûy-ı farkız hem şeh-i ikîm-i nâz
Şîve-i idbârdır pîrâye-i ikbâlimiz (G 157/3)

2-*İstikrar:* Nâ'ilî'ye göre bir şairin dikkat etmesi gereken önemli hususlardan biri şiirlerinde oluşturacağı istikrardır. Şiiler konu, mazmun, lafız bakımından ne kadar değişkenlik arz etseler de o şiirler şairinin ruhunu yansıtmak, tek bir kaynaktan çıktığını belli etmek zorundadır. Bu da şairin şiirlerine ve şiire olan hâkimiyetini gösterir:

Lafz u ma'nâsında yok gass u semîn ey Nâ'ilî
Sözlerin hemvâre çıkmış kâleb-i idrâkden (G 282/9)

Şair burada ifratla tefrit arasındaki farklılıktan doğan çelişki üzerine yoğunlaşarak, iki ayrı uça yönelmediğini ve lafız ve manalarında çelişkiye düşmediğini anlatmaya çalışarak bu fikrini bize sunmuştur.

3-*Karışıklık:* Nâ'ilî, bir şairin şiirinde manalarla oynamasını, ters yüz etmesini ve o manadan başka manalar çıkarabilmesini ister. O, bir kelimeyi herkesin bildiği mana ile değil de farklı farklı manalarda, karakterlerde sunulmasını, şairliğin bir kudreti olarak görür. Şairin amacı okuyucunun aklını sürekli karıştırmak, onu düşünmeye itmektir:

Bir nazarda *hıred-âşûbî-i bikr-i fikr*im
Şekl-i Mecnûna kor isterse eger Leylâyı (K 5/9)

Nâ'ilî'ye göre Mecnûn denilince herkesin zihninde aynı tasvir canlanmaktadır. O da Leylâ'ya olan aşkından dolayı çöllerde gezen, kuşlarla, hayvanlarla konuşan bir delidir. Mecnûn'u sürekli bu tasvirle canlandırmak şairlik değildir. Önemli olan Mecnûn'dan daha yeni farklı anlamlar çıkartabilmek, mesela onu seven değil (Mecnûn) de sevilen (Leylâ) yapmaktır. Yani anlamlarla, kavramlarla uğraşmak, onları biraz ters yüz etmek gereklidir. Nâ'ilî bu özelliğin kendi tabiatındaki yansımasını ise 'câdu-fen' cadı ilmi olarak tanımlamaktadır:

Şûr-efgen olan Nâ'ilîyâ kişver-i nazma
Hükm-i rakam-ı hâme-i *câdu-fen*imizder (G 113/5)

2.3.2.2.1. Nâ'ilî'nin Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

Nâ'ilî kendi şairliği ile ilgili tavsiflerinde yüzyılın şairlerinin kullandığı kalıp ifadelerden fazla ileriye gitmez. Aşağıdaki beyitte şairliği ile ilgili kullandığı vasıflar hemen hemen yüzyılın genel bir görüntüsünü de gözler önüne sermektedir:

Sâhir-i mu'cize-perdâz u hoş-âyende edâ
Tâze-gû şâir-i hoş-lehçe suhandân-ı güzîn (K 16/26)

Nâ'ilî bir başka beytinde de kendisinden şöyle bahseder:

Hem pâdişâh-ı memleket ârâ-yı ma'ânî
Hem vasfına mu'tâd bir âlüfte gedâdır (K 14/60

Bunun dışında Nâ'ilî'nin şairliği ile ilgili kullandığı kavramlar ise şunlardır: *hikem-senc*, *mu'cize-perdâz-ı füsûn, mu'ciz-tırâz-ı mülk-i ma'ânî, mühendis-i nazm, nâzım-ı hoş lehçe, suhan-perver, suhan-sencân, şâir-i engüşt-nümâ, şâir-i hoş-gû, şâir-i hoşâ-ta'bir, şâir-i sâhir, şâir-i nazik tabî'at, tûtî-i gûyâ, Risto-yı tab', Kelîm-i tab', tab'-ı bülend, tab'-ı Münîr, tab'-ı hüner-perver, tab'-ı mu'ciz-gû, tab'-ı pâk, tab'-ı sihr-kâr* vb.'dir.[703]

Şiirlerinden hareketle Nâ'ilî kendi şairliğini şöyle tanımlar, o bir marifet incisidir, yüce yaratılışlı bir şairdir, az söylenen, söylenmemiş şeyleri söyleyen bir şairdir, kendisi bir hüner fabrikasıdır, parmakla gösterilen bir şairdir, mana mülkünün mucizeler gösteren bir şairidir, temiz, saf ve nazik yaratılışlıdır, o bir şiir mühendisidir vs.

[703] Tam liste için Divan İndeksi bölümüne bakınız.

Şiiri bir ilim, kendini de bu ilmi veren bir müderris, hoca olarak gören Nâ'ilî, şiir konusunda her konuya vâkıf olduğunu dile getirirken;

Tab'ım ki ola *hâcegî-i kişver-i dâniş*
Şâyeste-i ithâf-ı hedâyâ mı değildir (K 15/38)

İçindeki derin şairlik ufkuna, aynı zamanda şiirlerindeki derin anlam yoğunluğuna ve bu yoğunlukta gizlenen hikmetlere, gerçeklere ve feyizlere hiçbir kimsenin ulaşamayacağını da deli getirir:

Erişmez gavrına gavvâs-ı fikret Nâ'ilî tab'ın
Dür-i güftârını bir bahr-ı bun-nâ-yâbdan söyler (G 83/5)

Nâ'ilî, şiirlerinde şairliği ile ilgili düşüncelerini anlatırken 'irfan ve feyz' kelimeleri üzerinde özellikle vurgu yapar. Nâ'ilî'ye göre Allah kendi sırlarının bilinmesi için şairleri dünyaya göndermiştir. Bu bakımdan kendisi de şairliğini bu amaç uğrunda kullanmaktadır:

Biz Nâ'ilîyâ *Ka'be-i irfân-ı Hudâ*yız
Ervâh-ı suhan secde-ber-i menzilimizdir (G 58/5)

Nutk-âferin ki tab'ıma *feyz-i makâl* eder
İlhâm-ı nat-ı mefhar-i ashâb u âl eder (K 1/1)

Nâ'ilî, şairliğini olgunlaştıran, en doruk noktaya çıkaran unsurun ise aşk olduğunu ifade eder. Şiirlerinin derin anlamlarında hep tasavvufi düşünceler barındıran şair, aşkı da bu felsefe ışığında olgunlaştırarak şiirindeki mana ve duygu yoğunluğun sağlamıştır:

Tab'ımız oldu müntehi *aşk* ile bir makâma kim
Katreye tâb-ı cûşîş-i nehr-i Fırât verdiler (G 116/3)

Şairliğindeki aşk duygusundan damlayan bir damlanın bir Fırat nehri kadar olduğu, şeklinde fevkalade bir mübalağa yapan şair, içindeki aşk duygusunun ne kadar yoğun olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

Nâ'ilî, belâgat ve sanatsal açıdan az rastlanılacak türden mazmunlar oluşturduğunu, kimsenin söylemediği manaları, imgeleri kurduğunu söyleyerek, bu şiirlerinin dönemin seçilmiş en güzel şiirler olduğunu ve bu haliyle mecmualara girdiğini söyler:

*Belîğ-i nâdire-senc*im ki şâhid-i nazmım
Hemîşe encümen-ârâ-yı intihâb olmuş (K 18/42)

2.3.2.2.2. Nâ'ilî'nin Şairliği İle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

2.3.2.2.2.1. Pâdişâh (Hüsrev): Şiiri bir ülke olarak tasavvur eden Nâi'lî, kendisini de o ülkenin pâdişâhı olarak görür. Bir ülkenin her yönüyle tek hâkimi padişahtır ve ondan üstün bir mevki yoktur. Nâ'ilî de şairliğindeki kudret ve güç nedeniyle kendini padişaha, şiirlerini de tuğraya benzetmiştir:

Benim ol *Hüsrev-i evreng-i suhandân* kim
Oldu menşûr-nüvîs-i suhanım tuğrâyî (K 5/22)

2.3.2.2.2.2. Güneş (Hurşîd): Güneş, insanlar tarafından bakılınca ulaşılması en zor bir varlıktır. Güneş tarafından bakılınca da dünyaya hâkimdir ve etkisi altındadır. Dünya ona muhtaçtır. Nâ'ilî, güneşin bu ihtişamı, hâkimiyeti bakımından kendisini güneşe benzeterek, şiirleri ile ışık saçtığını ifade eder:

Bâhusûs ol güher-kân-ı hünerdir tab'ım
Ki tutar şa'şa'ası âlemi *hurşîd-misâl* (K 12/72)

2.3.2.2.2.3. Sâhir (Büyücü): İlk Türk toplumlarında şairlerin (ozan, bahsı) bir özelliği ise onların büyücü olmalarıydı. İnsanlarca bu kişiler kutsal sayılmakta, Tanrı ile insan arasında bir aracı olarak görülmekte idiler. Şairlerin üzerindeki bu kutsi görevden dolayı yüzyıllar boyu bu kültür etkisini devam ettirmiştir. Divan şairlerinin ekserisinin kendilerini Allah'ın peygamberlerden sonraki en kutsal kişiler olarak görmeleri de bunun sonucudur. Sihir yapma, sahirlik, ayrıca insanların yapması mümkün olmayan, ancak doğaüstü güçler sayesinde olması mümkün olan şeylerdir. Bu bakımdan şairler de kendi şiirlerinin normal şairler tarafından yazılamayacak kadar üstün sanatlı olarak gördükleri için kendilerini büyücü ilan ederler:

Ma'zûrdur eylerse huzârunda mübâhat
Sâhir mi değildir suhan-ârâ mı değildir (K 15/15)

Ol *sâhir-i i'câz-kâr*înin budur insâf
Yok rütbe-i irfânına hâ'iz şu'arâdan (K 13/39)

Nâ'ilî de bu özellikleri şiirinde gördüğünden kendini sahir olarak ilan eder. Şair'in bu büyücülük kudreti ile büyücülükle uğraşan bütün cadıları şaşkına çevirir:

Husûsâ *sâhir-i tab'*ım ki i'câz-ı belâgatda
Aceb câdû-yı pür-fen turfe ayyâr-ı tüvân eder (K 26/32)

Çünkü elindeki kalem mucizeler yaratmaktadır. O mucizeler de sıradan şeyler değildir. Çünkü Nâ'ilî ilimle, irfanla donandığı için, kaleminden çıkan mucizeler de tamamen hikmet, ilim irfan için olmaktadır:

Sâhir dediğim Nâ'ilîyâ tab'ına her bâr
Destinde olan hâme-i mu'ciz-fen içindir (G 42/5)

Nâ'ilî, şairliğindeki sâhirlik istidadından dolayı şiirlerinin mucizevî, insanlar için hayret uyandıracak derecede etkili olduğunu söylerken, bunu böyle yapmak için ayrıca bir çaba göstermediğini ima ederek şairlik tabiatındaki üstün kabiliyetini sergilemeye çalışmıştır:

Benim ol *şâir-i sâhir* ki Nâ'ilî şi'rim
Olursa mu'ciz eger i'tinâ nedir bilmem (G 239/7)

Nâ'ilî'nin sâhirlik yönü ile dünyadaki bütün sırlar açıklığa kavuşmuş ve bütün bilmeceler cevabını bulmuştur:

Bu kârgehde husûsâ o sâhirim ki sözüm
Lisân-ı mu'cizeye ukde-i cevâb olmuş (K 18/40)

2.3.2.2.2.4. Sadef: 'İnci kabuğu' anlamında kullandığımız sadef, bir bakıma inciyi meydana getiren, inciye inci olma özelliklerini veren, donatan bir ana gibidir. Nâ'ilî, şiirlerini inciye benzetirken, kendisini de o şiiri meydana getiren, biçim, şekil ve ruh veren sadefe benzetir:

Nâ'ilî ka'r-bahr-ı ma'nâda
Sadef-i dürr-i nâb der-bagâliz (G 139/7)

Olduk dür-i hakîkatde ey Nâ'ilî *sadef*
Kân-ı cevâhir-i suhanın la'l-i nâbıyız (G 165/5)

2.3.2.2.2.5. Peygamberler: Diğer divan şairleri gibi Nâ'ilî de peygamberlerin mucizevî yönlerinden faydalanarak, onların mucizeleri etrafında kendi sanat gücünü ortaya koymaya çalışmıştır.

1-*Hz. Musâ İle İlgili:* Hz. Musâ'nın büyük mucizelerinden biri âsâsıdır. Nef'î'de de bahsettiğimiz gibi Hz. Musâ'nın âsâsı Allah'ın verdiği mucize ile yılan olarak diğer büyücülerin sihirle meydana getirdikleri yılanları yutmuş ve sonra tekrar âsâ olmuştur. Şairlerimiz bu mazmun etrafında yoğunlaşırken genel olarak kalemi âsâya benzeterek, şairlik güçlerinin diğer bütün şairlerin güçlerini yendiği imajını oluştururlar. Nâ'ilî'de buna benzer bir imaj oluşturmuştur:

*Kalem*dir mahv eden âsârın ol sihrin ki destinde
*Kelîm-i tab'*ımın âteş-feşân gûyâ bir ejderdir (K 26/34)

Nâ'ilî'nin Hz. Musâ ile ilgili bir diğer benzetmesi de *yed-i beyza* (beyaz el) mucizesidir. Bilindiği gibi Hz. Musâ Allah'ın emri ile elini koynuna sokar ve çıkarır. Çıkardığında eli güneş gibi parlardı. Edebiyatta sıkça kullanılan bu mazmun, tasavvufta İlahî gücün gerçekleşip ortaya çıkmasının sembolü olarak kabul edilmektedir. Nâ'ilî, Haz Musa'nın Allah'la konuştuğu Tur Dağı'nı mana, kalemi de yed-i beyza'ya benzeterek, şiirinin İlahî bir güçle yazıldığını söylemeye çalışmıştır:

*Kelîm-i Tûr-ı ma'nâ*yım ki *hâme*mdir *yed-i beyzâ*
Midâd-ı surh ile gâhi ki nakş-ârâ-yı manzardır (K 26/35)

2-*Hz. İsâ İle İlgili:* Divan şiirinde Hz. İsâ'nın doğumu, doğduğunda dile gelmesi ve göğe çıkması mazmun olarak kullanılmaktadır. Nâ'ilî ise kendi şairliğinin kudretini anlatırken bu mazmundan faydalanmıştır. Hz. Meryem'i kendine, şiirini ise Hz. İsâ'ya benzeten Nâ'ilî, şiirindeki kudsiyeti bir kez daha bu mazmunla dile getirmektedir:

*Meryem-i nutk*um edip yine *Mesîhâ-zâyî*
Ruhsâr eyledi beytü's-sanem-i ma'nâyı (K 5/1)

Bilindiği gibi Hz. Meryem insan eli değmeden Allah tarafından hamile bırakılmıştır. Nâ'ilî'de kendi şairlik gücünün doğrudan Allah tarafından mucizevî şekilde verildiğini bu örnekle ifade etmiştir. Nâ'ilî bir beytinde de Hz. İsâ'nın arşa (göğe) alınma olayına telmihte bulunarak, kendi adının, ününün de dünyalara sığmadığını ta arşa kadar yükseldiğini söylemektedir:

Arşa çıkarıp zinde eder nâm-ı bülendin
Endîşesi *i'câz-ı Mesîhâ* mı değildir (K 15/34)

Nâi'lî 17. Yüzyıl Divan şiirinin en orijinal ve kendine has bir üslubu olan şairlerinden biridir. Bu yüzyıl Divan şiiri içinde sanata en fazla önem veren şairlerin başında gelir. Bunun için kullanılmamış, bilinmeyen kelimeleri kullanarak hem orijinal anlamlar hem de bu anlamlarla okuyucunun zihnini kurcalayan metaforlar oluşturmadaki becerisi takdir toplamıştır. Bir hüzün şairi olarak da anılan Nâ'ilî, şiirlerinde ıstırap ve hüzün motifli şiirler Divan'ının ana karakterini oluşturmuştur. Sebk-i Hindî üslubunu en iyi şekilde şiire yansıtan şairlerin başında gelen Nâ'ilî, kasidelerinden ziyade gazelleri ile bir mana şairi olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır.

2.4. Fehîm'in Poetikası

Asıl adı Mustafa olan Fehîm'in doğum tarihi tam olarak bilinmemesine rağmen 1627 yılı olarak tahmin edilmektedir.[704] Ailesi hakkında da fazla bilgi mevcut olmamakla birlikte babasının Halep asıllı olduğu İstanbul'da Tahtakale'de veya Parmakkapı'da unculuk yaptığı bilinmektedir. 19. yüzyılda Fehîm'e olan büyük hayranlığı dolayısıyla aynı mahlası kullanan Süleyman Fehîm ile karıştırılmaması için Fehîm-i Kadîm sıfatıyla anılan şair, Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre 17-18 yaşlarında Divan tertip etmiştir.[705]

Fehîm'in oldukça kısa bir yaşam sürmüş olması dolayısıyla hayatı hakkındaki bilgiler de oldukça sınırlı kalmıştır. Daha 13 yaşında Örfî'nin Divan'ını istinsah etmesinden ve kendi şiirlerinde de Farsça kelimelere çok sık yer vermesinden daha çok küçükken iyi bir eğitim aldığı anlaşılan Fehîm, devrin kaynaklarında da 'dahi çocuk, harika çocuk' olarak kayda geçmiştir.[706] Fehîm'in kısa ömrü talihsizlikler içinde geçmiştir. İstanbul'da bir süre kâtiplik yaptıktan sonra Mısır'a giden Fehîm, şiirlerinde sık sık Mısır'dan kurtulma arzusundan bahsetmiştir. İçindeki İstanbul hasretinden dolayı bir ara içkiye müptela olması, başta Bosnalı Mezâkî olmak üzere çevresindeki bazı kişilerin araya girmesiyle Mısır valisinin gözünden düşürülmüştür.[707] Fehîm, bu dedikodulardan çok sıkıldığını ve artık İstanbul'a gelmek istediğini açıkça anlattığı Mehmed Ağa'ya yazdığı kasidesinden sonra, Mısır hazinesini İstanbul'a getiren bir kafile ile İstanbul'a yola çıkar. Yolculuk esnasında Konya'nın Ilgın ilçesinde yakalandığı hastalıktan dolayı burada vefat eder. Fehîm vefat ettiğinde daha 20-21 yaşlarındadır.

---

[704] Tahir Üzgör, "*Fehîm-i Kadîm"*, **DİA**, C.12, İstanbul 1995, s.295.

[705] Tahir Üzgör, A.g.m., s.295.

[706] Fehîm'in çocuk yaşta şiir söylemesi ve Divan tertip edecek düzeye gelmesi döneminde de büyük bir şaşkınlık uyandırmıştır. Kaynaklarda yer alan şu olay Fehîm'in daha çocukken gösterdiği üstün sanat gücünü ortaya daha net koymaktadır: "*Fehîm bir gün cami avlusunda çelik-çomak oynuyormuş. Onun bir çocuk olduğunu ve hele oyunda oynaşta vaktini tükettiğini görerek o güzelim şiirleri kendisinin yazdığına ihtimal vermeyen, vaktinde şairlik iddiasında bulunmuş iki müteşair alaylı bir üslupla; -Hele şuna bak; bir de şairim diyor. Hiç çelik-çomak oynayan çocuk şiir yazabilir miymiş! Diye takılmışlar. Fehîm bu hafife almaya o anda irticalen aşağıdaki beyit ile cevap vermiş:*

Küçücüktür Fehîm ammâ ele aldıkça hüner
Seni meydân-ı belâgatta çelik gibi çeler

Bu vezinli ve kafiyeli cevap o iki nadana yeterli cevap olmaktan öte, çocuk olmanın kabiliyet sahibi olmaya ve hüner göstermeye de mani olmadığını gösterir." (İskender Pala, "*Hepsi Önce Çocuktu; Büyüdüler, Şair Oldular*", **Âşinâ Güzeller**, L&M Yay., İstanbul 2002, s.37.

[707] Tahir Üzgör, A.g.m., s.295.

Fehîm'in daha 17-18 yaşlarında tertip ettiği Divan'ından başka bir de 273 beyitlik Arap, Arnavud, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Acem, Türk, Kürt ve kendi ağzından olmak üzere on ağzı taklit etmek suretiyle yazmış olduğu *Şehr-engîz'*i bulunmaktadır.

Evliyâ Çelebi tarafından işaret edilen Fehîm'in peltekliği veya kekemeliği husus vardır ki Fehîm de bu hususu 4. ve 6. rubailerinde dile getirmiştir.

2.4.1. Fehîm'in Sanatının Özellikleri

Gerek çocuk denecek yaşta bir divan tertip etmesi, gerekse yaşantısı dolayısıyla Divan şiirinde ayrı bir yere sahip olan Fehîm, karakterinden oluşan farklı şiir anlayışıyla da farklılığını ortaya koymuştur. Dönemin tezkire yazarları da, Fehîm'in gerek kişiliğindeki ve gerekse sanatındaki aykırı tutumlarına dikkat çekerek, Divan şiirine farklı bir özellik getirdiğini belirtmişlerdir. Safâyî, Fehîm'i genç yaşına rağmen usta bir şair olarak yorumlayarak, onun şairlik karakterinin herkes tarafından da kabul gördüğünü ve beğenildiğini; "*Belâgat-unvân ile meşhûr-ı cihân olan şâir-i mâhir müsellemü'l-etvâr olup gâyet pür-fenn bir şâir-i nâzik-suhandır"*[708], bu sözlerde dile getirirken, Mû'cib, Fehîm'in şiirinde oluşturduğu farklı eda ve sesle onun şiirlerinin zamanında herkes tarafından şaşkınlıkla karşılandığını ifade eder; *"Bu asrın tâze şâir-i belâgat-şi'ârlarından olup, sît-i ma'ârifi ile dehre velvele vermişdir.*"[709] Rızâ ise, Fehîm'in şiirlerinin muhteviyatında oluşturduğu yenilikler üzerinde dururken, Divan şiirine yepyeni bir tarz ve soluk getirdiğini söyler; "*Bu asr-ı ferhûnde-likâ tâze-gû olup şu'arâ-yı zü'l-i'tibârun şöhret-şi'ârındandur. Kilk-i nâdire-perdâz-ı suhan-âferîni evc-i bâlâ-yı mazmûnu ma'ânîye karîn ü tarz-ı eş'âr-ı dil-pezîri semend-i tab'-ı şu'arâya zemîndür"*[710] Evliyâ Çelebi, '*yâr-ı gâr-ı cân-berâberimüz'* diye andığı Fehîm'i "*şu'arâ mabeyninde müstesnadur. Gûyâ zamânımun Örfî'si ve Sa'ib'idür. Figâniyyesine ve na't-ı şerîfine zamânımuz şu'arâları nazîre idememişlerdür*"[711] diyerek övmektedir.

Vasfi Mahir Kocatürk, Fehîm'in sanatının Fuzûlî-Nef'î karışımından oluştuğunu söyler. Kocatürk'e göre Fehîm, Fuzûlî'deki samimiliği, Nef'î'den de tabiî ruhu almıştır.[712] Gibb'in 'geçiş dönemi'[713] olarak kabul ettiği Fehîm'in şiirinde ilk göze çarpan

---

[708] Safâyî, **Tezkire-i Safâyî,** s.443.
[709] Mucîb, **Tezkire-i Mûcib,** s.46.
[710] Gencay Zavotçu, A.g.t., s.54.
[711] Tahir Üzgör, **Fehîm-i Kadîm, -Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi-**, AKM Yay., Ankara 1991, s.14. (Yer alan beyit ve beyit numaraları bu esere göredir.)
[712] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.445.

husus, lafız sanatlarından oldukça kendini soyutlamasıdır. Titiz bir mana ve eda sanatkârı olan Fehîm, şiirlerini duygu derinliği ile doldurmuştur. Şiirlerinde oldukça tabiî ve doğal görünen şair, aslında kendi sanat gücündeki kudretten kaynaklanmaktadır. Vasfi Mahir'in de dediği gibi bu doğallık ve tabiîlik normalde şairin vasıflarından değildir.[714]

Fehîm'in Divanı'nda yer verdiği 17 adet kasideye göz attığımız zaman, şairin kaside geleneği kanunları dışına çıkarak hiçbirini bir şahsa hitaben yazmamış olduğunu görmekteyiz. Fehîm, kasidelerinin nesib, hatta dua bölümlerinde bile kendi duygularını ve şahsî hayatıyla ilgili bilgileri tamamen bir doğallık içerisinde vermiştir. Kasidelerin büyük bir bölümünde dikkat çeken bir diğer husus ta, bu şiirlerin tam bir kompozisyon bütünlüğüne sahip oluşlarıdır. Tahir Üzgör'ün de vurgu yaptığı kaside nazım şeklinin normal hüviyeti içerisinde değerlendirilemeyecek olan bu husus,[715] şairin tamamen kendi üslubunun bir tezahürü olarak oluşmuştur. Beyit bütünlüğünün tamamen ortadan kalktığı, 'merhun' diye bildiğimiz bu hususun daha sonraları Servet-i Fünûn şairleri tarafından da kabul görmüş ve uygulanmıştır.

Fehîm'in kasideleri içerisinde yer alan '*rûz u şeb*' redifli Na't'i, na't örneklerinden en güzeli olarak kabul edilmiş ve devrin şairlerince övülmüş ve nazireler yazılmıştır. Nazire yazanların başında Neşâtî ve na't şairi olarak bilinen Yahya Nazîm yer almaktadır. Şeyh Gâlib ise, bu şiire yazılan nazireler hakkında; bu şiirin bir mısraına bile yetişemediklerini söylemektedir.[716]

Pek çok Divan şairi gibi Fehîm'in de rağbet ettiği nazım şekillerinin başında gazel gelir. Fehîm'in asıl şahsiyeti de gazellerinde görülmektedir. Fehîm, gazellerinde sergilediği, ıstırap içinde dik duran gururlu bir sima ile Tanzimat'a kadar gelen süreç içindeki şairlerin, yaralı ve mustarip fakat heybetli ve enerjik, aynı zamanda da renkli ve esrarlı âşık ruhuyla içten gelme bir şair üslubunun da ilk kaynağı olmuştur. Fehîm, ıstırabı şiirlerinin ana malzemesi yapmasına rağmen, bu ıstırap karşısında asla bir teslimiyet veya kadercilik göstermemiş, kendi karakteri doğrultusunda büyük bir gurur edasıyla karşı durmuştur. Nâ'ilî'deki mahkûmiyet ve ümitsizlik Fehîm'de asla görülmez. O dünyaya ve insanlara kayıtsız davranmaya özen göstermiş âdetâ alaya almıştır. Zaman za-

---

[713] E. J. Wilkinson Gibb, A.g.e., C. III-V, s.207.
[714] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.445.
[715] Tahir Üzgör, A.g.e., s.19.
[716] Tahir Üzgör, A.g.e., s.16.

man kendini deliliğe vererek bu tür sıkıntıların üstesinden gelmiş, bu tür duyguların bile eğlenceli taraflarını bulmaya çalışmıştır.

Faruk Kadri Timurtaş'ın da işaret ettiği gibi Fehîm'de dış dünyaya ait izlerin çok az yer aldığı, içtimâî hayatı tenkit eden hususların hemen hemen hiç bulunmadığı görülmektedir.[717] Vasfi Mahir Kocatürk, Fehîm'in şiirlerindeki iç âlemi ve içtimâî hayattaki tezahürünü şöyle izah eder:

> "*Fehîm'in sanatına tek cepheli denebilir. Bu sanat esas olarak iç âlemini anlatıyor. Bu âlemde de bilhassa ruhun gurur ve ıstırabını… Şu var ki bu anlayış derin, geniş ve orijinaldir. Divan şairlerinin pek çoğunda görülen içtimâî tenkid temayülü Fehîm'de hemen hemen yok gibidir. O dâima kendi ruhunun yüksek âlemi içindedir. Bu ruhu terennüm ederken –pek çoklarının maalesef yaptıkları gibi- dış hayata ait rastgele tahlil, tasvir, tenkid, hiciv, alay, hücum gibi şiirinin akışını bozacak cümlelere yer vermez. Bu hususiyet ona, ruh bakımından, Divan şiirinde pek az tesadüf olunan ayrı bir âsâlet daha kazandırıyor. Şekil bakımından da şiirlerindeki ruh ve eda temin ediyor. Bu itibarla Fehîm'in gazellerini Divan şiirinin en âhenkli örnekleri arasında sayabiliriz.*"[718]

Divan şiirinin geleneksel karakteri olan kişisellikten uzak, şairin şahsiyeti dışında şiir yazma eğilimi[719] Fehîm'le beraber alt üst olmuştur. Bununla beraber yine Divan şiirinde yer alan beyit güzelliği yerine bütün güzelliği sezdiren örnekler de oldukça fazladır. Bunlara ek olarak sözün kısa ve dolgun söylenişi, kafiye ve rediflerde farklılık da onun diğer yeni yönlerindendir.[720] Ayrıca şairin aruz vezninin Türk edebiyatında çok az kullanılan kalıplarını kullanmaktan çekinmemesi ve hatta Divan şiirinde o güne kadar kullanılmamış bazı kalıpları kullanması da önemli bir özelliğidir. Müfte'ilün/fâilâtü/müfte'ilün/fâ kalıbını buna bir örnek olarak gösterebiliriz.

Fehîm'in kullandığı dil hususiyetlerine gelince; Fehîm Sebk-i Hindî akımının bir tezahürü olarak Farsça ikili ve üçlü terkiplerin yanında daha uzun terkiplere fazla yer verdiğini görmekteyiz. Fehîm Arapça ve Farsça kelimeleri yoğun kullanmasının yanın-

---

[717] Faruk Kadri Timurtaş, **Tarih İçinde Türk Edebiyatı,** s., 288.
[718] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.446.
[719] Bilindiği gibi Divan şairleri kendi şâhsî kişiliklerini ve tecrübelerini genellikle *hasb-ı hâl* denilen tarzda ortaya koymaktadırlar. *Hasb-ı hâl*'ler ise edebiyatımızda oldukça az mevcuttur.
[720] Mustafa İsen, "*Kendini Yiyen Bir Şair: Fehîm-i Kadîm"*, **Ötelerden Bir Ses**, s.243.

da Nâ'ilî'den farklı olarak mahallî unsurlara da geniş yer vermiştir. Şiirlerinde yer alan '*kulak asmamak'* (K 6/17), '*ayağı yer basmak'* (K 7/11), '*bel bağlamak'* (TkB 1 6/10) gibi halk ağzından gelen ifadelerin yanı sıra;

Âh idersem n'ola sevdân ile tolmış gönlüm
Haberün yok ki senün âşıkun olmış gönlüm (TkB 4 1/5)

gibi Türkî-i Basit özellikleri taşıyan örneklere de rastlamak mümkündür.

2.4.1.1. Fehîm'de Sebk-i Hindî Özellikleri

17. yüzyılda Nâ'ilî ile beraber şiirlerinde Sebk-i Hindî üslubunu tam anlamıyla yansıtan şairlerin başında gelen Fehîm'in, bu üsluba yönelmesinin başında gelen sebeplerden en önde geleni Örfî'ye olan hayranlığıdır. Daha 13 yaşında iken Örfî'nin Divanı'nı istinsah eden Fehîm, o yaşlardan itibaren Örfî'ye olan bu hayranlığı kendi şiirinin karakterinin de oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bir bakıma kaderi de Örfî'ye benzeyen şair, Örfî gibi çok genç yaşta vefat etmiştir. Bu çerçevede Fehîm'in şiirlerindeki Sebk-i Hindî üslubunun yansımaları şöyledir:

1- Soyut kavramlı kelimelerin somut kavramlı kelimelerle birleştirilerek tamlama yapılması şeklinde oluşturulan *çoklu duyulama*, Sebk-i Hindî şairlerinde olduğu gibi Fehîm'de de geniş bir yer tutmaktadır. *Sifâl-i mâh, tâb-ı rûy-ı şerm-nâk, bâde-i nâz, bûy-ı arzû, gevher-i nâz, jeng-i belâ, şâh-ı tegâfül-i sipeh-i milket-i işve, lücce-i pür-gevher-i şeb-tâb-ı fenâ, gird-bâd-ı bâdiye-gerdân-ı gurbet, encüm-i şeb-fürûz-ı akl, şu'le-i cân*[721] vs bu tür terkiplere bir örnektir.

2- Sebk-i Hindî şairleri, aralarında karşıtlık ilkesi bulunan kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek oluşturulan paradoksal imajlarla şiirlerine farklı bir ruh katmışlardır, Bu tür paradoksal imajlar Fehîm'de de önemli bir yekun tutmaktadır. *Siyeh şu'a* (G 15/5), *siyeh-rûz* (G 16/4), *vâdi-i hicrân* (G G 75/4), *gam-ı mülk* (G 113/5), *gam-ı cem* (G 113/5), *bahr-ı belâ* (G 218/8), *hande-i gam* (K 14/25)*, girye-i şevk* (K 14/25), *ahker-i âb-âlud* (G 43/1), *sıhhate perhiz* (K 14/40), *gülistân-ı rezâlet* (K 15/3), *bâğbân-ı gam* (K 15/2) gibi terkipler bu türdendir. Fehîm'in paradoksal terkiplerine genel olarak baktığımız zaman Nâ'ilî'de olduğu gibi *siyah* ve *gam* kavramları etrafında yoğunlaştığını görmekteyiz. Fehîm'in kullandığı *hande-i gam, sıhhate perhiz, gü-*

[721] Bu terkiplerin tam listesi için bk. Şener Demirel, "*17. yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâ'ilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma"*, s.85-88.

listan-ı rezâlet gibi terkiplerin Divan şiirinde alışılagelmemiş imgelerle yüklü olduğu görülmektedir:

Tamâm *girye-i şevk*am tamâm *hande-i gam*
Benem ki aciz-i temyîz-i mâtem ü süram (K 14/25)

Fehîm bu beytinde matem ve sevinç kavramlarını birbirine katarak üçüncü bir kavram ortaya çıkarmıştır, o da *hande-i gam* (gam gülüşlü) dır. "*Ben matem ve sevinci birbirinden ayıramayacak kadar acizim bu yüzden şevk gözyaşı ve gam gülüşlüyüm*" diyen şair, hüznü ve sevinci aynı anda yüzünde yansıttığını belirtir. Aşağıdaki beyit de *sıhhate perhiz* paradoksuyla oluşturulan imge hem mana hem de hayal bakımından Sebk-i Hindî üslubunun derin izlerini taşımaktadır:

Tabîb-i aşk didi eyle *sıhhate perhîz*
Marîz-i derd-i cünûnam garîb rencûram (K 14/40)

Bilindiği gibi *perhîz*, zararlı şeylerden uzak durma anlamında kullanılmaktadır. *Sıhhat* ise insanın yaşamının yegâne kaynağıdır. Sıhhate zarar geldiği zaman yaşam zorlaşır ve ölüm kolaylaşır. *Sıhhate perhiz* etmek yaşamdan, hayattan vazgeçmek anlamına gelmektedir ki şairin de istediği budur. Çünkü o kendisini aşk derdinden dolayı deliliğe vermiş bir mecnundur.

Fehîm, paradoksal terkiplerin yanında paradoksal anlamlara da şiirlerinde oldukça geniş yer vermiştir:

Bâzâr-ı behişt içre ben ol şu'le-metâ'am
Kim rûy-ı dükkândur bana sermâye-i duzâh (G 35/4)

Şair burada kendini cennette ateş satan kimse olarak göstererek ilginç bir paradoks oluşturmuştur. Zira sattığı ateşin sermayesi de cehennemdir. Cehennemden getirdiği ateşleri cennette satmak gibi karmaşık bir anlam oluşturan Fehîm, deliliğe bağlı olarak kişilik bölünmelerini oluşturduğu bu mükemmel imge ile ortaya koymuştur. Fehîm, hem bu beyitte hem de yukarıda verdiğimiz *hande-i gam* ile ilgili beyitte kişilik bölünmelerini, çift karakter yansımalarını kurduğu bu paradoksal imajlarla sanat gücü yüksek bir mana yoğunluğu içinde sunmuştur.

3-Sebk-i Hindî üslubunun en önemli özelliklerinden biri olan lafızdan ziyade anlama önem verilmesi Fehîm'in de şiir sanatının temel noktalarından biri olmuştur.

Fehîm'in şiirlerindeki anlam derinliği, hayal dünyası oldukça geniş ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Sadece yukarıda verdiğimiz örnekler yeterli derecede delil niteliğine sahiptir.

4-Sebk-i Hindî şairlerinin önem verdiği diğer bir konu ıstırap da Fehîm'de ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Benem ol *tıfl-ı hurşîd-i der-âgûş-ı nuhûset* kim
Gıda olmışdı bana seyr-i bûtsân-ı sa'âdetden (K 15/16)

Burada kendini, uğursuzluğun, bahtsızlığın kucakladığı güneş çocuğu olduğunu söyleyen şair, içindeki cevheri, hazineyi uğursuzluğun sahiplendiğini belirterek, şiir felsefesinin temelinde bu duyguların hâkim olduğunu belirtir.

Fehîm'deki ıstırap Nâ'ilî'ye göre oldukça farklıdır. Nâ'ilî ıstırap karşısında tamamen teslimiyetçi bir tavır sergilerken Fehîm, ıstırapla alay eder ve ıstıraptan da güzel şeyler çıkarma uğraşındadır. Fehîm ıstırabı genellikle aşkla birlikte anarak, ıstırabın kaynağının aşk olduğunu ifade eder:

Hudâ meger dilüm itdi resûl-i âlem-i ışk
Ki oldılar gam u derd ü elem sahâbe-i dil (G 186/4)

Şair, burada kendini aşk âleminin padişahı, dert, gam ve elemin ise kendisinin sohbet arkadaşları olduklarını söyler.

5-Sebk-i Hindî üslubunun özelliklerinden olan muhayyilenin önemi Fehîm'de önemli bir boyuta ulaşmıştır. Hayal sınırlarının en uç noktalarına kadar giden Fehîm, kurduğu imkânsız imge ve hayallerle bu üslubun önde gelen şairlerinden biri olmayı başarmıştır. Yukarıda örneğini verdiğimiz, *uğursuzluğun kucakladığı güneş çocuğu* imgesi buna bir örnektir. Aşağıdaki örnekte ise ateş ve su paradoksuyla oluşturduğu hayal oldukça ilgi çekicidir:

Germiyyet-i mey itse ruhsârunı tâb-âlûd
Olur leb-i hûy-gerdün bir ahker-i âb-âlûd (G 43/1)

Şiiri nesre çevirdiğimizde; "*Eğer şarabın sıcaklığı senin yanağını parlatsa, ter döken dudağın suya bulaşmış, suyun parlaklığına sahip bir kor olur*" gibi bir anlam ortaya çıkmaktadır. Burada şairin çizdiği manzarayı zihnimizde somutlaştırmak oldukça zor gibi görünüyor. Burada dikkat edildiği gibi su, ateş ve sevgili mazmunları etrafında

oluşturulan bir tasvir bulunmaktadır. Şarap kırmızıdır, sevgilinin yanağı da kırmızı, ateş de kırmızıdır. Kor halindeki ateş parlaktır, sevgilinin kırmızı yanağına su değince de parlar, hele o sevgilinin yüzüne dökülen şarapsa parlaklık ve kırmızılık daha da artar. Sevgilinin yanağının kırmızılığı ile dudağının ıslaklığını ateş ve su ile anlam ilişkisine sokan şair, şiirdeki hayal gücü ustalığını da bir anlamda sergilemiş oluyor.

6-Sebk-i Hindî üslubunun önemli özelliklerinden biri olan tasavvufî konulara ağırlık verme eğilimi, Fehîm'in şiirlerinin anlam derinliklerinde kendisini hissettirmektedir. Fehîm'in çok genç yaşta ölmesi ve ömrünün büyük bir bölümünü de seyahat içinde geçirmesi onun tarikatlarla bağlantısını azaltmasına rağmen, şair yine de şiirlerinde bu konuya da geniş vermiştir.

Figân kim câme-i ömrüm kabâ-yı *hayret* olmışdur
Girîbân hayâtum *çâk-i dest-i firkât* olmışdur (G 77/1)

Fehîm, '*ömrümün elbisesi hayret cübbesi haline geldiği ve hayatımın yakası ayrılık eliyle yırtıldığından dolayı feryat*' şeklinde nesre çevirebileceğimiz beyitte, ilk anda sevgiliden ayrı kalmanın derin ıstırabını anlatırken, beytin derin anlamı göz önüne alındığında tasavvufî bir anlamın varlığını görmekteyiz. Beyitteki 'şaşmak, şaşırmak' anlamındaki *hayret*, tasavvufî ıstılahta 'kalbe gelen bir tecellî sebebiyle salikin düşünemez ve muhakeme edemez hale gelmesi'[722] anlamında kullanılmaktadır. Yine *girîbân,* ve *çak-i dest* kelimeleri ise bizi Hz. Yusuf kıssasına götürmektedir. Hz. Yusuf, Cemâl şeklindeki tecellî'nin temsilcisidir. *Firkât* ise, Allah'la bir arada bulunan ve onunla ahidleşen ruhların sürgün diyarı olan bu âleme gönderilmeleri neticesi, asılları ve asıl vatanlarına karşı duydukları hasreti vermektedir.

Fehîm şiirlerinde Mevlevîlikle ilgili terimleri oldukça sık kullanmıştır. Özellikle 3. kasidesini 'sema' redifi etrafında şekillendirmiştir.

7-Sebk-î Hindî üslubunun bir diğer önemli özelliklerinden olan mübâlâğa sanatı Fehîm'in şiirlerinde de vazgeçilmez unsurlardan biri olmuştur. Şiirlerdeki muhteva hususiyetleri, mana inceliği, buna bağlı olarak muhayyilenin hâkimiyet kazanması ve hayallerin derinleşmesi, sözün kolay anlaşılır olmaktan çıkışı mübâlâğayı da zorunlu hale

[722] Süleyman Uludağ, A.g.e., s.231.

getirmiştir. Fehîm'de de manaya bağlı olarak mübâlâğa sanatı oldukça fazla kullanılmıştır:

Ne âfet oldı nigâhı kim bîm-i tîginden
Dimekde gûşe-i çeşminde el-emân âfet (K 11/3)

Bu beyitte Fehîm, sevgilinin bakışının o kadar afet dolu ki, gözünün kılıç gibi o âfet dolu bakışından, gözünün kenarı bile aman dilemiştir, diyerek büyük bir mübâlâğa örneği göstermiştir.

2.4.2. Fehîm'e Göre Şiir ve Şair

2.4.2.1. Şiir

Fehîm, Divan'ının başında yer verdiği küçük dibâcesinde şiir ve şiir yazma konusundaki düşüncelerine yer vermiştir:

"*Bu birkaç gül-deste-i perîşân ki hâr-zâr-ı tabî'atde feyz-i âb u hevâ-yı şevk-ı isti'dâd ile perveriş-yâftedür. Nesm-i Rûhü'l-kuds-mizâc nefs-i nâtıka-i gülbün-mahlas Fehîm'de şüküfte eyleyüp sinn ü sâl-i kusûr-ı i'mârun ki pâye-i nerdübânı ekser beyne's-sittîn ve's-seb'indür on yedinci pâyesinden yigirminci kademesine pâ-nihâde olınca perde-i mükevven-i hafâ-yı ademden sâha-i hayyiz-i imkân-ı vücûdda cilve-i be-rûz-ı zuhûr bulmışdur bu cerideye sebt olınmak enseb ü evlâ ve matlab-ı a'lâ göründi. Ümiddür ki bu fennün hurde-bîn ü dakîka-dânı olan şâ'irân-ı mû-şikâfları şâ'ibe-i aybına nâzır olmayup belki dâmân-ı hakke'l-insâf ile sâtır olmalarına bu mısra'-ı belâgat-nümûn u ma'zeret-mazmûn ile i'tizâr olındı.*

Ser-cûş tabî'at-est ve hâm-est henüz"[723]

"Bu birkaç perişan güldeste ki tabiat dikenliğinde kabiliyet şevkinin hava ve suyunun feyziyle beslenmiştir. Cebrail mizaçlı rüzgârı gül goncası Fehîm'in sözünün ruhunda açıp altmışlı ve yetmişli ömür yıllarının ki merdiven basamağı gibi yirminci basamağına ayak basınca, yokluk sırrının oluş perdelerinden, varlık imkânının mekânında zuhur savaşının cilvesi olmuştur. Bu kitapçığa yazılması uygun, lâyık ve yüce bir maksat olarak göründü. Ümittir ki ilmin inceliklerini gören ve anlaşılması güç şeyleri bilen, kılı kırk yaran şairleri, ayıpla-

[723] Tahir Üzgör, A.g.e., s.97.

rının kusurlarına bakmayıp belki insaflı bir şekilde yazmalarına bu belâgat gösteren ve mazeret ihtiva eden mısra ile özür dilendi.

Tabiat coşkundur ve henüz hamdır."

Fehîm, bu küçük dibâcesinde şiire başlama sebebini anlatırken, şairlik tabiatının coşkun ve kabiliyetinin olduğunu ifade ediyor. Henüz çok genç yaşta olmasından dolayı da hakkında yapılacak olan eleştirilerde bunun göz önünde tutulmasını istiyor. Fehîm, şiiri tarif ederken onu bir ilim olarak görür. Buna göre şiir, 'bir ahlak güzelliği ilmidir':

Vallah ben ne mala muhibbem ne şairem
Ben *ilm-i hüsn-i hulk*da üstâd-ı mâhirem (TkB 2 3/8)

Fehîm şiirde iki önemli kavrama dikkat çeker. Bunlar *selis* (akıcı) ve *âşina* (bildik, tanıdık, bilen, tanıyan)'dır:

Yâ Örfîdür ya Tâlib ya Fehîm üstâd-ı kâmildür
Selîs ü *âşinâ* bir *şâ'ir-i şi'r-i garîb* olsa (G 254/5)

Fehîm kendini Örfi ve Talib gibi farklı bir şiir tarzının öncüleri arasında sayarken bu şiirdeki en önemli özelliğin şiirdeki akıcılık ve insanların duygu ve hislerine yabancılık çekmeyecek kadar da içten ve samimi olduklarını belirtir. Buradaki âşinâ ile belirtmek istediği halktan ya da okuyucuya yakın olmak, anlaşılmazlıktan uzak durmaktır.

Fehîm'e göre şiir bir kazanç kapısı değildir. Burada anlatmak istediği şüphesiz ki devlet büyüklerine iyi bir maaş ya da mevki, makam almak için şairlerce yazılan kasideler kastedilmektedir. Bu taraftan bakılınca kendisini şair olarak kabul etmeyen Fehîm, şiiri ayrı bir alana taşır. Fehîm'in en fazla kızdıran şey şiirin pazarlanması ve bu amaçla şiir yazılmasıdır. Fehîm bir kasidesinde:

Kerîmânun garaz erbâb-ı tab'a iltifâtıdur
Kaçar gönlüm egerçi imtihân-ı ehl-i devletdenn (K 15/40)

Gönlünün devlet büyüklerinin iyiliği başa kakmalarından kaçsa da, cömertlerin şairlerin gönlünü almaları gerektiğini söyler. Yani yukarıdaki fikrine ters düşecek bir ifade kullanır ve şairlerin kollanmasını ister. Bu beytin akabinde gelen beyitte ise Fehîm bu düşüncesinden dolayı hemen kendisini yuhalar:

Ma'azallah ne sözdür bu dehânum hâk ile dolsun
Zebânum zahm-pür-zahm eylemem dendân-ı gayretden (K 15/41)

Önceki sözlerini hemen geri alan Fehîm, '*ağzım toprakla dolsun*' diyerek, benim almam gereken iltifat gayret dişimden gelen yaralardır demektedir.

Şiiri tamamen güzel duyguların tercümanı olarak gören şair, bu amaç dışında yazılan ve pazarlanan sözleri şiirin tamamen dışında tutar. Şaire göre bunlar saçma sözlerden farklı şeyler değildirler:

Mahz-ı terzîk sözleri kiminün
Kiminün beyti yâve dükkânı (K 17/57)

Buna göre şiir, sadece insanın içinde beslediği güzel duyguları, düşünceleri ve hayalleri kabiliyet ölçüsünde nazma dökmektir. İnsan temiz yaradılışlı, güzel ahlaklı olunca yüreğindeki düşünce ve hayaller de o derece saf ve güzel olur ve o yürekteki bu saf düşünce ve hayaller söze dönüşünce de şiir oluşur:

Gûş idüp şi'rümi ol dedi nâz ile Fehîm
Her suhan levha-i dile mestûr olmaz (Kt 1/19)

Fehîm, şiiri ince düşünce olarak tarif ederken;

Eylesün deryûze tab'umdan *tenük* sermâye-gân
Şimdi iklîm-i ma'ânîde benem sâhib-nisâb (K 5/57)

Manaların, hayallerin ruh bularak canlanması için ince bir ayrıntının şiiri oluşturduğunu, bu ince ayrıntının şairlik karakterine has bir şey olduğunu söyler. Buradaki '*tenük*' ifadesinin 'yufka, has, ince, narin, yumuşak'[724] gibi anlamları göz önüne alındığında Fehîm'in şiirdeki incelik hususundaki yaklaşımları da ortaya çıkmış oluyor.

Fehîm, şiiri ıstırabın oluşturduğu nağmelerden meydana gelmiş sözler olarak kabul eder. Fehîm her defasında şairin dâima mutsuzluktan, sıkıntıdan yana olması gerektiğini vurgulayarak ancak bu ruh durumlarından oluşan hayallerle güzel şiirin meydana gelebileceğini söylediği için, böyle bir ruh durumundan çıkan sözlerin de güzel nağmeler doğuracağını, bundan dolayı da kendi şiirinin bir nağme, inilti olduğunu belirtir:

Gûş kılup *nağme-i şi'r*ün Fehîm
Eylediler nâle-perestân semâ (K 3/19)

[724] Ferid Devellioğlu, A.g.e., s.1081.

Şairin ıstırabı, çilesi, mutsuzluğu başkalarına mutluluk, canlılık, taze bir hayat sunar. Şair âdeta başkalarının mutluluğu için bütün sıkıntıları çeken kişidir. Bu bağlamda şairin gözyaşları –yani şiirleri- başkaları için hayat kaynağı olur:

Düşen her katre çeşm-girye-nâk-ı kilk-i şûhumdan
Misâl-i tohm-ı gül-âbisten olur verd-i hândâna (K 7/59)

Fehîm, şiir anlayışının temelini bu düşünce oluşturmaktadır. Zira, Divan'ında bu görüşlere dair oldukça fazla örnek görmekteyiz. Fehîm'e göre şairlerin mutlu olmaya hakları yoktur, sadece mutlu etmeye, eğlendirmeye hakları vardır. Onların içleri kan ağlarken etrafa neşe saçan varlıklardır. Bu neşe ise şiirdir:

Safâ-yı hâtırım yok cân mükedder dil gubâr-âlûd
Yine şi'rüm ide âyineye hande letâfetden (K 15/34)

Bu bağlamda gam ve tasayı bir ilim alarak telakki eden Fehîm'e göre şairlerin de bu ilmin tezgâhından geçmeleri gerektiği görüşündedir:

Mâhir-i *ilm ü gam* u hüzn benem bu tîmâr
Ser-fürû-dâşte-i haclet-i ilzâmumdur (K 12/9)

Fehîm'e göre şiirde bulunması gereken özellikler şöyledir:

1- *Söz kısa olmalı, az sözle çok şey anlatılmalı*. Sebk-i Hindî üslubunun özelliklerinden biri olan az kelime ile çok fazla şey anlatma Fehîm'in de önem verdiği hususlardan biridir. Sözün fazla uzatılması, anlamın kelimeler içinde boğulmasına, dolayısıyla da şiirin kalitesinin düşmesine yol açar. Bundan dolayı şiirde kelimeler özenle seçilmeli ve gereksiz anlam yükünden kurtulmalıdır:

Ey dil yeter sözdür güher çoğ olsa olmaz mu'teber
Kimse kulağ asmaz eger olsa sözün dürr-i yetim (K 6/17)

Fehîm, burada esas şairliğin çok yazmak değil de özlü yazmak olduğunu vurgulayarak, dünyada fazla bulunan şeye itibar edilmediği, nadir olan şeylere rağbet edildiğini vurgulayarak şiir itina ile yazılması gerektiğini vurgulamıştır. İnci eğer gereğinden fazla olsaydı bu kadar değerli olmazdı. Onu değerli yapan şey incinin kendisi değil, azlığıdır.

2-*Şiir tabiattan bir parçadır.* Fehîm şiiri tabiatın bir parçası olarak görür. Tabiatta, dünyada, hayatta olan şeylerin sözde yansıması şiiri meydana getirir. Bu bakımdan şiirin kaynağı tabiattır:

Fünûn-ı şi're mu'tâd olduğumdan çarh ider bîdâd
Bilür cüz'-i tabî'atdür geçilmez çünki âdetden (K 15/29)

3-*Şiir hakikatleri içermeli.* Fehîm, şairlerin doğruyu söylemekten dâima kaçındıkları, ortama ve duruma göre davrandıklarını, bu durumdan bazen kendinin de etkilendiğini söyler:

Sözüm kec olsa da ma'zur tut perişânem
Ki gûş gelür suhan-ı râst ehl-i sevdâya (K 8/29)

Bu durumdan pek de memnun olmadığını ifade eden Fehîm ne olursa olsun şairlerin eğri sözden, eğri hayalden kaçınmaları gerektiğini ifade ederek:

Budur ancak günâhum *râst-gû*yam yok sözüm asla
Hasûd-ı kec-hayâl ü kec-suhan kim fehm-i nâdâna (K 7/60)

Şiirin beğenilse de beğenilmese de doğruları, olan şeyleri anlatmaktan geri durmaması gerektiğini belirtir:

Suhanum oldı misâlât-ı beyân-ı vâki'
Şâ'ir-i râst-suhan gerçi ki ma'zûr olmaz (Kt 1/20)

4-*Şiir bir şikâyet yeri olmamalı.* Fehîm, şairliği yaratılış olarak normal insanlardan farklı olarak gördüğünden, şairden de normal insanlar gibi davranmamalarını ister. Şair doğuştan ıstırap, ayrılık gibi duygulara âşina olduğundan bu unsurlardan şikâyet etmek yerine bunları en iyi şekilde şiire yansıtmalarını ister. Fehîm'e göre şairin refahı, iyiliği istemek gibi bir lüksü olmamalıdır:

Nazm eyleme bir vech ile hüsn-i taleb gussâ gele
Zîrâ ki mazmûn-ı sıla şi'r içre şekvâdur Fehîm (K 6/18)

5-*Şiirde dâima yeni manalara yer verilmeli ve tekrardan kaçınılmalı.* Sebk-i Hindî'nin, doğal olarak da 17. yüzyıl Divan şiirinin temel amaçlarından biri olan yenilik Fehîm'de de kendini göstermektedir. Gelenekten gelen mazmunculuk, aynı konu ve imgeler bu yüzyıl şairlerini farklı yönlere yönelmelerine sevk etmiştir. Bu anlayışa göre

şiir aynı şeylerin tekrarlanması değil, yeni şeylerin üretilmesidir. Olan şeyi yeniden yazmak ne şairlik, ortaya çıkan şey ise ne de şiirdir. Bu bağlamda şair yaratıcı olmalı ve kendine has, kendi ruhundan, kimyasından gelen şeyleri üretmeli ve bunları çeşitlendirmelidir:

Gülbün-i lafza degül *ma'nî tarâvet-yâb* ise
Ey Fehîm itme ta'accüb kim zemînüm yenidür (G 94/6)

Fehîm, şairin ortaya çıkardığı yeni manayı başka bir şiirde tekrar kullanmasını da yenilik olarak kabul etmez. Bu, şairin kendi kendini kandırmasından öteye gitmez. Şair geleneği aştığı gibi kendini de aşmalıdır.

Fehîm, eski mazmunların şiirde sık kullanılmasına oldukça karşı bir tavır sergilemiş, bu tür tutumları eleştirmiştir. Bir şiirde sürekli tekrarlanan bir mazmun artık bıkkınlık verir ve insanı şiir zevkinden de uzaklaştırır ve şairin ufkunu da daraltır. Bu tutuma olan eleştirisini Divan şiiri geleneğinde fazla yer bulan 'ayva tüyü' mazmunu ile dile getiren şair, 'ayva tüyü'nden artık bıkkınlık geldiğini belirtir:

Sâdre-rû olsa bana dilber ki tab'-ı rûşenüm
Tîregî-i hatt-ı pür-şûr ile itmez imtizâc (G 30/3)

Bilindiği gibi Divan şiirinde sevgilinin yüzünde yeni çıkmaya başlayan kıllar ayva tüyüne benzetilmekte (*hatt*) dir. Şairler *hatt* (ayva tüyü) ile ilgili değişik benzetme unsurları oluşturmuşlardır. Hatt'ın sebz, sebze-zâr, çemen, ter gibi unsurları içine alması yeşillikle çevrelenmiş bir kuyuyu andıran sevgilinin çene çukuru, yeşil otlarla sarmalanmış bir gülü andıran yanak, misk vs. bunlara birer örnektir. Fehîm, bu unsurlardan kendine ve şiire bir bıkkınlık getirdiğini düşünerek bu tür kullanımlara isyan etme noktasına gelir ve '*benim sevgilimin yüzünde böyle tüyler olmasın*' diyerek, artık şairlerin sevgilinin yüzündeki kıllarla uğraşmayı bırakıp yeni imge ve hayaller üretmesini ister.

6-*Şiir bir düzen içinde olmalı.* Fehîm, şiirin belli bir düzen içinde yazılması ve belli bir kalıp içinde sunulması gerektiği görüşündedir. Aslında bu Divan şiirinin genel karakteridir. Divanlar oluşturulurken bile belli düzen ve kaideler doğrultusunda meydana getirilmekte ve şairler de buna titizlikle uymaktadırlar. Şiirin, manzum olması da bu dirlik ve düzenin oluşmasından dolayıdır:

Hemvâre Fehîmânun manzûm olur elfâzı
Âyâ güher-i tab'-ı hep süfte midür bilsek (G 171/5)

Fehîm, incilerin delinerek bir ipe bir düzen içinde sıralandıklarını ve bir düzen içinde bulunduklarından değerlerinin daha da arttığına işaret ederek, şiirin de bu düzen içinde tertip edilmesi gerektiğini söylemiştir.

7-*Şiirde ifade güzelliğine önem verilmeli.* Bir şiir için *hüsn-i beyân* çok önemlidir. Duygu ve düşüncelerin en güzel şekilde ifade edilebilmesi, kelimelere dökülmesi o şiirin etkisini kalıcı kılar:

Söylenen tab'-ı Fehîmün niydügin bîgâneye
Âşiyân-ı suhan *hüsn-i beyân*ından bilür (G 112/7)

2.4.2.1.1. Fehîm'in Kendi Şiiriyle İlgili Değerlendirmeleri

Fehîm'in kendi şiiri ile ilgili değerlendirmelerinde ilk önce dibâcesinde de belirttiği gibi, şiirini daha olgunlaşmamış, ham olarak görmektedir. Bunda yaşının da etkisi vardır. Buna rağmen Fehîm şiiri ile övünerek en usta şairlerle dahi boy ölçüşebilecek düzeyde olduğunu belirtmekten de kendini alıkoymaz. Fehîm, şiiri için, *şi'r-i metîn, nüshâ-i tâze, hüsn-i beyân, elfâz-ı tâze, deryâ-yı fikret, hoş edâ, mu'ciz eda, selîs, âşinâ, tarz-ı âyîn, tarz-ı giryâni, tâze divân, vâdi-i tâze, güher vs.* gibi sıfatlar kullanmaktadır.

Fehîm, her şeyden önce şiirinin sağlamlığına dikkat çekerek, şiirinin her yönden eksiksiz ve tam olduğunu belirtir:

Hasm nazîr idemez tabî'at-ı süstin
Tab'-ı Fehîmün şi'ârı *şi'r-i metîn*dür (G 105/7)

Şiirde sağlamlık, mana, hayal, sanat ve lafız bakımından kusursuzluk demektir. Dört dörtlük diye tabir edeceğimiz *şi'r-i metîn*, Fehîm'in de aşağıda da telaffuz ettiği gibi aynı zamanda yeni, orijinal demektir:

Oldı tab'um nüsha-i âyine-i feyz-i ezel
Ol sebebden *sûret-i şi'r-i metîn*üm tâzedür (G 94/5)

Fehîm, şiirinin kaynağını sık sık ıstırap olduğunu belirterek, bu ıstıraptan dolayı dile gelen sözlerinin bir nağmeye dönüştüğünü ve bu nağmenin de âşıkların kulaklarında çınladığını söyler. Fehîm, ayrılık ve ıstırap duygularının kaynağını ise aşk olarak yorumlar. Bu duyguları tatmak ve yorumlamak için ilk önce âşık olmak gerekecektir. Bu bağlamda kendisini ilk önce âşık olarak gören şair, şiirinin güzelliğini ise bu duygu-

lara borçlu olduğunu, dolayısıyla da sözünün güzelliğinin de aslında aşkın manasını açıkladığını ifade eder:

Şîve-i şâhid-i nutkun ki Fehîmün yazaruz
Hüsn-i elfâzımuzı ma'nî-i şeydâ iderüz (G 131/7)

Fehîm insanda oluşan aşk duygusunu anlatırken, asıl maharetin âşık olanda değil, olunanda aramak gerektiği görüşündedir. Çünkü âşığa o duyguları tattıran, içinde his-settiren âşık olunan kişidir. Onun hal ve hareketleri, tavırları da bunda etkilidir. Fehîm, eğer benim şiirim bu kadar güzel ve eşsizse bunu bana bu duyguları tattıran o sevgiliye borçluyum der:

Bî-nazîr oldı Fehîmün sözi kim sevdügi şûh
Hem hayâ-perver ü hem dilber ü hem şairdür (G 107/5)

2.4.2.1.2. Fehîm'in Şiiriyle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Fehîm, kendi şiiri ile ilgili vasıflandırmalarda bulunurken fazla bir çeşitlilik arz etmediğini görürüz. Şiirinin gücü ve etkisi hususunda sihir, mu'ciz ve inci kavramları etrafında yoğunlaşan şair, şiirinin bu yönü hususunda dikkat çekmiştir.

2.4.2.1.2.1. Sihir: Fehîm'in en fazla kullandığı benzetme unsurlarından biridir. İnsanların en kolay dikkatini çeken, şaşkınlıkta bırakan sihir ilmi şairlerin de sıklıkla kullandığı mazmun haline gelmiştir:

Biz *nâkilân-ı sihr-i Fehîm*iz ki âlemi
Dem-beste eyledi suhan-ı dil-pezîrimüz (G 129/5)

Seyr itdüm dün Fehîmün *tarz-ı sihr-i şi'r*ini
Böyle kalursa eger mu'ciz-tırâz-ı dehr olur (G 85/6)

Fehîm aşağıdaki beytinde de Hz. Musâ'nın mucizesine telmihte bulunarak, şiirin-deki teşbih ve istiarelerle oluşturduğu sihirle bütün şairleri susturduğunu söyler:

Teşbîh ü isti'ârende Tahsîn senün Fehîm
Çok şairün bu *şi'r-i pür-efsûn* sükûtıdur (G 70/5)

Fehîm, aşağıdaki beyitte ise Hz. İsâ'nın konuşma mucizesi ile kendi şiiri arasında bir benzetme oluşturarak şiirinin sihrinin etkisini belirtemeye çalışmıştır:

Mevc-hîz eyler dem-i Ruhu'l-kuds her dem Fehîm
*Sihr-i i'câz-ı Mesîhâ*dur *kelâm-ı pâk*imiz (G 128/7)

2.4.2.1.2.2. Mu'ciz (İ'câz): Fehîm şiiri ile mu'ciz arasında benzetme oluştururken ilk önce mu'ciz (i'câz) sanatının kendine göre tarifini yaparak kendi şiirini de bu tarifin içinde bir yerlere koyar. Fehîm'e göre mu'ciz sanatı esasen sevgilinin bakışlarında gizlidir. Yukarıda da açıkladığımız gibi Fehîm, şiirin ve şairliğin yegâne kaynağının ıstırap, ıstırabın kaynağının ise âşıklık olduğunu belirtmişti. Burada da bu ifadeye paralel olarak, şiir ilminin bütün sırlarının, mucizelerinin göstergesi olarak sevgilinin bakışını göstermektedir:

*Fenn-i i'câz*ı serâpâ bilmeyim dirse Fehîm
Gamze-i sâhir-i cânân ana üstâd yeter (G 61/9)

Sevgilinin ya da güzelin o sihirli bakışını keşfedip şiire kaynaklık edince kendi içindeki sihir güzelini de keşfeder ve mucize bile buna hayran kalır:

Şi'rüme eyler Fehîm ol meh nigâhın âşinâ
*Şâhid-i sihr*üm görüp *i'câz-ı dâmân-bûs* olur (G 87/7)

Şiiri iyi ve pürüzsüz söz söyleme kabiliyeti olarak tanımlayan Fehîm, kendisinin bu kabiliyeti mucize haline getirdiğini söyler:

Benem ol şâ'ir-i kâdir-beyân-ı sihr-pîrâ kim
Kelâmum eyledüm *mu'ciz fesâhatle belâgatden* (K 15/30)

Şiirlerinin tamamen mu'ciz olduğunu ve kendisinin de bu yönü ile meşhur olduğunu dile getirirken;

Mu'cize-i şi'r ile şimdi Fehîm
Şehrde bir şâir-i meşhûrdur (G 74/8)

Bunda en büyük etkenin bakışlardaki anlamın önemine vurgu yaparak, kendi bakışlarındaki şairaneliğin de mucizeler ortaya koyduğunu söyler:

Fehîmi itmege *i'câz-ı nazm* ile mümtâz
O pür füsûn nigeh-i şâirânedür ba'is (G 28/7)

2.4.2.1.2.3. İnci (Dür): Divan şairlerinin şiirleri ile ilgili en fazla kurdukları benzetme unsurlarından biri olan inci, Fehîm'in de vazgeçilmezleri arasındadır. Özellikle

incinin o dönemlerde oldukça az olması, denizden çıkarılmasının günümüzdeki kadar kolay olmaması incinin değerini paha biçilemez olmasına sebep olmuştur. Bu yüzdendir ki incinin azlığı, kıymeti ve göze hoş gelen parlaklığı şairlerin de bu kıymet karşısında kayıtsız kalamamalarına imkân sağlamıştır. Bu düşünceler ışığında Fehîm de kendi şiirini inciye benzeterek, inciyi yani kıymeti olgunlukla bütünleştirmiş ve şiirinin değerli olduğu kadar kemale erdiğini ifade etmiştir:

*Dür-i nazm*ı Fehîmâ olduğı hurşîd-veş rûşen
Kemâl-i safvet-i deryâ-yı tab'-ı pâkdendür (G 17/7)

Fehîm bu düşüncelerini daha da ileriye götürerek incinin bile kendi şiirinin denizine imrendiğini dile getirirken;

Oldı her nokta bahr-ı şi'rümde
Gıbta-i yâdigâr-ı ummânı K 17/35)

incinin bu imrenmenin ötesinde, şiirindeki mananın sadefini kıskandığını ve bundan dolayı ağladığını;

Her *dür-i nükat* kim ana bu *nazm-ı sadef*dür
Reşk ile Fehîmâ *sebeb-i eşk-i güher*dür (G 106/1)

şiirindeki şuhluğundan dolayı da utancından parçalara ayrıldığını belirtir:

Şûh-ı la'l-i noktasın seyr itdi bahr-ı mazmûnun
Hacletinden döndi mercân rîzeye dürr-i hoş-âb (K 5/58)

2.4.2.1.2.4. Gûy u Çevgân: Avrupa'da 'Polo' adıyla bilinen, bir meydanda ata binilerek eldeki sopa (çevgan) ile top (guy)'a vurmak suretiyle oynanan bir oyundur. Divan şiirinde genellikle *gûy* sevgilinin yüzü, çenesi, güzelliği, âşığın gönlü, canı veya başı; *çevgân* ise sevgilinin saçı ve kâkülü yerine kullanılır.[725] Gûy u Çevgân ayrıca konusu itibariyle mesnevilere de konu olmuştur. İranlı şair Ârifî'nin *Gûy u Çevgân (Hâlname)* mesnevisinin yanında bu eseri kısmen çevirerek konusunu daha da genişletmek suretiyle Lâmî'i Çelebi de kaleme almıştır. Eser konusu itibariyle de alegorik olup tasavvufîdir.[726]

[725] İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, s.189.
[726] Eser hakkında geniş bilgi için bk. Nuran Tezcan, "*Lâmi'î'nin Gûy u Çevgân Mesnevisi"*, **Ömer Asım Aksoy Armağanı**, TDK Yay., Ankara 1978, s.201-225.

Fehîm, şiiriyle ilgili Gûy u Çevgân ile benzetme kurarken kalemini çevgân (sopa)'a şiirini ise gûy (top)'a benzetmiştir:

İtdi *çevgân-ı lâm-ı kilk*üme Hak
Cevherin *gûy-ı dürr-i galtânî* (K 17/34)

'*Allah kilk kelimesinin ortasında yer alan 'lam' harfini çevgân (sopa), şiirimin yuvarlak incisini de top yaptı*' diyen şair, kalem-sopa, şiir-top arasında ilginç bir benzerlik kurarak, şiirinin elden ele dolaştığını dile getirmektedir. Ayrıca topla inci arasında da bir münasebet kurarak şiirinin değerini daha da artırmıştır. O dönemin en meşhur ve en sevilen oyunlarından biri olan 'Gûy u Çevgân' oyunu halk tarafından büyük ilgi gördüğü ve çok beğenildiği için şair bu oyun üzerinden bir benzetme yoluna gitmiştir.

2.4.2.2. Şair

Fehîm'in şairliğe Nâ'ilî ile hemen hemen aynı bakış açısıyla yaklaştığını görmekteyiz. Yukarıda da Fehîm'in şiir ile ilgili görüşlerini arz ederken şiirin kaynağının sürekli ıstıraptan beslenmesi gerektiği hususunda ısrar ettiğini belirtmiştik. Bu görüş doğrultusunda bir şairin şiirine malzeme olarak ıstırabı seçmesi, o şairin ıstırapla donanımlı olması zarureti doğurur. Bu ıstırabın ana kaynağı ise aşktır. Fehîm'e göre bir insan şair olmadan önce sevdalı olmalı, o duyguyu tümüyle yüreğinde hissetmelidir. Bu öyle diğer şairlerin belirttiği gibi Allah vergisi filan da değildir:

Ne sevdâ-yı dil-efgân bî-mahâl-dâd-ı Hudâdur bu
Bu mihnetler kişiye gelmez illâ *şâ'iriyet*den (K 15/27)

Şairlikle sıkıntıyı, ıstırabı bir bütün halinde gören Fehîm, bela ve gam derdinin mutlaka inleyen âşığı bulacağını ve onunla bütünleşeceğini belirttikten sonra âşıklığın temel felsefesinin de zevk güzelliğinden uzak kalması olarak telakki etmektedir. Âşıkla zevk ve mutluluk iki azılı düşman gibi asla yan yana gelemeyecek kavramlardır. Şairlik ruhunun en ince detayları işte bu iki ince ayrıntıda yatmaktadır:

Belâ vü derd-i gam lâbüd bulurlar âşık-ı zârı
Figân hüsn-i tabî'atden figân hüsn-i tabî'atden (K 15/28)

Şiir bahsinde de gördüğümüz gibi Fehîm, ıstırap, gam ve kederle o kadar bütünleşmiştir ki, bu unsurların dışında ne bir şiir ne de bir şair düşünememiştir. Şiiri hüzün-

lü, gamlı bir bahçe şairi de bu bahçenin inleyen bülbülü şeklinde tablolaştıran Fehîm, şair karakterinin büsbütün gam yüklü olarak biçimlendirmiştir:

Biz *bülbül-i bî-savt-ı gam*uz ya'ni Fehîmüz
*Peygûle-i gam-hâne-i dil gülşen*imizdür (G 110/5)

Fehîm'e göre bir şairde bulunması gereken hususiyetler şunlardır:

1-*Karakter.* Fehîm, şair karakteri ya da şair duruşuna en fazla dikkat eden ve önem veren şairlerimizdendir. Bir şair şiirini yazarken, karakterini sağlam tutmalı ve ısmarlama şeyler yapmamalıdır. Şair her şeyden evvel tüm durum ve olaylara karşı kendini soyutlayarak hür davranmalı, özgürlüğünü kimseye kaptırmamalıdır. Kendi durumu ya da konumu ne olursa olsun şiir bundan etkilenmemelidir. Fehîm'in bu düşüncesi daha çok Divan şiirinin geleneklerinden olan bir fayda sağlamak için devlet büyüklerine yazılan kasideleri kastetmektir.

Rûm içre Muhteşem de olursan hakîrsin
Bunlara *cerr* idüp dem urur ihtişâmdan (TkB 2 4/5)

Bu tür şairlere karşı aşırı bir tepki duyan Fehîm, bu tür ona buna yaranmak için şiir yâzar şairlerin ne kadar güçlü, kabiliyetli olurlarla olsunlar karakter bakımından zayıf olduklarını düşünür. Şairin normal insanlardan ayrılan en büyük özelliği istek ve arzu duygusundan yoksun olmasıdır. Şair arzu ve isteklerine mahkûm olduğu sürece şairlik tabiatından çıkmıştır. Bundan dolayı bir şairin en büyük isteği isteksizlik olmalıdır:

Tab'-ı âli-himmetüm itmez tenezzül himmete
Bî-murâd u matlab olmakdur murâd u matlabum (G 217/2)

Dilencilik bir şairin ruhuna asla yakışmayacak bir davranıştır.

Ben şâirem ammâ degülem pek *cerrâr*
*Cerrâr*am u ağniyâyı itmem bîzar
Her ne tâlebim var ise dilberlerdendür
Peydâ nigeh-i lutf u nihân bûs u kinâr (Rb 15)

Fehîm bir şairin asla dilenci ruhlu olmamasını isteyerek, dilenciliğin ancak bir güzele olması gerektiğini söyler.

Fehîm bir şairde olması gereken karakteri *tab'-ı selim* kavramı ile dile getirir. Buna göre bir şair sağlam karakterli ve iyi huylu olmalıdır:

Hikmetin fehm eylemez *tab'-ı selîm* omayan
Lâzım oldı her *hâkim ü hem Fehîm* olmak bana (G 5/5)

Şair burada hâkim (hikmet sahibi) ile mahlası olan fehîm'in (anlayışlı, zeki) anlamlarına vurgu yaparak sağlam karakterli şair prototipini çizerken kendine gönderme yapar. Bu karaktere sahip bir şairin maddeye bakış açısının da önemine vurgu yapan şair:

Her tecellîden heyûla itdi bir sûret kâbûl
Çok mıdur *âyine-i tab'-ı selîm* olmak bana (G 5/4)

Sağlam, iyi tabiatlı bir şaire, bir madde bin farklı surette görünebilceğini ifade ederken, şairi bir ayna konumuna getirerek, bu aynaya yansıyan bir maddenin geri dönüşümünde binlerce farklı şekillerde olacağını; bu anlamda şair bir maddeye ya da gözle gördüğü olay ya da duruma şairlik potasında mutasyona uğratarak değişik hallerde şiire yansıttığını söylemektedir.

2-*Değişkenlik.* Nef'î'de gördüğümüz şairdeki değişkenlik özelliği Fehîm'in de savunduğu görüşlerdendir. Buna göre şair, olaylara ve durumlara değişik pencerelerden bakmasını bilmelidir. Nef'î bunu sevgili-âşık değişkenliği ile dile getirirken Fehîm de bu usul çerçevesinde Ateş (*şu'le*)-mum (*şem*) ikilisi içerisinde vermektedir:

Geh *şem'* gibi yerümde sâbit
Geh *şu'le-misâl* bî-karâram (TkB 3 7/4)

Şair, bazen şem'in bazen de şu'le'nin kişiliğine büründüğünü dile getirirken; iki metaforu aynı anda ortaya koymaktadır. Birinci metafor, Bazen mum gibi yerinde sabit olmak; yani istikrarı sağlamak, bazen de ateş gibi rüzgârın geldiği yöne doğru parlamaktır. Ama yanan ateşin mumun üzerindeki ateş olması aynı zamanda temelde istikrarın olduğunu ima etmektedir. Şair duygu ve hayaller ölçüsünde değişik ruh hallerine girip bu durumdan güzel imgeler çıkarabilir. Rüzgârın estiği yöne doğru, yani durum ve olayların gelişmesine göre, gereklere göre şair yönelebilir, fakat ağaç gibi kökünden

asla kopmamalı, özüne tekrar geri dönmelidir. Ateş ne kadar kararsız şekilde sağa sola giderse gitsin sadece mumun ekseni etrafında bu gidiş gelişlerini sürdürebilir.

İkinci metafor ise ateş gibi yanmak ve yakmaktır. Şair hem ateş olup yakar, hem de mum olup yanarım demeye getiriyor ki, bu da iki farklı bir ruh halinin göstergesidir. Beytin devamında bu konu üzerindeki görüşlerini daha da ileriye götüren Fehîm mana-lafız ilişkisi çerçevesinde şiirde şairin karakterinin dışa vurumu meselesine gelir:

Geh *ma'nî-i lafz* gibi *mahfî*
Geh *harf-i rakam-veş âşikâr*am (TkB 3 7/5)

Mana ve lafz şiir için iki temel unsurdur. Şiir sözle yazılır, anlam olarak ise ifadesini bulur. Şairler, özellikle bu dönem şairleri manayı lafzın içinde saklamaya ve bir lafz içinde değişik anlamlar sığdırmaya oldukça meraklıdırlar. Bu bakımdan da lafzın içine manayı gizlemeye büyük çaba harcarlar. İlk okuyuşta bu derin anlamı keşfetmek oldukça zordur. Bu anlamı anlamak, ortaya çıkarmak derin bir birikim, bilgi ve çaba sarf etmek gerekir. Buradan hareket eden Fehîm de şairin hem gizli anlamlar yaratabilecek kadar kudretli, hem de lafzın güzelliğini ön plana çıkaracak kadar da hünerli olunması gerektiğini söylemiştir.

3-*Delilik.* Fehîm kendi şairliği ve karakteri üzerine düşüncelerini anlatırken en fazla deli tarafını ön palana çıkarmaktadır. Akıllılık ile delilik üzerinde kıyaslamalarda bulunan şair kendi tarafını delilikten yana koymuştur. Fehîm'e göre akıl, insanın etrafını çevreleyen bir kale duvarı gibidir ve insanı duvarlar içerisinde hapsetmiştir. Bu anlamda akıl sınırlıdır:

Tengnâ-yı kal'a-i akl içre olmaz şehr-bend
Dil ki bir *divâne-i deşt-i cünûn-peymûde*dür (G 68/2)

Kural tanımayan delinin mekânı ise surlarla çevrilmiş bir şehir ya da kale değil, deliliğin ölçüldüğü çöldür. Çöl aynı zamanda deliliğin sembolü olan Mecnûn'un da mekânıdır. Fehîm, aklın sınırlılığı ve bu sınırlılığın insanı mahkum edeceği şeklindeki görüşünde ise '*zincir*' metaforunu kullanarak dile getirir:

Bend-i zincir-i zülf-ı akl olamam
*Bîşe-zâr-ı cünûn*da şîr benem G 206/9)

Akıl saçının zincirine vurulmaktansa delilik ormanında aslan gibi davranırım diyen şair, bir başka beytinde ise 'gece' ve 'yara' kavramları ile bir ilişki içine girerek:

Encüm-i şeb-fürûz-ı akl olmış iken çerâğ-ı dâğ
Bâdî-i vâdî-i cünûn oldı bana sürâğ-ı dâğ (G 153/1)

Akıl, kişinin görüş alanının daralmasına ve hareketlerinin kısıtlanmasına sebep olan *şeb* (gece)'ye benzetilerek yine aklın sınırlılığına işaret edilmiştir. Delilik alameti olan *dağ* (yanık yarası) ise akıldan uzaklaşmış olmayı ifade ettiği ve dolayısıyla da aklın sınırlılığından (karanlığından) kurtulmak anlamına geldiği için geceyi aydınlatan, karanlıkta yön göstererek insanların hareket alanını genişleten yıldızlara benzetilmiştir.[727]

Fehîm, bu kıyaslamaların ardından gelmek istediği noktayı ise bu iki kavramı kişileştirerek şöyle açıklar:

Hevâ-yı aşk ile *Mecnûn* kenâr-ı maksada erdi
Uyup akla *Felâtun gark-ı bahr-ı hayret* olmışdur (G 127/3)

Deliliğin sembolü Mecnun, aşk arzusuyla maksadının sahiline ulaştı. Aklın sembolü olan Eflâtun ise akla uyarak hayret denizinde boğuldu.

Tasavvufi bir anlam içeren bu düşünceye göre aklın ve deliliğin ve varmak istediği hedefin aynı fakat yöntemlerin farklı olduğu şeklinde yorumlayabileceğimiz bu beyitte, şair bizi farklı iki kavrama göndermektedir: İdrâk ve hayret. *İdrâk*, 'kavramak, algılamak, Hakk'ın varlığını algılamak', *hayret* ise daha önce de açıkladığımız gibi 'şaşırmak' anlamlarını içermektedir. Buna göre idrak gönülle olur, hayret ise delille. Ama delilde hayrete düşmek bazen zındıklığa da yol açabilmektedir.

Şu'le-i tab'um ziyâ-bahş-ı zamîr-i pâkdür
Nûr-ı zihnüm *hâne-zâd-ı pertev-i idrâk*dür (G 991)

Fehîm, buradan vardığı sonuçta delilik ile şairlik tabiatı arasındaki bağlantıyı da kurmuş olmaktadır. Aynı zamanda filozoflarla şairler arasındaki düşünce ve algılamadaki farklılıklarını da belirten Fehîm, şairin gönlündeki aşk ateşinin asıl sevdaya ulaşmada daha etkili olduğunu belirtmiştir:

Endîşeyi de *vâdî-i hayret*de güm itdün

[727] Ayşegül Akdemir, "*Divan Şiirinde 'Cünûn' ve 'Mecnun' Kavramları İle Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki Kullanımı"*, **Bilig**, S.41, Bahar 2007, s.31.

Ey ma'nî-i esâr-ı dil *idrâk-nîşîn* (G 190/3)

Bu beytiyle de konu üzerindeki düşüncelerini sağlamlaştıran Fehîm, idrâk-hayret paradoksunda hayret makamında düşünce ve fikirlerin heba olduğunu artık idrâk mekânına geçmek gerektiğini söyleyerek, delilikten idrâke doğru uzanan uzun yolun da sonuna varmış oluyor.

4-*Sağlamlık.* Fehîm şiirin nasıl olması gerektiğinden daha ziyade bir şairin nasıl olması gerektiği hususunda daha fazla durmuş şairdir. Şairin karakteri, yeteneği, dünyaya bakış açısı, toplum içindeki statüsü şiirden önce üzerinde durulması gereken konular olarak düşünür. Bu bakımdan Fehîm Divanı'nda bize şiirden çok şair üzerine ağırlık vererek şiirin esas kaynağına inmeye tercih eder. Şair üzerindeki tespitlerini de kendi karakteri üzerinde değerlendirir. Bu konulardan biri de şairin karakterindeki sağlam duruşla ilgilidir. Fehîm'e göre şair sağlam tabiatlı olmalı ve olay ve durumlara göre kişilik değiştirmemeli sonradan utanç duyacağı, pişman olacağı şeyleri yazmamalıdır. Bunun için de yazdıklarını ince eleyip sık dokumalıdır:

Benem ol *şâ'ir-i kâni'* ki cennet çıksa elümden
Zebânım eylemem âlûde efsûs u nedâmetden (K 15/38)

Fehîm, '*cenneti kaybedeceğimi bilsem asla pişmanlık ya da utanç duyacağım şeyleri söylemem'* derken bunu büyük bir yeminle söylüyor. Bir şa'irin maddî şeylere açlığı onu her yöne götürür. Bunun için bir şair her şeyden evvel dünya menfaatlerine kendini tok tutmalı ve özgür iradesini ortaya koymalıdır. Yukarıdan beri anlattığımız şairle ilgili bütün özelliklerde Fehîm'in en fazla vurgu yaptığı, üzerinde en fazla durduğu konuların başında gelen konulardan biri olmuştur.

2.4.2.2.1. Fehîm'in Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

Fehîm, şair olarak oldukça farklı bir mizâca sahiptir. Bunda çocukluk ruhunun vermiş olduğu içine sığmazlık, deli doluluk bunda önemli rol oynamıştır. Şairliğinin olgunluk devresine gelmeden bu tabiata ve mizaca sahip olan Fehîm, şairliğindeki isyânkâr ruhu daima hep dışa vurmuştur. Şiirlerinde hep deli yönünü dışa vurarak Divan şiirinin geleneğinden gelen bazı kavram ve mefhumlarla hep oynamış ve bu mefhumları gelenek dışında farklı alanlara kaydırarak deyim yerindeyse alay etmiştir. Şair isyankâr

ruhunu öyle coşturmuştur ki cennet ve cehennem kavramlarının anlamlarını bile ters yüz etmiş, cenneti cehennem, cehennemi de cennet yapmıştır.

Bâzâr-ı behişt içre ben ol şu'le-metâ'am
Kim rûy-ı dükkândur bana sermâye-i duzâh (G 35/4)

Sûz-ı âhumdan olur hurşîd-i mahşer vâye-gîr
Cân-ı dâğ-ı duzâham külhan-fürûz-ı sîneyem (G 213/4)

Fehîm, kendi şairliğini ise şu vasıflarla tanımlar; *Fehîm-i sâhir, Fehîm-i mu'cize-perdâz, meh-zamîr, melikü'l-mülk-i nazm, nazm-pîrâ, Pâdişâh-ı suhan, sâhir-i mu'ciz-nümâ, sihr-şîve şâir, şâir-i kâni', şâir-i meşhûr, şâiri-i mümtaz, şâir-i nâzik, şâir-i rast-suhan, şâir-i şi'r-i garîb, şâir-i şûh, şâir-i üstad, tarz-âmûz-ı ehl-i şi'r, bülbül-i tab'-ı hoş elhân, deryâ-yı tab', Yusuf-ı tab'* vs.

Fehîm, Divanı'nın ilk kasidesi olan meşhur 'rûz u şeb' redifli na'tında şâirliği konusundaki okuyucuya aktardığı ilk düşünceleri şöyledir:

*Şâir-i rûşen-hayâl*em *mihr-tâb'*am *meh-zamîr*
Gark-ı nûr olmaz mı ol kim medhün eyler rûz u şeb (K 1/43)

Burada dile getirdiği üç özellik de, parlaklık ve ışıkla ilgili kurmuş olduğu mefhumlardır. Parlak hayal, güneş tabiatlı ve ay gönüllü. Bu üç özellikte de ortak kavram ışıktır:

Ol Fehîm-i pür-zamîrem kim nukât-ı hatt-ı nazmum
Şeb-çerâğ itdüm *şu'a-ı mihri tab'-ı rûşen*ümden (G 238/7)

Şiirinin yazısındaki siyah noktanın (mürekkebin) parlaklığı ile güneşi bile aydınlattığını söyleyen Fehîm, şairliği ile aydınlık ve parlakla ilgili benzetmeler kurmaya devam ederken, burada bir paradoksla siyah noktadan çıkan ışık metaforu kendinin dünyanın güneşi olduğunu söylemeye getirmektedir. Fehîm, ışık ve aydınlıkla ilgili söylemlerine devam ederken ışığın aydınlatıcılığından sonra yakıcı özelliğine de göndermeler yapar ve burada da 'ateş' metaforunu kullanır:

Şu'le-sûz âteşem ki tab'umdan
Zühre-i hüsn ü aşkı âb itdüm (K 2/16)

Çobanyıldızı olarak da bilinen Zühre yıldızının tesiri altındaki burçlarda doğanlar güzel, zarif ve zevk sahibi olurlar. Aynı zamanda yeşil ve parlak renkleri de temsil eden Zühre, Divan şiirinde güzelliğin ve aşkın sembolü olarak anılır.[728] Zührenin bütün bu özelliklerini aynı anda dile getiren Fehîm, o parlak ve zarif yıldız da parlaklığını kendi ateşinden aldığını söylemektedir.

Bâğ-ı tab'umdan Fehîm esse gülistâna nesîm
Her güli âteş-zebân bir şâir-i mümtâz olur (G 89/7)

Bu beyitte de Fehîm, ateş yaratılışı ile yeşilliği bir tablo içine sokarak değişik bir paradoks oluşturmuştur. Gül bahçesi şairlerin yegâne ilham kaynağıdır ve dünyadaki en büyük güzelliktir. Böyle bir gül bahçesine ateş tabiatlı bir şairin girmesi, şiirin hem şeklini hem de ruhunu hayli değiştirecektir. Bu anlamda Fehîm gül bahçesine artık farklı bir anlamda bakılması ve aynı bakış açısıyla bakılmaması gerektiğini belirtmektedir:

*Âteş*in gülzâr-ı akşam sahn-ı bâğımda benüm
Şu'le-i duzâh misâl-i tûde-i hâşâkdür (G 99/2)

Şairliğinin ateşi yanında cehennem ateşinin kuru çöp yığını olarak gören Fehîm, kendini şiir dünyasının feleklerinin merkezi olarak görür:

*Eflâk-i cihân-ı nazm*a merkez
Pergâr-ı ma'ânîye medâram (TkB 3 7/7)

Pergelle daire çizilme resmini veren şair, kendini pergelin dayanak noktası oluşturduğu ve dairenin merkezi olarak tasavvur ederken şiir dünyasını çevreleyen o dairenin merkezinde kendisinin olduğunu ifade eder.

Kendini, şiiri bir sevgili gibi gören ve bu sevgilinin de en güzel olanına âşık bir kişi olarak tanıtan Fehîm, bütün varlığı ile bu belaya tutulmuş bir şair olarak görür:

Ben *âşık-ı dilrübâ-yı nazm*am
Tab'ım gibi *mübtelâ-yı nazm*am (TkB 3 7/11)

Fehîm kendi şairlik karakterini *şûh tabiat* olarak isimlendirir:

Tarz-âmûz-ı ehl-i şi'r Fehîm
*Tab'-ı şûh-ı suhan-tırâz*ımdur (G 71/7)

[728] İskender Pala, A.g.e., s.538.

Hareketlerinde ve davranışlarında serbestlik olarak tanımlayabileceğimiz *şûh tabiat*'ın aynı zamanda 'neşeli, şen, oynak (kadın), açık saçık (kadın)'[729] gibi anlamları da mevcuttur. *Şûh tabiat*'la Fehîm'in anlatmak istediği şey ise tamamen estetikle ilgilidir. O, şiirde tamamen belli mazmunlara bağlı kalmadan özgür düşünebilme, istediği şeyi yazabilme şiiri estetik olarak en güzel şekilde sunma sevdasındadır. Fehîm bu anlamda şiirinin kaynağını Enverî olduğunu ve ondan ilham aldığını söylerken bunun yanında Örfî'nin de etkilerini unutmamak gerekir:

Maşrıkım mâh-ı tab'-ı Enverîdür
Mihr-veş kevkeb-i Münîr benem (G 206/11)

Son söz olarak Fehîm, mükemmelliğe ulaşmış saf ve orijinal hayalleri ile şairliğinin güçlendiğini ve şiir alanında çok kuvvetli hale geldiğini söyleyerek kudretini ortaya koyar:

*Fehîm-i pâk hayâl*em tamam kuvvet-i tab'
Sözün neticesi kâr-ı suhanda pür-zûram (K 14/46)

2.4.2.2.2. Fehîm'in Şairliği İle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

2.4.2.2.2.1. Bülbül: Fehîm, sanatını; şiirinin muhtevasını ıstırap, bu ıstıraptan çıkan sesi nağme, bu nağmeyi ahenge dönüştüren ise bülbül üçgeninde oluşturmuştur:

Ben *bülbül-i elvân-negam-ı gülşen-i feyz*em
Murgân-ı kafes nağme-i tekrârı ne bilsün (K 4/30)

Fehîm, burada kendisini bülbüle benzetirken, bülbülün çıkardığı nağmelerin hem çeşitliliğinden hem de yeniliğinden dem vurmaktadır. Öyle ki diğer kafes kuşlarının, bülbülün bırakın yeni nağmelerini, tekrar ettiği nağmelerden bile bir şey anlamadığını söyleyerek, diğer şairlere de gönderme yapmaktadır.

Şairlerin vazgeçemediği güzellik unsurlarından biri olan yeşillikler ya da gül bahçelerinin vazgeçilmezi ise bülbüldür. Gül bahçesine anlam veren, orayı daha cazip hale getiren bülbül aynı zamanda o bahçenin ve gülün anlamının da bir tezahürüdür:

Fehîmâ sinem içre özge gülşendür *hayâl-i hüsn*
O gülzâr içre tab'um *bülbül-i rengîn* terennümdür (G 104/5)

[729] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1003.

2.4.2.2.2.2. Padişah: Divan şairlerinin genel karakteristik özelliği olan kendilerini diğer şairlerden üstün görme egosu, şairleri değişik benzetme unsurlarına yöneltmiştir. Şairlerin şiiri bir ülke, dünya; kendilerini de bu ülkenin padişahı ya da güneşi görmeleri mazmunu en sık kullanılanlarındandır. Fehîm de bu gelenekten faydalanan şairlerdendir. Kendisini şiir ülkesinin padişahı olarak tasvir eden Fehîm, ancak kendisini övebileceğini, padişahın bir başkasını övmek gibi bir lüksünün bulunmadığını ima eder:

*Pâdişâh-ı memâlik-i nazm*am
Eylerem tab'uma senâ-hâni (K 17/66)

Fehîm kendisini pâdişah olduğunu söylerken aynı zamanda bir tevazu örneği de göstererek, şiir ülkesinin padişahı olmasına rağmen kendisinden başka şairlerin de varlığını kabul ederek, onları inkâr yoluna gitmemiştir:

Demezem kim menem digerhâ nist
Pâdişâh-ı suhan fakir benem (G 206/14)

Zira, bir ülkenin bir tek padişahı olur. Fehîm bunu düşünmüş olacak ki böyle bir izahata gerek duymuştur.

2.4.2.2.2.3. Sâhir: 17. yüzyıl şairlerinin sık kullandıkları benzetme unsurlarından biri olan sâhir, insanları aczde bırakan, hayrete düşüren hünerleri şairlerin de ilham kaynağı olmuştur. Sâhirin bu özelliğini kendi şairlikleriyle bütünleştiren Divan şairleri, kendilerinin de şiirlerinde oluşturdukları ince mana ve akla gelmeyecek hayallerle bir çeşit sâhir olduklarını söylemişlerdir:

Ben o *sâhir-i şâ'ir-i mazmûn-tırâz-ı âlem*em
Kim serâpâ *nüsha-i i'câz*ı itdüm intihâb (K 5/54)

*Sâhir-i mu'ciz-kelâm*uz şâ'ir-i şûhuz Fehîm
Ne füsûna rağıbuz ne mâil-i efsâneyüz (G 134/5)

Şairler sihirle ilgili benzetme unsurlarında sık sık Hz. Musâ'ya gönderme yapma geleneğini de ellerinden bırakmazlar. Âdetâ sihir ile Hz. Musâ'yı bütünleştiren şairlerimiz bu bağlamda yılan-kalem metaforunu da bu tablo içerisinde resmetmişlerdir:

Benem ol *sihr-şîve şâ'ir* kim
Hâme itdüm *zebân-ı su'bân*ı (K 17/32)

2.4.2.2.2.4. Fânus: Fehîm, kendisini hayal fanusuna benzeterek ilginç bir metafor oluşturmuştur:

Turfa *fanûs-ı hayâl*em dûd-ı şem'-i kalb ile
Devri der tasvîr-veş ervâh gerd-i kâlebüm (G 217/6)

Bilindiği gibi fanus alttan geniş üste doğru daralan silindir biçiminde, gaz lambasının üzerine kapatılarak rüzgârdan koruyan cam mahfazadır. Fanus hem ateşin yanmasını hem de aydınlatmayı sağlar. Ateşten çıkan dumanlar fanusa yapışarak zamanla fanusun etrafının isle kararmasına yol açar. Fehîm bu tasvirden yola çıkarak kalbini gaz lambasına kendisini de bu lambayı çevreleyen fanusa benzetmiştir. Kalbinden çıkarak kendi şairliğine yapışan dumanları da şiir olarak tasvir eden şair, şiirinden oluşan resme ruhların hayran olduklarını dile getirir.

2.4.2.2.2.5. Peygamberler: Önceki şairlerimizde belirttiğimiz gibi divan şairleri peygamberlerin mucizelerini telmih yoluyla birçok konuya malzeme yapmış şiirlerinde bol bol kullanmışlardır. Fehîm de aynı şekilde peygamberlerin bu özelliklerinden yola çıkarak kendi şairliği ile ilgili bazı benzetme yollarına gitmiştir:

a-Hz. Yusuf İle İlgili: Hz. Yusuf divan şiirinde daha çok güzellik mazmunu etrafında ele alınır. Bir şeyin güzelliğinden, etkileyiciliğinden ya da estetiğinden söz edilecekse akla gelen ilk metaforlardan birisidir. Fehîm de Hz. Yusuf'un bu yönünü ele alarak kendi şairliği ilgili benzetme kurmuştur:

Yusûf bilen endîşe-i hurşîd nijâdum
Zü'l-*vâkı'a-i seb'a-i seyyâr*ı ne bilsün

Böyle bir *hayâ-perver* olan *Yusûf-ı tab'*ım
Çün mâlik ola şâhid-i bâzârı ne bilsün (K4/27-28)

Fehîm, iki beyitte Hz. Yusuf'un iki önemli özelliğine vurgu yaparak kendi şairliği ile bağ kurmuştur. Birinci beyitte Hz. Yusuf'un rüya yorumu ile gezegenler (ilm-i nücûm) arasındaki bağ hatırlatarak hem Hz. Yusuf'un rüya yorumculuğu hem de güzelliği ele alınmıştır. Eski dönmede yıldızların dünyaya ve doğal olarak insanlara doğrudan etki ettiğine dair inanış vardı. Bu inanışın paralelinde de ilm-i nücûm (yıldız ilmi) denilen bir ilim dalı ortaya çıkmıştı. Bu ilme göre her insan, bitki ve hayvan bir yıldızın etkisindedir. Gezegenlerin birinin duygu, ahlak, huy ve sağlık üzerine etkileri vardır. Gü-

nümüzde astroloji olarak faaliyetlerini devam ettiren ilm-i nücûm ile Fehîm, bu gezegenlerin yüklenmiş olduğu anlama vurgu yaparak kendisinin bu ilme tamamıyla vakıf olduğunu dile getirmektedir. Hz. Yusuf'un da bir rüya yorumcusu olması da bu ilişkiyi kuvvetlendirmektedir.

İkinci beyitte ise Fehîm, Hz. Yusuf'un 'haya' özelliğine vurgu yapmıştır. 'Utanma, sıkılma, ar, namus, edeb, günahtan kaçınma' gibi anlamlara gelen haya Hz. Yusuf'la özdeşleşmiş bir kelimedir. Fehîm Hz. Yusuf'un Züleyha ile olan macerasına telmih yolu ile başkasının hayaline, mazmununa kesinlikle el sürmediğini dile getirerek, şairliğinin çok orijinal ve kendi öz benliğinden çıkan mana ve hayallerle dolu olduğunu anlatmak istemiştir. Şiirlerinde kesinlikle intihal olmadığını ima yoluyla söylemiştir.

b-Hz. Musâ İle İlgili: Hz. Musâ'nın sihirle ilgili mucizesi ile ilgili benzetme ilişkisi kuran Fehîm:

Sözlerüm *nüsha-i i'câz-ı Kelîm* oldı Fehîm
Dûrdur nisbet-i sihri suhan-ı pâkümden (G 236/8)

Şiirinin Hz. Musâ'nın mucizelerinin toplandığı kitap haline geldiğini söylemektedir. Burada mucizeyi sihirden daha üstün bir seviyeye çıkaran şair, şiirlerinin sihirden de öte dünyada benzeri vuku bulamayacak derecede mucizevî olduğunu dile getirmektedir. Çünkü sihir insanlar tarafından yapılan göz büyülemesinden öte bir şey değildir. Mucize ise olması mümkün olmayan ve ancak peygamberlere has bir özelliktir.

c-Hz. İsâ İle İlgili: Fehîm Hz. İsâ'nın mucizevi şekilde konuşmasına telmih yaparak, kendini Hz. İsâ'ya şiirini de Hz. İsâ'nın sözlerine benzetmiştir:

Ben *İsî-i nazm* u hâme-câdû
Mu'ciz-âsâr u sihr-kâram (TkB 3 7/8)

O meclis içre benem bir kemîn gazel-perdâz
Ki sözde tab'um olar hem-nefes *Mesîhâ*ya (K 8/21)

Fehîm ile ilgili sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki; Fehîm hem kısacık bir yaşantısı hem de bu kısacık yaşantısına sığdırdığı koca bir Divanı ile Türk edebiyatının mümtaz şairlerinden biri olmuştur. Şiirlerindeki o isyânkar ruh, deli, divane gönül ile Divan şiirine getirdiği yeni bir heyecan, özellikle Tanzimat dönemi şairlerini oldukça etkile-

miştir. Fehîm'in şiirlerinde ön plana çıkardığı ıstırap ve hüzün aslında onun ruh durumundan ziyâde oluşturmak istediği yeni bir heyecanın, farklı bir tarzın mahsulleri olarak göze çarpmaktadır. Fehîm bu tarz şiirlerinde gerek delilik olsun, gerekse ıstırap olsun onun Nominalizme (adcılık) olan eğiliminin tezahürlerini yansıtmaktadır. Bu yönüyle Gibb'in de dediği gibi geçiş dönemi şairi olma özelliğini kazanan Fehîm, Divan şiirinin bazı geleneklerine karşı çıkarak bu geleneği değiştirme ya da düzenleme (restorasyon) yoluna gitmiştir. Aslında Fehîm'in şiirinde yapmak istediği ya da yapmaya çalıştığı Nâ'ilî den de Nef'î den de farklı şeyler olmasa bile ifade yönünde bu şairlerden biraz daha sıyrılmayı başarmıştır. Şair olarak Fehîm şiirlerinde bazen bir toz çöllerde dolaştı, bazen bir dalga gibi denizde dalgalandı, bazen de feleğin topu gibi yeryüzünde ordan oraya yuvarlandı:

Geh gerd-i sıfat bâdiye-gerdân olduk
Geh mevc gibi şâ'ir-i ummân olduk
Huşk u ter-i sath-ı arzda bir nice dam
Mânende-i gûy-ı çarh geltân olduk (Rb 31)

2.5. Neşâtî'nin Poetikası

17. yüzyılın önemli şairlerinden biri olan Neşâtî Edirne'de doğmuştur. Doğum tarihi belli olmamasına rağmen 16. yüzyılın sonları ile 17. yuzyılın başları olarak tahmin edilmektedir. Asıl adı Ahmed olan Neşâtî, bazı kaynaklarda da Süleyman olarak geçmektedir.[730] Neşâtî'nin iyi bir tahsil gördüğü ve özellikle Arap ve Fars edebiyatlarını iyi gözden geçirdiği eserlerinden anlaşılmaktadır. Çocukluk ve gençlik yıllarını Edirne'de geçiren Neşâtî, daha sonra Gelibolu'ya giderek devrinin Mevlevî büyüklerinden olan ve Ağazâde namıyla tanınmış Şeyh Mehmed Efendi'den dersler alır ve ona mürid olur. Safâyî[731] ve Rızâ[732] tezkirelerinde şairin önceleri 'atcanbazı' anlamına gelen *Semendî* mahlasını kullandığını ancak Neşâtî'nin zamanın Şeyhülislâm'ına yazdığı bir kasideden sonra Şeyhülislâm tarafından 'Neşâtî' mahlası tavsiye edilmesinden sonra da şair bu mahlası kullandığı belirtilmektedir.

Neşâtî, şeyhi Ağazâde'nin ölümünden sonra Konya'ya gitmiştir. Oradan Edirne'ye dönen şair 1670 yılında Edirne Mevlevîhânesi şeyhliğine getirilmiştir. Murâdiye Mevlevihânesi şeyhliğine getirildiği yıllarda yaşı hayli ilerlemiş bulunan Neşâtî, şeyhlik makamında ancak dört yıl kalabilmiş ve 1674 yılında vefat etmiştir. V. Mahir Kocatürk kaynak belirtmeden Neşâtî'nin vefat ettiğinde 80'li yaşlarda olduğunu belirtir.[733]

Neşâtî'nin Divan[734]'ından başka önemli eserleri de bulunmaktadır. Bunlar; Edebiyatımızın üçüncü hilye olma özelliğini de bulunduran 187 beyitlik *Hilye-i Enbiyâ, Edirne Şehrengizi*, Örfî'nin bazı beyitlerini şerh ettiği *Şerh-i Müşkilât-ı Örfî*, Farsça gramer kurallarını anlatan *Kavâ'id-i Deriye* ve *Tuhfetü'l-Uşşâk* gibi eserlerdir.

---

[730] Rıdvan Canım, **Edirne Şairleri**, Akçağ yay., Ankara 1995, s.319.
[731] Safâyî, A.g.e., s.595
[732] Gencay Zavotçu, A.g.t.,
[733] Vasfi mahir Kocatürk, A.g.e., s.451.
[734] Neşâtî, **Divan**, (hzl. Mahmut Kaplan), Akademi Kitabevi, İzmir 1996.

2.5.1. Neşâtî'nin Sanatının Özellikleri

Safâyî'nin '*eş'ârı pâk ve güftârı tabnâk bir şâ'ir-i sihr-âferin'*[735] olarak vasıflandırdığı Neşâtî, dönemin üstad şairlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Neşâtî'nin Mevlevî bir şair olmasından dolayıdır ki Mevlevî şairlerden bahseden eserler şairin her yönünü mübâlâğalı olarak anlatır ve bu yüzyılda yetişen bütün şairlerin üstadı olarak gösterirler. Hatta Esrar Dede[736], Sakıb Dede[737] ve Faik Reşâd[738]'ın bildirdiğine göre de Neşâtî; Nâ'ilî, Nazım, Fehîm ve Vehbî gibi birçok şaire de hocalık etmiştir. Bu kaynaklara göre daha birçok şaire şiir sanatı hakkında bilgiler vermiştir. İsmail Ünver ise bu konu ile ilgili olarak Neşâtî'nin bir Mevlevî şeyhi olması, o zamanın Mevlevihânelerinin de birer musiki ve edebiyat okulu gibi olmalaları dolayısıyla Neşâtî'nin birçok kişinin yetişmesinde etkili olduğunu söyleyerek, Esrar Dede ve Sakıb Dede gibi Mevlevî şairlerin Neşâtî'nin her yönünü abartarak yazdıklarını söyler.[739]

Esrar Dede'nin '*Üstâd-ı üstâdân-ı Rum'*[740] diye övdüğü Neşâtî hakkında Mûcib ise; "*Şu'arâ-yı zevi'l-itibârdan olup peyrev-i Nef'î olmağın eş'ârı şûh ve selîs ve güftârı kulûb-ı irfâna enîs ü celîsdür*"[741] diyerek şiirlerinin hoş ve akıcı ve onun Nef'î'yi izleyen bir şair olduğunu bildirir. Şairi yakından tanıyan ve ona 'dert ortağım' diyen Güftî ise Neşâtî'den her sözünde nükteler bulunan, iç dünyası anlamlar hazinesine benzeyen Anadolu'nun değişik söyleyişli bir şairi olarak söz eder.[742] Neşâtî'nin şiirlerindeki renkli, fakat dış âleme dönük tasvirleriyle Nef'î'yi, sanat edasıyla Fehîm-i Kadîm ve Nâ'ilî'yi, zarif halleriyle Yahyâ ve Bahâyî'yi andırdığı belirtilir.[743]

Vasfi Mahir Kocatürk, Neşâtî'nin şairlik yeteneğinin fazla olmadığını veya 'bol ilhamlı bir şair' olmadığı görüşünü belirttikten sonra onun esas önemli yanının temiz ve kudretli bir dili, samimi ve hususi duyuşlarıyla yüksek bir şair ve müstesna bir sanatkâr olarak vasıflandırarak onun sanatını şöyle izah eder:

---

[735] Safâyî, A.g.e., s.596.
[736] Esrâr Dede, **Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye**, (hzl. İlhan Genç), AKM Yay., Ankara 2000, s.491.
[737] Bayram Ali Kaya, **Neşâtî,** s.27.
[738] Faik Reşad, A.g.e., s.240.
[739] İsmail Ünver, **Neşâtî**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1986, s.9.
[740] Esrâr Dede, A.g.e., s.484.
[741] Mûcib, **Tezkire-i Mûcib**, s.59.
[742] Ömer Savran, **Neşâtî Divanı'nın Tahlili**, Pamukkale Üni. SBE Doktora Tezi, Denizli 2003, s.7.
[743] Necla Pekolcay, **İslâmî Türk Edebiyatı**, Kitabevi Yay., İstanbul 1994, s.316.

"*Şiirlerinde tamamıyla estetik gaye güden ve maddî âlemi terennüm eden bir ruh görülür. Üslubu Fehîm'den ve Nâ'ilî'den daha sade, duyuşları biraz daha tabîi ise de ruh kuvveti ve ilham bolluğu bakımından onlara nisbetçe daha basitçedir. Yalnız eserleri normal duygulu, nezih ve samimi bir ruhla doludur. Bu sesete derin bir Şair şahsiyetinden çok titiz bir sanatkâr edası hâkimdir. Hele mısralarının düzgünlüğüne, dilinin duruluğuna diyecek yoktur.*"[744]

Ahmet Hamdi Tanpınar ise Neşâtî'nin dili ve üslubu hakkında görüşlerini dile getirirken, onun da içinde bulunduğu estetiğin sıkı ve hemen hemen hayatı reddeden kurallarına rağmen, umumî zevkin kabul ettiği mısra ve beyitleri söyleyebildiğini belirtir.[745] Tanpınar, Namık Kemal'in eski edebiyatımıza dair tenkitleri üzerinde dururken, aralarında Neşâtî'nin de bulunduğu şairlerin divanlarında evvelden hazırlanmış bir hayal sistemiyle konuştuğunu hatırlatmayan, insanı doğrudan doğruya yakalayan mısra veya beyit, hatta manzumenin zannedildiğinden çok fazla mevcut olduğunu söyler.[746]

Neşâtî'nin gazel ve kasideleri üzerine genel bir değerlendirme yapıldığında kasidelerinde büyük ölçüde Nef'î'nin tesiri görülür. Süheyl Ünver'in deyimiyle de Neşâtî'de Nef'î kokusu sinmemiş kaside yok gibidir.[747] Şairin kasidelerinin birçoğu ile Nef'î'nin kasideleri arasında vezin, kafiye ya da redif birliği vardır. Aynı şekilde duygu, hayal ve söyleyiş tarzında da önemli benzerlikler vardır.

Neşâtî'nin asıl ününü sağlayan gazelleri olmuştur. Gazellerinde sağladığı samimi eda, anlatımındaki durgunluk ve sadeliği estetikle birleştirmesi sonucunda meydana getirdiği dizeler mısra-i berceste niteliğine bürünmüş ve hâlâ da günümüzde etkisini sürdürmektedir. Onun:

Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile (G 122/1)

ve aşağıda metnini verdiğimiz '*nihanız*' redifli gazeli dillerde pelesenk olmuştur. Zaten Neşâtî'yi de edebiyat tarihinde önemli şairler sınıfına sokan bu tür mısralarıdır. Vasfi Mahir Kocatürk'ün de dediği gibi Neşâtî, ancak on ya da on beş gazeli ile

---

[744] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.451.
[745] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.4
[746] Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s.254.
[747] Süheyl Ünver, A.g.e., s.30.

yaşamaktardır.[748] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Neşâtî'nin '*nihanız*' redifli gazeli ile ilgili yaptığı tespit ve yorumlar oldukça dikkate şayandır:

> "*Neşâtî'nin 'nihanız' redifli gazeli bu tenazür oyununun kuyumculuk eserlerini andıran küçük bir şaheserdir. Hiçbir gazel şark muhayyilesinin muayyen motifler üzerinde işlemekten hoşlanan inceliğini onun kadar veremez… Bu gazelde her beytin tek başına alındığı takdirde matla masralarından itibaren mana ve şekil bakımından erişilmez güzellikler olduğu muhakkaktır. Bir bakıma şark kelimeciliği hiçbir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi her beytin arabeskinden ve her istikamette düz veya diyagonal, kendi parıltılarını gönderirler.*
>
> *Bununla beraber en ufak dikkatte, son beyte kadar bütün gazelin tıpkı ayrı ayrı makamlardan –mana iklimlerinden- geçerek hep aynı noktaya gelen eski musikimizdeki 'karar'lar gibi hep ilk mısranın bulunuşunu tekrar ettiği görülür. Ancak son beyitte Neşâtî'nin ilhamı birdenbire silkinir, o kadar dikkat ve zevkle ördüğü arabeski kendi fani varlığıyla beraber tek bir kanat çırpınışında siler ve bizi 'birlik' aynasının kamaştırıcı aydınlığıyla baş başa bırakır… Bütün bu manzumede ne kelime, ne hayal, yeni hiçbir şeye tesadüf etmeyiz. Bütün renkler ve kıyaslar, bütün parıltılar bir mozayikin hazır unsurları gibi gelirler ve terkibe girerler.*"[749]

Neşâtî'yi bir simge kurucusu ve çağdaş şiirin ağababası olarak tanımlayan İlhan Berk, Neşâtî'yi bağırmayan, gizli, sessiz, parıltılı ve özgün vasıflarıyla değerlendirirken onun en büyük özelliğinin sade bir insan gibi davranmayı seçmesinin onun kişiliğini yücelttiğini söyleyerek şöyle devam eder:

> "*Kendi sade tabiatından olacak hüner göstermeye, tepeden bakmaya kalkmaz. Divan şiirinde bol bol düşülen klişeciliğe düşmez. Klişeleri hem kırmasını, hem de aşmasını bilmiştir. Gerçi dili ağırdır, seçtiği sözcükler de öyle, hele bugün için çok eskidir dili, ama söyleyişte, seste, duyarlıkta çok yenidir. Büyük bir imge kurucusudur. Sözü sıfıra indirmiştir, sezdirme, duyurmadır başı çeken.*
>
> *Bir 'melâl' (usanç, usanma, sıkılma) şairidir Neşâtî. Neşâtî bir karasevdalı. Ama salt ona özgü bir melâldir bu. Liriktir, içtendir. İçtenlik onda, ner-*

[748] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.453.
[749] Ahmet Hamdi Tanpınar, A.g.e., s.16-17.

den bakılırsa bakılsın en ağır basan yönüdür. Simgelerle yazar. İki büyük simgeci ozanımızı da hazırlamıştır diyebiliriz: Şeyh Gâlib, Ahmet Haşim… Ben onu çağdaş şiirimizin ağababası olarak görüyorum. Kapalı (hermetique) şiirin kurucusu diyebiliriz ona. Batıda karanlık (obscora) zor (difficult) şiir diye geçen, özellikle de Elliot'un adlandırdığı bu kavramları Neşâtî'yi onun şiirini daha iyi anlamak için kullanıyorum. Bu yüzden olacak, hem şiir gibi kapalı, sessiz yaşamasından, hem alçakgönüllü bir şair olmasından, çağında pek öyle el üstünde tutulduğu söylenemez."[750]

Neşâtî'nin bir diğer önemli özelliği ise oldukça fazla nazire şiir yazmış olmasıdır. Kendisi de bu durumu bir gazelinde itiraf eden şair:

Yârâna nazîre demeyip gâhî Neşâtî
Bilsem acabâ hâme-i sihr-âveri neyler (G 40/6)

Nâzîm, İsmetî, Şehîdî, Nâ'ilî, Fehîm, Nef'î, Vehbî, Fasih Dede, Sakıb Dede Mezâkî gibi şairlere nazire yazmıştır. Sadettin Nüzhet Ergun, tespit ettiği iki nazire mecmuasında Neşâtî'nin şiirlerinin hangi şairlere nazire olduğunu tespit ederek bunları yayınlamıştır.[751]

2.5.1.1. Neşâtî'de Sebk-i Hindî Özellikleri

Neşâtî'nin edebiyatımızdaki asıl önemli yönü gazellerinde Sebk-i Hindî'yi yansıtmadaki başarısıdır. Neşâtî, bu üslubun özelliklerini başarı ile uygulayarak anlamı gazelin bütününe yaymaya çalışmış, âhenk ve hayal zenginliği ile birlikte duyuş inceliğini de yakalayıp mahlasına uygun neşeli bir aşkı terennüm etmiştir. Vecdî ile beraber bu tarzın üstadı olarak kabul edilen Neşâtî'nin özellikle '*nihânız*' redifli gazeli bu üslubun hemen bütün özelliktlerini yansıtacak tarzda öneme sahip olmuştur:[752]

---

[750] İlhan Berk, "*Neşâtî Bugün de Bir 'Saklı Su'dur.'*", **ODŞÜM**, s.245-246.
[751] Bk.: Sadettin Nüzhet Ergun, **Neşâtî, Hayatı ve Eserleri**, İstanbul 1933.
[752] Nihad Sami Banarlı Neşâtî'nin bu gazeli ile ilgili bir yazısında bir anı kaleme almıştır. Bu anı şöyledir: "Bir vapur yolculuğunda bir Fransız yazarı tanınmış bir türk edibine (Yahya Kemal) Bir Türk şairi var mıdır? Demek tuhaflığında bulundu. Bu soru şunun için tuhaftı ki şiirsiz millet, hattâ kabile tasavvuru yanlıştır. Bir zamanlar Fransız krallarının, hükümdârlarının himaye talep ettiği milleti ise şiirsiz tasavvur etmek büsbütün tuhaf olmak lazım gelir.
Türk edibi Fransızca Neşâtî'nin bir gazelini (nihanız) okudu ve açıkladı. Şiiri ses ve mana olarak zevkle dinleyen Fransız bilhassa:
Etdik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihanız

Şevkiz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonca-i hamrâda nihânız

Bu cism-i nizâr üzre döküp jâle-i eşki
Çûn rişte-i cân gevher-i ma'nâda nihânız

Olsak n'ola bû-Nâm ü nişân şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfa mu'ammâda nihânız

Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır
Dâim şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânız

Etdik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız (G 50)

"*Biz aşk ile Mecnuna dönmüş bülbülün sesinde, nefesinde gizliyiz. Kırmızı göncanın gönlünde gizlenen al kan da biziz. Bu zayıf vücudumuzu çiy tanesi gibi göz-yaşları ile örter, mana incisinin içinden geçen can ipliği gibi görünmez oluruz. Bu âlemde bir namsız olmamak, bir iz bırakmamakla tanınsak ne ziyanı var? Biz gönül gibi çözülmesi zor bir bilmecede gizliyiz. Bizim her halimizi, her sırrımızı yine saba rüzgârı bilir. Çünkü biz onun esip dağıttığı sevgili saçlarının kıvrımlarında gizliyiz. Ey Neşâtî! Allah varlığının büyük hikmeti nasıl görünmezlikse biz de geçici vücudumuzu öyle görünmez kıldık ki şimdi en parlak aynalarda bile gizliyiz.*"

Neşâtî'nin bu gazelinde Sebk-i Hindî'nin bütün üslup özelliklerini bir arada görmek mümkündür. Kurulan ince manalar, mananın bütün beyitlere yayılması, tasavvufî unsurlar, alışılmamış bağdaştırmalar, mübâlağa ve paradoksal imgeler gibi unsurlar bir arada toplanmıştır. *Dil-i gonca-i hamra, jale-i eşk, gevher-i ma'na, şiken-i zülf-i dil-ârâ* gibi somut anlamlı kelimelere soyut anlamlarla oluşturulmuş Türk tasavvuf felsefesinin şiire aksetmiş en kuvvetli söyleyişleri arasında yer almaktadır.

Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden biri olan az sözle çok şey anlatılmak istenmesi bu şiirde de açıkça görülmektedir. Son beyitteki 'ref-i ta'ayyün' tamlamasında tasavvufun bütün vasıfları bulunmaktadır. Tasavvufta 'ta'ayyün' cismin tezahürüdür. Bir noktada

---

Beytini duyunca 'O.. dedi, bu mısraları söyleyen bir milletin bir büyük şairi olmak tabîidir.' Ve şu cümleyi ilave etti: 'Medeniyet namına bir başka eseriniz olmasaydı, yalnız bu mısra bile ne ince bir millet olduğunuzu isbata kâfiydi.'" (bk. Nihad Sami Banarlı, "*Eski Şiir"*, **ODŞÜM**, s.110-111.)

benliktir. Mutasavvıflarca cisme itibar edilmesi hoş karşılanmaz. Tasavvuf yolunda kişinin kendini ortaya atması büyük engeldir. Bunun için cismin ortadan giderilmesi, kaldırılması gerekir. Cismin ortadan kaldırılması ise ilahi aşk ile olur.

Neşâtî'nin bu şiirinde dikkat çeken önemli bir husus da Worringer'in ortaya attığı ve 'nesnede kendi varlığını eritme ya da bir nesnede kendi kendimizden duyduğumuz estetik haz' olarak tarif ettiği Einfühlung kuramının[753] bu şiirdeki yansımasıdır. Dilimize *soyutlama* olarak geçen bu kuram, kendi varlığını eritmeyi (fenafillah) amaçlayan tasavvuf düşüncesine yakındır. Yukarıdaki şiirin geneline de bakılınca şairin maddede görünenin değil, onun arkasındaki, onda gizlenenin vurgulandığı görülecektir. Metnin ana kurgusu eşyada/nesnede özneyi gizleme gayretidir.

2.5.2. Neşâtî'ye Göre Şiir ve Şair

2.5.2.1. Şiir

Neşâtî, Divanı'nda şiir ve şairle ilgili düşüncelerini dile getirirken kendinden önceki şairler ve Sebk-i Hindî geleneğinin dışına pek çıkmamış ve bu paralelde görüşlerini dile getirmiştir. Neşâtî bu tür görüşlerinde daha çok kendi şiiri ve şairliği üzerinde durmuş ve kendini diğer Türk ve İranlı şairlerle kıyaslama yoluna gitmiştir. Divan'ında dönemindeki şairlerden neredeyse yer vermediği şair yok gibidir. Şiir konusunda görüşlerine pek yer vermeyen Neşâtî bir yerde şiirin gayb âleminin tercümanı (*Pâkize-beyân-ı mütercim-i gayb* K 3/3) olarak tanımlamaktadır.

Neşâtî'nin şiir anlayışında üç temel unsur göze çarpmaktadır. Bunlar; *güzel edâ, hoşluk* ve *bî-pervâ*dır. Bu kavramlar etrafında genel olarak şiirde güzellik ön planda tutulmalı, mana ve âhenk birbirine paralel olarak güzel biçimde sağlanmalıdır:

Gitdikçe *güzel*lense n'ola *şâhid-i nazm*um
Bu *hüsn*i viren dâim ana *lutf-ı edâ*dur (K 12/26)[754]

Neşâtî'nin önem verdiği diğer husus şiirdeki hoşluk ise beğenilmesi ile ilgilidir. Hoş olan şey, insanın beğenisini toplayan ilgisini çeken şeydir. Hoş kavramı göreceli

---

[753] A. İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları –Tanım, Tankid,Tahlil-,** Salkımsöğüt Yay., Ankara 2008, s.181.

[754] Neşâti Divanı, (hzl: Mahmut Kaplan), Akademi Kitabevi Yay., İzmir 1996. (Yer alan beyit ve beyit numaraları bu esere göredir.)

olmasına rağmen genellikle kastedilen insanlarda tatlı bir duygu uyandıracak tarzda olmasıdır:

Söz Neşâtî böyle *hoş-tab'ane bî-pervâ* gerek
Şâ'irün i'câz ile sihr-i beyânun kim bilür (G 24/5)

Üçüncü kavram olar *bî-pervâ* yani 'korkusuz'la Neşâtî şairin duygu ve hayallerinde özgür olma, bir biçime veya şekle bağlı kalmama kastedilmektedir. Neşâtî'ye göre, şairin şiirinde yapmış olduğu sanatlar, estetik unsurlar ancak şairleri veya şair mertebesine erişmiş insanları cezbeder. Halk bu tür sanatlardan fazla anlamaz. Bunun için şair şiirlerini kendi için olduğu kadar halk için de yazmalı, halkın duygu ve düşüncelerine de tercüman olmalıdır. Kendî şiirini de bu yönden *bî-pervâ* olarak değerlendirmektedir:

Bu intizâm ki var sözlerümde *bî-pervâ*
Safâ-yı nazm ile reşk-âver-i süreyyâdur (K 15/37)

Neşâtî de diğer Sebk-i Hindî şairlerinin üzerinde durdukları bu üslubun özelliklerinden biri olan şiirde *saflık, akıcılık* ve *tazelik* üzerinde görüşlerini belirtir.

Şiirin saf, temiz ve berrak olması hususunda Nef'î ve Nâ'ilî ile ortak görüş bildiren Neşâtî, *lehce-i pâkize, pâkize beyân, pâkize kaside, pâk suhan* gibi kavramlarla dile getirir:

Böyle *pâkize kaside* nice mümkin dimek
İtse yârân ne kadar sihr ile bezl-i makdûr (K 16/30)

Neşâtî, bu ortak kavramlardan farklı olarak saf şiiri ayna ile özdeşleştirerek, aynanın saflığı ve parlaklığı özellikleri ile şiir arasında bağlantı kurar:

*Zâmîr-i pâk*üm ol *âyine-i sâf* u *mücellâ*dur
Nümâyân cümle anda âsumân râz-ı pinhânı (K 13/34)

Şair burada aynanın kendisine yansıyan nesneleri olduğu gibi yansıtması özelliğinden faydalanarak kendini saf bir aynaya benzetmiş ve kendisine yansıyan gizli, bilinmeyen sırların kendi şairlik aynasından âleme olduğu gibi yansıdığını belirtmiştir.

Şiirde akıcılık konusunda da su mazmununu kullanan şair, suyun akıcılık ve berraklık özelliklerinden yola çıkarak bir yeşil bahçe tasviri içinde sunmuştur:

Tab'um sadef-i dânişe bir gevher-i yektâ

*Nazm*um çemen-i ma'rifetde *cûy-ı safâ*dur (K 12/27)

2.5.2.1.1. Neşâtî'nin Kendi Şiiriyle İlgili Değerlendirmeleri

Neşâtî yukarıda da bahsettiğimiz gibi kendi şiiri ile ilgili görüşlerini belirtirken diğer şairlerle karşılaştırma yoluna gitmiştir. Şiiri gayb âleminin sırlarının tercümanı olarak tarif eden Neşâtî, kendi şiirini de bu doğrultuda tarif eder:

Suhanum vâridât-ı kudsîdür
Kalemüm gayb-gûy-ı Rabbânî (K 8/40)

Neşâtî kendi şiiri ile ilgili; *beyt-i mümtaz, beyt-i nazik, âbdâr, hoş edâ, hüsn-i edâ, i'câz-ı hüsn, lutf-ı edâ, nev' gazel, şi'r-i ter, pâkize beyân, rengîn eda, sırr-ı hikem, taze gül, şi'r-i garrâ, şîve-i tarz, dürr-i nazm, şâhid-i nazm, ab-yâr-ı suhan, hadîka-i suhan, pâk suhan, tarz-ı sihr, zengîn edâ, ma'nî-i rengîn, sihr-âsâr* vs gibi vasıflarda bulunur.

Neşâtî, şiirinin kaynağını ilahi boyutta değerlendirdiği için şiirindeki anlamların hikmet mertebesine ulaştığını belirterek ayna mazmunu ile şiirini, gayb âleminin hikmetlerinin sırrının çözüldüğü yer olarak gösterir:

Olsa Neşâtî *sırr-ı hikem* her sözüm
Levh-i dil *âyîne-i gayb-nümâ*dur (G 1/5)

Şair aşağıdaki beyitte de feyizle düşünce arasında bir bağlantı kurarak, Allah tarafından feyz şarabı içtiğini dile getirmiş, şiirindeki güzel ve hikmetli sözlerinin her bir damlasının suyun rengi kadar berrak ve açık olduğunu ifade etmiştir:

Bâde-i nazm-ı Neşâtî kim *şarâb-ı feyz*dür
*Âb-rûy-ı şâhid-i endîşe*dür her katresi (G 127/5)

Neşâtî'nin burada bahsettiği *bâde-i nazm* ile *şarâb-ı feyz* kavramları bize âşık edebiyatındaki ozanlanların ya da âşıkların rüyalarında bâde içerek âşık olmaları olayını hatırlatmaktadır.

Neşâtî, Sadettin Nüzhet Ergun'un da işaret ettiği gibi samimi bir eda ile aşkı terennüm etmiştir. Zarif bir üsluba sahip ve ince bir hayalin ifadesi olan bu şiirler derin

bir hassasiyetin ürünü olarak ortaya konmuştur.[755] Şair de kendi şiirinin kaynağının ilahi olmasından dolayı, tamamen aşkla dolduğunu ve sürekli aşkı konu edindiğini ve bundan dolayı da şiirlerinin birer aşk hazinesi haline geldiğini söyler:

Bu cevâhir ki Neşâtî dökilür hâmeden
*Mahzen-i tab'um*a dirsem n'ola *gencîne-i ışk* (G 66/5)

Neşâtî'nin şiiri ile ilgili kullandığı diğer önemli kavramlardan biri de şiirindeki renklilik (*rengin edâ)*tir. Neşâtî'nin özellikle gazellirinde görülen aşk, hasret, tasavvufî neşve, dünyaya karşı kayıtsızlık, alçakgönüllülük ve ıstırap gibi konularla şiirine yer yer canlı bir tablo görüntüsü kazandırmıştır. Şiirde renklilik, farklı karakterler, farklı duygular ve farklı hayaller demektir:

Rengînî-i edâ ile her beyt-i naziküm
Vâlâ hadîka-i suhanun verd-i ahmeri (K 19/36)

Nedür nazmında ol *rengîn edâ*lar sad letâfetle
Ki gûyâ her biri rahşende bir la'l-i Bedahşândur (K 27/28)

Ser-â-ser *ma'nî-i rengîn* ile ta'bîr-i dil-keşdür
Aceb mi sözlerüm râcih görinse la'l-i nâb üzre (K 23/26)

Neşâtî, bu üç beytinde şiirindeki *renkli eda*yı dillendirirken bu kavramla birlikte kırmızı mazmununu (*verd-i ahmer* 'kırmızı gül', *la'l-i Bedahşan* 'Bedahşan yakutu' ve *la'l-i nâb* 'kırmızı dudak') kullanmıştır. Kırmızı renkli unsurları titizlikle seçen şair bunların parlaklık ve canlılık özelliklerini düşünerek seçmiş ve parlak kırmızıdan oluşacak yansımaları da renkli eda ile özdeşleştirmiştir.

Neşâtî'nin bahsettiği şiirdeki renklilik hususu Neşâtî'nin şiiri incelendiğinde daha ayrıntılı şekilde anlaşılacaktır. Zira o, beşeri aşkı işlediği bir gazelinde sevgiliye bir kez olsun açılmak, onunla bir lakırdı etmek için can atarken, bir başka gazelinde ise sevgiliyi uzaktan görmeyi, ona kavuşmayı dahi istemez.

2.5.2.1.2. Neşâtî'nin Şiiriyle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Neşâtî'nin kendi şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurları 17. yüzyıl şiirinin geleneğinin bir uzantısı şeklindedir. Aşağıda da göreceğimiz üzere diğer şairlerimizin

[755] Sadettin Nüzhet Ergun, A.g.e., s.XV.

kurduğu unsurların dışına fazla çıkmamış olan Neşâtî *sihir, mu'ciz, inci, âb, arûs* vb. kavramlara kendi şiirine de yer etmiştir.

2.5.2.1.2.1. Âb-dâr: Daha önce Nâ'ilî bölümünde *âb-dâr*'ın şiir sanatındaki kullanılış biçimleri ve anlamları üzerinde durduğumuz için *âb-dâr*'ın Neşâtî'deki kullanılışına yer vereceğiz. Neşâtî iki beyitinde şiiri ile *âb-dâr* arasında bir benzetme ilişkisi kurarak, *âb-dâr* ile şiirinin sanatsal gücünü ortaya koymak istemiştir:

Divânçe-i derûnda Neşâtî safâ ile
Vasf-ı lebünde bir *gazel-i âb-dâr* arar (G 19/5)

Âteşin lehçeyle *şi'r-i ab-dâr*um görmeyen
Tarz-ı sihr ü şîve-i i'câz bilmez neydügin (G 96/5)

*Âb-dâr*ı bir sanat olarak vasıflandıran şair, şiir sanatından anlamayanların ya da şiirdeki sanatsal gücü görmeyenlerin şiirdeki sihr ve i'câzı da anlamalarının oldukça güç olduğunu söylemektedir.

2.5.2.1.2.2. Âb-ı Hayât (Âb-ı hayvân): Neşâtî, âb-ı hayat ile şiiri arasında bir benzerlik oluştururken, suyun hayatın kaynağı olma özelliğinden hareketle şiirini âb-ı hayvân, kendisini de manaların Hızır'ı olarak göstererek böylece şiirin sırrına erdiğini söyler:

Benem ol Hızır-ı ma'nî ki lûle-i hâmem
Akıtdı havz-ı dil câne *âb-ı hayvân* (K 11/32)

Aşağıdaki beyitte de şair ölümsüzlük suyu ile mana arasında ilişki kurar:

Ma'ânîsinde var bir neş'e kim fart-ı letafetden
Unutdursa aceb mi Hızra *zevk-i âb-ı hayvân*ı (K 13/6)

Şair burada söz söylemedeki ustalığının âb-ı hayvânın ötesinde bir kıymet kazandığını söylerken büyük bir mübâlağa ile şiirinin Hızır'a âb-ı hayvân'ın sırrını unuttura-cak büyüklükte ve güzellikte olduğunu dile getirir.

2.5.2.1.2.3. Âteş: Neşâtî şiirinde işlediği aşk, ıstırap, hasret gibi konulardaki etkili ifadelerinden dolayı şiiri ile âteş arasında bir ilişki kurmuştur[756]:

Gönül *pür-tâb-ı hasret* ışk ile ber *âteşem âteş*
Mezâyâ-yı kalemüm ser-be-ser *sûz-âşinâ*dur hep (G 8/4)

Aceb mi şi'r-i Neşâtî olursa *pür-sûz*
Semûm-ı fırkât ile *tâb-nâk-ı hasret*dür (G 44/5)

Gördüm Neşâtîyâ gice *âsâr-ı sûziş*in
Salmış sipihre *hasret* ile *sûz-ı âh tâb* (G 11/5)

Âteşin yakıcılık özelliğinden yola çıkan şair, hasret ile âteş arasında bir bağ kurarak ümitsizlik sabrına bir ateş bıraktığını söyler. Çünkü şiiri cevr ile canı ve gönlü ise ıstırapla doludur. Aşağıdaki beyitte de aynı konu üzerinde duran Neşâtî, şiirinin yakıcılığı ile bütün dünyayı ateşe döndürdüğünü mübâlağa etmektedir:

Nedür bu *nazm-ı pür-sûz*unda *âteş-pâre mazmûn*lar
Dil-i sükkân-ı çarhı cümle hep *pür-sûz u tâb* etdün (K 5 5/5)

Şair, etkili anlatımıyla insanların gönlünü ateş gibi yaktığını söyleyerek, bu şiirleri okurken de üslubuna dikkat edilmesi gektiğini söyler. Bu üslubunu da *âteşin lehçe* ve *âteşin nağme* olarak isimlendirir:

*Âteşin lehçe*yle şi'r-i âb-dârum görmeyen
Tarz-ı sihr ü şîve-i i'câz bilmez neydügin (G 96/5)

Âteşin lehçe ben ol Enverî-i Rûmem kim
Nokta-i şi'r-i terüm dâğ-ı dil-i Rüknâdur (K 22/35)

Evcde beste idüp bu gazel-i zîbâyı
*Âteşin nağme*yle meclise şevk-efzâdur (K 22/27)

2.5.2.1.2.4. İnci (Dür): Neşâtî de gelenekten faydalanarak döneminin en değerli taşlarından olan inci mazmununu kullanmış ve şiirini kıymeti bakımından inciye benzetmiştir:

---

[756] Neşâtî'nin şiirinde yer alan su ve ateş kavramları ile ilgili geniş bilgi için bk.: Ramazan Erdoğdu, **17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Neşâtî Divanı'nda Ateş ve Su**, Fırat Üni. SBE, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2004.

Husûsâ ol gazel-gûyem ki benzer nazm-i güftârum
Biri birinden a'lâ bir *dür-i lu'lu-yı lâlâ*ya (K 10/44)

Neşâtî incinin bir sıra halinde ipliğe dizilmesini de şiirindeki düzen ve tertiple alakalandırarak bir bağlantı kurar:

*Rişte-i naz*ma Neşâtî yine virdün ziynet
Bahr-ı dilden çıkarup bir nice *dürr-i menşûr* (K 16/28)

Aşağıdaki beyitte de Neşâtî şiir dünyasını büyük bir denize kendi şiirini ise bu denizin içinde küçük bir inciye benzetir:

Bu *şi'r-i dil-keş* ile bu *kasîde-i garrâ*
*Sadefçe-i yem-i ma'nâ*da *dürr-i yektâ*dur (K 15/34)

2.5.2.1.2.5. Dilber: Neşâtî mazmunlarındaki güzellikle bu güzel mazmunların güzel yazıyla da (hat) yazıya dökülmesini bir güzelin vasıflarında birleştirerek şiirinin güzelliğini ortaya koyar:

*Hatt-ı eş'âr*um ile *şâhid-i mazmûn-ı ter*üm
Bir *siyeh câme* güzel *dilber-i müstesnâ*dur (K 22/36)

Şair siyah elbise giymiş eşsiz güzel mazmununda, güzelin özellikle siyah giymesinin sebebi ise şiirin yazıldığı mürekkeple alakalıdır. Çünkü vasfedilen güzel şiirdir ve şiir siyah mürekkeple yazılmaktadır.

2.5.2.1.2.6. Sihr: Neşâtî, şiirinin sihirle olan bağlantısını anlatırken şiiri ile nakış arasında bir bağlantı kurar ve şiirinin sihirli bir nakış olarak resmeder:

Vasf-ı hatında tarh it bir nev' gazel Neşâtî
Yârâna *nakş-ı sihr*i ber-rûy-ı âb göster (G 18/7)

Divan şiirinin geleneği olan sevgilinin ayva tüyü mazmunu üzerine yeni bir şiir yazma endişesinde olan şair, şiirinin sihirli gücüyle ayva tüylerini su üzeriye yazılmış bir nakış gibi gösterdiğini dile getirmektedir.

Neşâtî düşüncelerin ve hayallerin en güzel şekilde kendisinde ifade bulunduğunu ve:

Şîve-i i'câza kim endîşe âgâz eylese
Tab'-ı pür-zûr-ı Neşâtî böyle *sihr-âsâr* olur (G 29/6)

sihrin de kendisine has olduğunu, kaleminin de mucizesiyle manayı en güzel şekilde resmettiğini söyler:

Sihr-i endîşe Neşâtî sana mahsus ancak
Kilk-i i'câz ile sûret-ger-i ma'nâsın sen (G 88/5)

2.5.2.1.2.7. Gül: Neşâtî her bir şiirini hayal bahçesinde açılan taze güle benzetirken, kalimini de bu bahçede güzel bir nağme ile öten bülbüle benzetir:

Her bir *suhan*um tâze *gül-i bâğ-ı tahayyül*
Hâmem ana bir bülbül-i pâkize-nevâdur (K 12/28)

2.5.2.2. Şair

Neşâtî Divanı'nı incelediğimizde Neşâtî'nin şairlikle ilgili konularda kendi şairliğini ön planda tuttuğunu ve burada kendini Türk ve Acem şairlerle mukayese ettiğini görürüz. Neşâtî şair, şairlik gibi konularda genelden ziyade daha çok özele kaymış ve ilgili beyitlerde kendi şairliği üzerinde durmuştur. Beyitlerden genel olarak Neşâtî'nin şairle ilgili görüşlerini şu şekilde özetleyebiliriz. Neşâtî'ye göre şairlik Allah tarafından verilmiş bir kudrettir. Olayı bâde içme şeklinde değerlendiren şair, bundan dolayı da şairin görevinin ilahi sırların açılmasını sağlayan bir anahtar olduğunu söylemektedir:

Kelâmum ser-be-ser sad nükte-i i'câz ile memlû
Dilüm pür vâridât-ı kudsiyân-ı arş-ı Rahmânî (K 13/35)

2.5.2.2.1. Neşâtî'nin Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

Neşâtî, küçük divanında şiir ve şairlikle ilgili yer verdiği beyitlerde hep kendi şairliği ve şairliğinin büyüklüğü üzerinde durmuştur. Divanı'nda kendi şairliği ile ilgili; *gazel-gûy, nâzım-ârâ-yı cihân, nükte-sencân, şâ'ir-i sihr-âferin, şâ'ir-i yektâ, üstâd-ı suhan-perver, zamîr-i pâk, hoş tab', mahzen-i tab', şâhid-i tab', tab'-ı deryâ, tâze tab', şehsüvâr-ı ma'nâ, meh-i tâbende, mu'cize-perdâz-ı zamâne, sahib-kıran-ı arsa-i nazm* vb. vasıflar kullanır.

Neşâtî şairliğe başladığı ilk yıllarda ya da gençlik yıllarında deli dolu olduğunu, her şeye kayıtsız bir neşeli karakter taşıdığını, ancak ilerleyen zamanla beraber kendinde de olumlu yönde değişiklikler baş gösterdiğini ve olgunlaştığını söyler:

Evvelin neş'e-i cünûnumdur

Âhirin keyf-i akl-ı insânî (K 8/52)

Neşâtî'nin bu düşüncesi hemen akla Fehîm'i getirmektedir. Fehîm bahsinde de anlattığımız gibi şair gençliğin verdiği deli dolulukla karakterini bütünleştirmiştir ve bu anlayışla şiirlerini yazmış olgunluğa erişemeden de ölmüştür. Neşâtî bir gazelinde kendini şöyle tanıtır:

Levh-i pür-nakş-ı safâyem harf-ı gamdan sâdeyem
Hem giriftâr-ı muhabbet hem yine âzâdeyem

Şu'le-i şekvam ki tâb-efrûz-ı şem'-i hâverem
Neşve-i ışkam ki şûr-efzâ-yı keyf-i bâdeyem

Nûr-ı idrâkem ki akl-ı fayz-bahş-ı dânişem
Gûy-ı sevdâyem cünûn-ı ışk ile ser-dâdeyem (G 83/1-3)

Neşâtî, burada kendisinin gamdan uzak, neşe ve mutluluğun bir göstergesi olduğunu, hem muhabbet sevdalısı olduğu kadar kendi benliğine de önem verdiğini, mutluluk ateşiyle yandığını ve bu ateşin bütün doğuyu sardığını, hem aşkın neşesi, hem de şarabın keyfini artıran olduğunu ve bunların yanında tasavvufî yönünün de kuvvetli olduğunu idrâk ilminin feyz dağıtıcısı ve aşkı en güzel şekilde terennüm ettiğini çünkü aşk uğuruna başını verdiğini söylemektedir. Kısacası bir şairin vasfında bulunması gereken bütün özellikleri sıralayan Neşâtî, ben hem ağlarım, hem gülerim, hem eğlenir hem yas tutarım, gâh meclislerde bulunur gâh kendi kendimle baş başa kalırım, sevdâya düşerim ve bu sevdâyı da en güzel şekilde ben izah ederim, yani ben şairim demektedir.

Neşâtî kendi şairliğinin ölçüsünü diğer şairlerle kıyaslayarak ortaya koymaya çalışır. Türk şairlerinden genelde Fehîm ve Nef'î'yi üstün gören Neşâtî;

Lehce-i Nef'î ile olsa kelâmum n'ola bir
Cevher-i ferd degül kâbil-i neng-i taksîm (K 9/31)

bir yerde de Fehîm'in yolundan gittiğini söyler:

Çarh-ı nazma mihr ise ol ben meh-i tâbendeyem
Peyrev-i kilk-i Fehîm olsam n'ola ger rûz u şeb (K 2/27)

İran şairlerinden de Örfî, Enverî vb. gibi şairleri örnek göstererek onlardan bir farkı olmadığını göstermeye çalışırken

Benem ol *pâk suhan* Enverî-i devrân kim
Hah u nâ-hâh ider tab'umı dünya teslîm (K 9/28)

*Örfî-i mu'cize-perdâz-ı zamân*em ki ider
Şi'rüme reşk ü hased nâdire-sencân Fehîm (K 9/29)

Kendisini zamanın tek şairi olarak gören Neşâtî, sadece Örfî'yi kendi ayarında bir şair olarak görür:

Hudâvendâ zamânumda benem ol şâir-i yektâ
Ki nazmum olmada eş'âr-ı Örfî ile hem-pâye (K 10/40)

2.5.2.2.2. Neşâtî'nin Şairliği İle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

2.5.2.2.2.1. Gavvâs: Arapça bir kelime olup 'dalgıç' anlamına gelen gavvas şinaver olarak da Divan şiirinde yer almaktadır. Dalgıçların denizden inci vs kıymetli şeyler çıkarmaları dolayısıyla değerli şeyler arayan kişi de gavvas olarak düşünülür. Şairler de kendilerini mana incileri çıkaran birer dalgıça benzetirler:

Demdür ey kilk-i Neşâtî şevk ile *gavvas* olup
Zîb-bahş ol bahr-ı ma'nâdan yine lu'lu çıkar (G 22/5)

2.5.2.2.2.2. Sâhir: Kendini sihir yaratan şair olarak gören Neşâtî, sözlerinin diğer şairlerin hayretlerinin artmasına neden olduğunu söyleyerek, sâhirlik yönünün kuvvetine vurgu yapmıştır:

Benem ol *şâ'ir-i sihr-âferin* ki güftârum
Kemâl-i reşk ile hayret-efzâ-yı Rüknâdur (K 15/36)

2.5.2.2.2.3. Hükümdâr (Sahib-kırân): Sahib-kırân, her seferden başarı ve zaferle ayrılan hükümdarlarlar için kullanılan bir sıfattır. Şiiri de bir savaş alanı şeklinde tasvir eden Neşâtî, kendini şiir savaşlarının ya da şairlerin birbirlerine üstünlük savaşlarının tek galibi olarak görmektedir:

*Sâhib-kırân-ı arsa-i nazm*am ki tab'umun
Olmuş tamam *kişver-i ma'nâ* musahharı (K 19/349

Bu sevaşlardan zaferle ayrılan şair ganimet olarak da mana ülkesini eline geçirmiş ve mananın hâkimi olmuştur.

Sonuç olarak Neşâtî, özellikle gazellerindeki samimi ve içten duyguları anlatmaktaki ustalığı ile dikkat çekmiş şairlerimizdendir. Sebk-i Hindî üslubunun bir kolundan tutunan ve bu üslubun nimetlerinden faydalanmaya çalışan Neşâtî bunda zaman zaman başarılı olmuşsa da gelenek zincirlerini fazla kıramamıştır. Buna rağmen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da dediği gibi hazır kelimeler ve mazmunlarla farklı duygu ve hayaller, imgeler yaratabilmiş ve bazı şiirleri ile de ölümsüzleşmiştir.

2.6. Sâbit'in Poetikası

Asıl ismi Alaeddin olan Sabit, Bosna'nın Uziçe kasabasında doğmuştur. Doğum tarihi tam belli olmamasına rağmen 1650'den önce olamayacağı tahmin edilmektedir.[757] Sâbit, ilk bilgilerini memleketinin sayılı bilginlerinden Müftü Halil Efendi'den aldıktan sonra öğrenimini ilerletmek için İstanbul'a gelerek Kapudan-ı Derya Seyidzâde Mehmed Paşa'nın himayesine girmiştir. 1678'de mülazım olan Sâbit, daha sonra Kadılığı seçmiş ve Çorlu, Burgaz, Kefe ve Yanya gibi kazalarda kadılık yapmıştır.

Parmakçızâde Seyyid Ali'ye yazdığı bir kasidesinde şairin eşkıya yağmasına uğradığı ve kızının esir düştüğü, diğer bir kasidesinden İsmail adlı oğlunun Tuna nehrinde boğulduğu anlaşılmaktadır.

Sâbit 1700 yılında Bosna kadılığına atanmış, burada geçirdiği sıkıntılı günlerden dolayı Konya mevleviyetine getirilmiştir. Bu görevden azledilince 1706 yılında İstanbul'a geldi. Bir süre sonra Diyarbakır mevleviyetine getirildiyse de kısa bir süre sonra buradan da azledildi. 1712 yılında yakalandığı dizanteri hastalağından dolayı Nâbî ile aynı ay için de vefat etmiştir.

---

[757] Turgut Karacan, B**osnalı Alaeddin Sâbit, Divan**, Cumhuriyet Üni. Yay. Sivas 1991, s.1. (Yer alan beyit ve beyit numaraları bu esere göredir)

Kaynakların verdiği bilgiye göre Sâbit uzun boylu, uzun sakallı, fazla konuşmayı sevmeyen hatta biraz bön ve kalın kafalı bir kişidir.[758] Sâbit dilinde tutukluk olduğundan kekeler ve pek rahat konuşamadığını hatta kendisinin, "*Ben söz söyleyemiyorum, bereket versin kalemim biraz söylüyor; o da söylemese çatlardım"* dediği rivayet olunmuştur.[759]

Sâbit, *Divan*'ından ayrı *Zafernâme, Berbernâme, Derenâme, Edhem ü Hümâ* ve *İmrü'l-Kays* gibi mesnevileri mevcuttur. Sâbit'in bu mesnevilerinde ortaya koyduğu konu ve dil bakımından farklı tarz mesnevicilik geleneğini tamamiyle ters yüz etmiştir.

2.6.1. Sâbit'in Sanatının Özellikleri

Çağdaşları arasında Nâbî ile beraber döneminin en fazla şöhret bulan şairlerinden biri olan Sâbit, özellikle kendine has üslubu ile Divan şiirinde kendine ayrı bir yer edinmiştir. Sâbit, gerek zamanında gerekse daha sonraki yüzyıllarda en çok okunan ve sevilen şair olmuştur. Sâbitten bahseden bütün kaynaklar Sâbit'in kendine has bir üslupla diğer şairlerden ayrıldığı konusunda birleşmişlerdir. Safâyî, Sâbit hakkında; "*Hakkâ ki bir â'ir-i suhan-perverdir ki nazîri nâdir olup eş'âr-ı cân-fezâsı memdûh-ı suhanverân-ı âlemdir… Eş'ârı tâze ve güftârı tekellüften âzâde şâ'ir-i mümtâzdır"*[760] diyerek onun şiirindeki yeniliklere dikkat çekmektedir. Tezkiresinde Sâbit'e geniş yer veren Sâlim ise; "*...şu'arâ-yı kirâmun dilîr-i meydân-ı fesâhati ve devhâ-i belatin bülbül-i hezâr-destân-ı mahsûs-edâ-yı berâ'ati olan zât-ı âli-simâtın vücûd-ı bih-hûdları fi'l-asl sâha-i celîlü'l-mesâhası…"* şeklindeki sıfatlarla andığı Sâbit'i kendisinin oluşturduğu vadide eşsiz olduğunu belirterek şiirlerinin kolay gibi göründüğünü ama onların sehl-i mümteni tarzında vücuda geldiğini ifade eder: "*Hakkâ ki vâdisinde ferîd ü çâlâk bir şâ'ir-i mâhir-i pâk idi. Sûretâ gerçi eş'ârı yesîr görünür ammâ sehl-i mümteni makûlesi olup reftârına tanzîr be-gâyet asîrdir. Rûz-merre isti'mâl olunan letâyifi bir kalıba ifrâğ eder ki zarûrî âdeme bir zevk ve tekrîr-i kırâ'at ve tecdîd-i istimâ'ına tâze tâze şevk hâsıl olur her beytde birer kasdî mukarrerdir."*[761] Sâlim, Sâbit'in her gün duyulan, söylenilen ve kullanılan sözleri bir kalıba sokarak şiirine soktuğunu söylediktan

[758] Turgut Karacan, Ag.e., s.9.
[759] Faik Reşad, A.g.e., s.257.
[760] Safâyî, A.g.e., s.125.
[761] Sâlim, A.g.e., s.262.

sonra, Sâbit'in bu tarzda sayısız şiir vücuda getirdiğini ve bu şiirlerinin de oldukça fazla beğenildiğini söyler: "

Gerçi eş'ârı cümlesi mergûb
Bunun ammâ ki tarzı gâyet hûb

Mütercem-i mezkûrun eş'ârı ekserü min-en yuhsâ ve tuhaf-ı vâlâları bî-add ü ihsâdır."[762]

Bursalı Mehmed Tahir de Sâbit'in *tarz-ı has* sahibi olduğunu tekrarlamakta ve herkesin bildiği sözü zarif bir şekilde kullanmadaki ustalığını övmektedir.[763]

Gibb de Sâbit'in şiirlerindeki bu yeni tarzı ve edayı nükte ile bağdaştırarak Sâbit'i Türk şiirine mizah duygusunu taşıyan ilk şair olarak görür. Sâbit, herkesçe bilenen ifade ve tabirleri öyle açık ve mizahî bir tarzda sunar ki şiirlerini okurken tebessüm etmemek mümkün değildir.[764]

Sâbit, mahalli unsurları şiirde kullanmadaki başarısı yanında zaman zaman da bayağılığa da düşmüştür. Çünkü Sâbit kelimeleri anlam, şekil ve ses yönüyle inceden inceye tedkik eden bir şair olmadığı için bu tür zevksiz şiirlerin oluşmasına neden olmuştur. Ferid Kam, Sâbit'in bu özelliği üzerine düşüncelerini açıklarken:

Şemîm-i sünbülüni sıdk ile niyâz iderüz
Soğan mıdur başımız kim anı piyâz iderüz (G 150/1)

beytinde *niyaz* ile *piyâz* kelimelerini kafiye yaparak edebî zevki nasıl öldürdüğünü ve yine;

Na'îm-i vasluma sîr eylerüm seni dirsin
Senün durûgunda sîrem yeter piyâz bana (G 4/3)

beytindeki *sîr* kelimesi üzerindeki cinasdan ve *piyâz*daki tevriyeden dolayı zahmete katlandığını söylemekte ve "*Divan'ını ne zaman elime alsam piyaz ve sir kelimeleri sünbülden baskın olur*" demektedir.[765]

---

[762] Sâlim, A.g.e., s.262.
[763] Bursalı Mehmed Tahir, **Osmanlı Müellifleri**, C.2,
[764] E.J.W. Gibb, A.g.e., C.III-V, s.277.
[765] Turgut Karacan, A.g.e., s.15.

Vasfi Mahir Kocatürk, Sâbit'in şiirdeki amacının sadece eğlenmek olduğu için kelimelerle eğlendiğini ve eğlenirken de insanları da eğlendirdiği için bu tür zayıf şiirlerin ortaya çıkmasının da kaçınılmaz olduğunu vurgulayarak şöyle devam eder:

> "*(O) şiirlerini baştan aşağı (aynı) ruh ve eda içinde işlemiş değildir. Birkaç güzel mısra verdikten sonra karakteri icabı, şakaya, mizaha, tuhaflığa, istihzaya ve oyunlara başlar, ciddi ve samimi ide ile devam eden kasidenin içinde ansızın komik bir kelime kullanarak tuhaflığını gösterir. Hatta bu tuhaflığı şiire girmesine alışılmamış iğrenç fikirlere ve kelimelere teşmil edecek kadar ileri götürür. Sâbit için teşbihte hata yoktur. Yeter ki, yeni, şahsî ve orijinal olsun. Şiirlerinde tükürmek, balgam, uyuz, gübre gibi kelimeler kaçılacak cinsten değildir… Bunları zevksizlik hatta iğrençlik misali olarak görebiliriz. Halbûki Sâbit sanatının bütün sırrı burdadır. O eğleniyor, evvelâ bizim nezihlerini beğendiğimiz mazmunların hepsiyle, mazmunculuk sanatıyla eğleniyor.*"[766]

Sâbit'in gerek kasideleri gerekse diğer şiirleri incelendiği zaman klasik Divan şiirinin duygu, ahenk ve hayallerine kısaca geleneğine yabancı olduğu görülmektedir. Divan şiirinin temel unsurları olan aşk, tasavvuf ve lirizm gibi konular Sâbit'te tamamen yok denecek kadar azdır. Olanlar ise bu konularla –ilerde de örneklerini vereceğimiz gibi- tamamen alay etme mahiyetindedir.

Sâbit, kasidelerinde klasik edebiyatın mazmunlarını kullanırken bunları kendi üslubu içinde canlı ve sevimli tutmamış, beyitlerini çeşitli sanatlarla süsleyerek, Farsça ve Arapça terkiplere çok fazla yer vermiştir. Anlaşılmayan, müphem görünen beyitleri oldukça fazladır. Sâbit, kasidelerini klasik üsluptan farklı olarak ilginç tasvir ve konuşmalarla doldurmuştur. Vasfi Mahir Kovatürk'ün de ifade ettiği gibi bu kasidelerinde ahenk ve eda bakımından klasik kaside mükemmeliyeti olmamasına rağmen, şair kendi şahsiyetini ve kendi özelliğini yansıtması ve şiire yeni bir eda ve tabir ve mefhumlar getirmesi bakımından kasidelerini önemli kılmaktadır.[767] Bu kasidelerindeki ilginç tabiat tasvirleri kadar sosyal hayat tasvirleri de ağırlıktadır. Meselâ '*Ramazaniyye*' kasidesindeki;

Elde işkembe fener arkada zenbil-i sehur

[766] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.464.
[767] Vasfi Mahir Koccatürk, A.g.e., s.462.

Gece faslında şikemharelerindir seyran (K 45/16)

gibi mısraları Mehmet Akif'in şiirini anımsatmaktadır. Bu özellikler gazellerinde oldukça fazla yer almaktadır. Vasfi Mahir Sâbit'in şairlik ruhunu tahlil ederken onun tamamen realist ve materyalist bir karakter sergilediğini ifade ettikten sonra diğer şairlerimzle şöyle bir kıyaslama yapar:

> "*O Fuzûlî'de, Nef'î'de görülen idealist ruha, süslü duygulara, hatta Bâkî ile Nedîm'de rastlanan nezih ruha tamamıyla yabancıdır. Aşk hususunda şehevî, şeytanî ve çok kere müstehzîdir. Fakat bu duygunun maddî ve hayatî tarafını büyük bir kudretle şiirleştirmiştir. Sevgilinin maddî güzelliğinin muhtelif tecellîleri onun gözüne bütün şairlerden daha fazla görünür. Ebedî aşk hülyalarına, ince ve nezih dediğimiz duygulara, hasret ve hicran terennümlerine lüzum yoktur.*"[768]

Sâbit, kasidelerinde kullandığı Arapça ve Farsça terkipleri gazellerinde tamamen bir tarafa atmış, sade ve basit bir kişiliğe bürünmüştür. Gazellerinde şair yine tabiatı icabı kelimelerin manalarından faydalanarak tevriye ve cinaslarla kelime oyunları yapar.

2.6.1.1. Sâbit'te Mahallî Üslup Özellikleri

17. yüzyıl Divan şiirinini bir kasırga gibi kasıp kavuran Sebk-i Hindî üslubu, Divan şairlerinin büyük bir bölümünü etkisi almasına rağmen bu kasırganın uzağında kalan şairlerimiz de kendilerince yeni bir kasırga yaratma uğraşı içinde olmuşlardır. Edebiyat tarihine *mahallî tarz* olarak geçen ve başlarını Sâbit ve Atayî'nin çektiği üslup, dilde ve düşüncede tamamen yerli duygulara ve olaylara yer verme amacını gütmüştür.

Sâbit bu üslupla beraber konuşma dilini şiir dili potasında eriterek yeni bir dil ortaya çıkarmıştır. Bununla beraber gündelik hayatta kullanılan ve şiir dilinde yer alması abes gibi görünen kelimeleri hiçbir sanat kaygısı gözetmeden olduğu gibi kullanmıştır. Balgam, uyuz, soğan, tükürük vs gibi kelimelerin yanında deyimlere de oldukça fazla yer vermiştir. *Adı batacak, boğazını otarmak, kızarıp bozarmak, ağzı sulanmak, sütünü haram etmek, at kulağı sürmek, ağzını aramak, adı çıkmak, anan mı güzel sen mi, atıp tutmak, başa çıkmak, benzi uçmak, bir içim su, buluttan nem kapmak, burnundan dök-*

[768] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.464.

mek, kabak başında patlamak vs[769] gibi şiir dilinde fazla yer bulmayan deyimlerle gündelik hayatın içine girmiş ve bu hayattan kesitler sunmuştur.

Bu üslubun önemli bir özelliği olan deyim ve atasözlerine daha çok yer verme eğilimi Sâbit'in şiirinin de ana karakteri olmuştur. Sâbit şiirine atasözünü monte ederken o sözün şiire uygun olup olmamasına asla aldırış etmemiş, dile getirmek istediği düşünceyi en uygun hangi söz ifade ediyorsa onu kullanmıştır. Sâbit, şiirin estetiğinden ziyade düşüncelerini en iyi ifade edebilme ve anlaşılma eğilimindedir. Bundan dolayı da seçtiği deyim ve atasözlerinin argo, müstehcen özelliklerine dikkat etmez. Bu tür şiirlerinde daha çok toplum eleştirisi yapan yapan şair, gördüğü, duyduğu ve yaşadığı olayları eleştiriel yönden ortaya koyarken taşı da gediğine koymayı ihmal etmemiştir. Bu bakımdan Gibb'in de dediği gibi bu şiirleri okurken insanın tebessüm etmemesi mümkün gözükmemektedir.

Takılursın diyü ardına rakîbin her bâr
Âşıkı it götine sokdı çıkardı dildâr (E 162)

O zehr-i mâr ile şişirüp karnını yine
Döndi sebû-yı mey mütevelli mezarına (E 41)

Çün ebrû-yı emvâcı ider firkâte îmâ
Adı batacak meveli hâra ne belâdur (G 87/6)

Muglime hâl-i dil ile katı çok bend itdi
Söyleye söyleye ağzında tüy bitdi (E 158)

Ol lokma-i nefîse sundı rakîb-i kafîr
İt degmiş aşa döndi hân-ı visâl-i dilber (E 146)

Sâbit, şiirlerinde genel bir toplum eleştirisi yaptığı için bu eleştiriyi yaptığı sokak hayatının dilini hiç bozmadan almıştır. Sâbit şair kişiliği olarak kendini dâima sokaklarda, kahvehanelerde, meydanlarda kısacası insanın olduğu yerde onlardan biri olarak onların yaşantısını, ortaya koymuştur. Ayrıca Türkçe kelimeleri ve ve Anadolu'nun yerli ağızlarında mevcudiyetlerini koruyan, *başmakçı, denlü, deprenmek, şol, irgürmek,*

[769] Divanda yer alan atasözü ve deyimlerin tam listesi için bk.: Turgut Karacan, A.g.e., s.107-132.

gocunmak, unulmak, yedilmek vs gibi kelimeleri kullanması bu üslubun temel tezahürü olarak görülmektedir.

Sâbit'in şiirlerinde İstanbul'un bütün semtlerinin, özel alanlarının, yapılarının isimlerini bulmak mümkündür. Öyleki İstanbul'un simgelerinden biri olan İstanbul'la birbirini bütünleyen, eşsiz güzelliği, estetiği ve ihtişamına rağmen, Divan şairlerinin gözünden kaçmış olan Kız Kulesi, Sâbit'in gözünden kaçmamış ve kadehle ilgili olarak güzel bir mazmun oluşturmuştur:

Bintü'l-ineb de olsa derûnunda cilve-ger
Kız Kulesi gibi görinür ol zemân sebû (G 276/3)

Sâbit gördüğü, tanık olduğu olaya ilgisiz kalmamış ve bunu şiirine yansıtmıştır. Bu bakımdan Sâbit'in Divanı'nda toplum hayatından oldukça ilginç kesintiler bulunmaktadır:

Bilmem ne seyirdür ki bir elden kırıldı halk
Reftârı bir kırık güzelin merhâbasına (G 308/3)

Geçdi bir çapkın ile kamçısını göstererek
Kaldı ardında gözüm halkâ-i fitrâk gibi (G 336/4)

Ne kavli fi'line ne fi'li kavline uyuyor
Efendi dinleme bu vâ'izân-ı zerrâkı (G 326/5)

Sâbit, bir örneğini yukarıda da gördüğümüz gibi Divan şiirine yeni mazmunlar ve kavramlar sokmuştur. Yukarıdaki *çapkın*da olduğu gibi yine, *aldatmak, cinayet, yoğurtlamak vb.* kavramları da Divan şiiri lügatine katmıştır:

Sen de varur yatarum bir gice Sâbit diyerek
Beni *aldatıyor* ol şûh-ı firîbende güzel (G 258/5)

Mahallî üslubun ve doğal olarak da Sâbit'in karakteristik özellikleri geleneksel Divan şiirinin karakteristiğine tamamen zıttır. Mahallî üslubun deyimyerinde ise Divan şiiri geleneklerine –özellikle de mazmunculuğuna- bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Aşağıdaki örneklerde de göreceğimiz gibi Sâbit Divan şiiri mazmunculuk geleneği ile âdetâ alay etmiş onlarla eğlenmiştir. Divan şiirinin vazgeçilmezlerinden olan *gül ü bül-*

bül, rind, zâhid, şarâb, sâki, aşk, âşık, hatt, hasret, ıstırap vb. gibi kavramları Sâbit'in ana hedefi olmuştur:

Acıtdı cânını hâr ile bülbül-i zârun
Huzur batdı götine gül-i çemen-zârun (E 114)

Hatt-ı siyâh-ı kelle-i âşık ne şûm imiş
Geh zülf-i yâr başına derd oldı gâh hat (G 180/3)

Sâbit ne bâş belâsı bu oldun humârdan
Lânet şarâba sâkiye pîr-i mugâna da (G 316/5)

Rahmetli rind mâye-i cûd ile şehâ idi
Ashâb-ı keyfe kaldı duyûn-ı kesîresi (G 3234/4)

Her gün mezâr-ı Kaysda bilmem nedür işi
Buğday mı satdı nâka-i Leylâ deve dişi (E 32)

Kays mecnunluğumdan ister pây
Satdı gûyâ deve dişi buğday (E 33)

Şiirlerinde daha çok hayata ve topluma yönelen Sâbit, şiirlerinde tasavvufî duygulara yer vermediği gibi tasavvufî bazı tiplerle de alay eder. Toplumun içindeki bazı sahneleri tasvir ederken hiciv ve alay dolu müthiş bir realizm gösterir. Özellikle zahit, şeyh, vâiz konularına dokununca bu korkunç realizm büsbütün istihzalı bir hal alır:

Zamâne şeyhleri sonradan yoğurdluyor
Riyâzetün doruğı tâcı gibi yağlı pilav (G 280/2)

Seyr-i didâr-ı melâik de cinâyet degül a
Neylesün nûr-ı cemâle çekinür cânı şeyh (G 59/4)

Zâhidâ bu burûdetle duzâha girsen
Bir lule duhân içmege âteş bulamazsın (E 144)

Sâbit'in şiirleri genel olarak göz önüne alındığında belli bir edâda karar kılmaz. Zaman zaman açık saçıklıklara ve hatta adiliklere kadar gider. Özellikle aşk konusunda gelenekle tamamen zıt görüşlere sâhip olan şair, aşkı tamamen beşeri ve şehevî duygu-

lar üzerine bina eder. Bu tür şiirlerinde müstehcenliğe kadar giderek bu duyguyu mizahla beraber sunar:

Didim anan mı güzel şâh-rûhum zâtun mı
Didi bin nâz ile anam da güzel ben de güzel (G 238/3)

Dilberi sev yigirmi yaşına dak
Sür safasını çâk tıraşını çâk (E 163)

Evvelâ ışkına bir câm-ı leb-â-leb çekdüm
Baltacı dilberine ben bir eyi şap çekdüm (E 128)

Sâbit şiirlerinde ortaya koyduğu *mahallî üslub*u mesnevilerinde de aynı görüş çerçevesinde sürdürmüştür. Özellikle *Derenâme ve Berbernâme* isimli mesnevilerinde toplumdaki bazı çarpık olayları eleştiriel şekilde ele almıştır.

2.6.2. Sâbit'e Göre Şiir ve Şair

2.6.2.1. Şiir

Şiirin muhtevası ve dilinde yaptığı farklılıklarla Divan şiirine farklı bir edâ, farklı bir soluk getiren Sâbit, şiir ve şair hakkındaki görüşlerine gelince gelenekten fazla ayrılmadığnı görmekteyiz. Şiiri tanımlamaları ve şiirle ilgili benzetme unsurlarında gelenekten kopuk, farklı bir anlayış fazla göze çarpmamaktadır. Şiirin genel tarifini içeren aşağıdaki beytinde şimdiye kadar gördüğümüz genel kavramlar doğrultusunda oluşturduğu göze çarpmaktadır:

Suhan benüm didigüm gibi olsa âlemde
Latîf ü *dil-keş* ü *şîrîn* ü *şûh* u *nâzük-ter* (K 16/48)

Sâbit'in şiir hususunda dikkat çektiği kavramlar *latif, dilkeş (gönül çekici), şirin, şûh (neşeli, şen) ve nazik-ter (fazla nazik)* 17. yüzyıl Divan şairlerinin sık sık vurgu yaptığı kavramlardır. Ancak dikkat çekici bir husus var ki o da, şiirin bu kavramlarla tam bir uygunluk içinde olması, söylenenle yapılanın uyuşması bakımından Sâbit'in tam bir istikrar ve kararlılık sergilemesidir. Öyle ki Sâbit'in söylediği bu özelliklerin hepsini şiirlerinde fazlasıyla görmek mümkündür. Meselâ Sâbit'in burada işaret ettiği kavramlardan *şuh*'da 'neşeli, eğlenceli' kadar 'açık saçıklık' anlamları da kapsamaktadır. Bu kavramı dile getiren diğer şairlerimizde bu özelliği görmek mümkün değildir.

Ancak burada dikkat çekici önemli husus *nâzik-ter* kavramıdır ki, Sâbit'in bu kavramla anlatmak istediği husus ise merak uyandırıcıdır. Zira şiirlerinde büyük ölçüde mahallî ağzı, argoyu kullanan, zaman zaman kaba ve müstehcen ifadelerle çirkin düşünceleri haya perdesinden uzak bir duyguda anlatan şairin şiirdeki naziklikle anlatmak istediği düşündürücüdür.

Sâbit, şiiri bir eğlence aracı olarak görür. Bu bakımdan bir şiir ve şiirdeki mana okuyucuyu düşündürdüğü gibi eğelendirmelidir. Sâbit'in burada eğelenmekten kastı tabii ki mizahtır:

İşte söz böyle gerek kim vire ma'nâsı anun
Dil-i insâna *ferâh-ber-ferâh* ü dem-ber-dem (K 17/62)

Okuyunca açıla gonca gibi şevkinden
Ne kadar olsa derûn-ı dil-i âşık pür-gâm (K 17/63)

Sebk-i Hindî şiirinin temel felsefesi olan ıstırabı ima eden Sâbit, insan şiir okuduğu zaman hüzünlenmek yerine eğelenmesi gerektiğini savunur:

Sâbit yine yârâna *ferâh* virdi sözünde
Bu *tarz-ı hoş-âyende* bu *tertîb-i müferrih* (G 50/5)

Sâbit'e göre bir şiirde bulunması gereken özellikler şunlardır:

1-*Şiir eğlendirici olmalı.* Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Sâbit'in şiir felsefesinin temelinde bu düşünce yatmaktadır.

2-*Söz kısa tutulmalı.* Sâbit'e göre şiirde duygu ve düşüncelerin uzatılması şiirin sanat gücünün yok olmasına sebebiyet verir. Esas şairlik az sözle çok şey anlatmaktır:

Gazelde şart-ı suhan *ihtisâr*dur Sâbit
Makâl-i ehl-i hünerdür bu *az* olur *öz* olur (G 119/6)

Sâbit şiirde az sözle çok şey anlatma yoluna giderken bunda daha çok atasözü ve deyimleri yerli yerinde kullanmakla sağlamıştır.

3-*Şiir basit olmalı.* Sâbit, basitlikle kastetmek istediği şey şiirin doğallığıdır. Süslü sanatlar ve gereksiz terkipler şiiri ağırlaştırır ve bu da şiirin doğallığını bozar:

Biraz *basit suhan* hal olsun evlâdur
Egerçi hâtıra çok ma'nî-i nihân geldi (K 34/47)

4-*Şiir anlaşılır olmalı.* Şiiri bir eğelence aracı olarak gören Sâbit, doğal olarak da şiirin anlaşılır olması gerektiği görüşündedir. İnsanın şiirden eğelenebilmesi için onu zahmetsiz anlaması gerekmektedir:

Söz dinür mi ana kim anlamaya söyledügin
O sefih-i müteşair o hâr-ı lâ-yefhem (K 17/66)

5-*Şiir sade olmalı.* Sâbitin şiirdeki sadeliği ön planda tutması yine anlaşılırlıkla ilgilidir. Yabancı kelime ve kavramların şiirde fazla yer bulması, süslü sanatların, istiarelerin oluşturulması hem şiir dilinin ağırlaşmasına hem de anlaşılmasına olanak sağlamayacağı için şiirin insanları eğlendirme vasfı da ortadan kaybolacaktır. Bunun için de şiir sanatının temeli sadelik ve anlaşılırlık olmalıdır:

Sâbit yok ise san'at-ı şi'riyye kayırmaz
Bir *sâde güzel* oldı bu *nev-güfte-i sâde* (G 287/5)

Sâbit buradaki *sade güzel* kavramıyla doğal güzelliği kastetmektedir ki, Allah tarafından verilen güzelliğin en doğal güzellik olduğu ve bu güzelliği daha da güçlü kılmak için yapılan makyajların (sanat) doğal güzelliği zedeledeğini ve orijinalitesinin kaybolmasına sebep olduğunu ifade etmiştir. Aşağıdaki beyitte bu düşüncesini daha da somutlaştıran şair, şiirde önemli olan hususun içerdiği mana ve fikir ve bu mananın okuyucuya vermek istediği mesaja vurgu yapmıştır:

Ne gâze-i cemâl ü ne pîrâye isterüz
Biz bikr-i lafzı şâhid-i ma'nâya isterüz (G 131/1)

Sâbit şiirde esas güzelliğin mana olması gerektiğini ifade ederek, allık sürülmüş yüzün sadece göz boyamadan başka bir şey olmadığını söylemektedir.

6-*Şiirin temeli kafiyedir.* Sâbit, düşüncenin şiirsel ifadeye dönüşmesinde ana temel olarak kafiyeyi gösterir. Kafiyenin yanında düşüncenin sağlamlığı da şiiri büsbütün sağlamlaştırır:

Gazelde *kâfiye* gerek Sâbit *metîn* gerek zîrâ
Binâ-yı hâne-yi endîşeme temeldür bu (G 277/5)

7-*Şiir vezinli ve düzen içinde olmalı.* Divan şiirinin genel hususiyetlerinden biri olan şiirin vezinle yazılması Sâbit'in de önem verdiği hususlardandır:

Dil-rübâ-yı vezn-i tab'ın rast-miyâr-ı makâl
Bir ser-âmed şûh-ı bâlâ-kâmet-i mevzûndur (K 4/24)

Sâbit şiirdeki vezin ve düzenliliğini, sözün doğru ölçülerde yazılmasını düzgün fiziği ile ön plana çıkan insana benzetir. Bununla şair, dış güzelliğin insanları ilk anda dikkatini çektiğine vurgu yaparak, şiirdeki şekil hususiyetinin de önemine dikkat çekmektedir.

8-*Şiirde güzel ifadeye önem verilmeli.* 17. Yüzyıl şairlerinin sık sık dile getirdiği *hüsn-i beyân, hüsn-i edâ* terimleri ile şiirin güzelliğini ön plana çıkarmak istemişlerdir. Sâbit de aynı kavramla bu düşünceleri tekrarlamakla beraber, sözü doğru yerde doğru şekilde söylemek anlamında da kullanmıştır:

Tâze ibârât ile kayda düşüp neylerüz
Lâzım olan Sâbitâ *hüsn-i edâ*dur bize (G 284/7)

Şaire göre önemli olan yeni kelimeler, yeni kavramlar bulmak değildir. Önemli olan bunları şiir diline sokup en güzel şekilde sunmaktır.

9-*Şiirde düşünceye önem verilmeli.* Sâbit, şiirde düşünceye, fikre önem veren şairlerimizin başında gelmektedir. O şiirle eğelendirirken aynı zamanda düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu bakımdan hikemî şiirin de izlerini şiirine yansıtmıştır.

Sâbit bu şîr-hâre-i mazmûnı beslerüz
Pâkize sedy-i hâme virüp *fikr-i süd* ile (G 313/5)

Sâbit, bu beytinde bebek ve emzik kavramları ile kalem-şiir arasında bir bağlantı kurarak kalemini emziğe, şiiri çocuğa, sütü de fikre benzeterek, şiirini fikirle beslediğini ima etmiştir.

10-*Şiir hakikatleri içermeli.* Sâbit'in şiirinin en büyük özelliği soyut hayallerden ziyade somut düşüncelerden oluşmasıdır. Sâbit bu somutlaşmayı bizzat hayatın kendisinden aldığı için, olan şeyler, gerçekleşen şeyler şeklinde tezahür etmiştir. Buna biraz marifet ve hüner de eklenince hakikat şiiri ortaya çıkar. Sâbit bu düşünceler etrafında şiirde hakikatin varlığının zorunluluğuna işaret ederek şiirin manasında hakikat olmayan şiirle işinin olamayacağını belirtir:

Sâbitâ n'eylerüz ol lafzı ki ma'nâsından

Nefha-i ma'rifet ü *bûy-ı hakikat* gelmez (G 132/9)

2.6.2.1.1. Sâbit'in Kendi Şiiriyle İlgili Değerlendirmeleri

Şiiri eğelendiren, eğlendirirken de düşündüren bir sistem olarak gören Sâbit, kendi şiirini de bu sistemin içinde işleyen bir çark olarak görmektedir. Şiirde fazla süslü sanatları, derin anlaşılmayan manaları fazlasıyla eleştiren şair, bu görüş doğrultusunda alternatif bir şiir üslubu olarak ortaya çıkardığı bu hareketle insanlara, topluma daha yakın olmayı amaçlamış, şiiriyle de bu yolda hizmet vermeye çalışmıştır. Sâbit kendi şiirinin özelliklerini *beyt-i dil-keş, hassü'l-hass-ı ma'nâ, hüsn-i sebk, şîrînî-i kelâm, ma'cûn-ı nazm, güzîde, esern-i has, hüsn-i edâ, kelâm-ı âb-dâr, kelâm-i pür-bedî'i, kemâl-i letâfet, latîf, şi'r-i tâze, şi'r-i hoş edâ, şûh* vs gibi kavramlarla ortaya koymaya çalışır.

Sâbit, şiirin en güzelinin ve inşanın kendisine açıkça emredildiğini ve bundan dolayı da gerek nazım gerekse nesirde en uzun ele sahip olduğunu söyleyerek;

Kemâl-i şi'r ü *inşâ* bendene emr-i bedîhîdür
Gerek nazm u gerek nesr içre sâhib-dest-i tûlâdur (K 23/42)

sözdeki ustalığın öyle çalışıp uğraşmakla elde edilemeyeceğini, bu sanatın bir takdir, dolayısıyla kendisine verilen bu hünerin de takdir-i ilahi olduğunu söyler:

Külfet-i kesb ile olmaz bu mezâyâ-yı suhan
Nakş-endahte-i kur'a-i takdîrümdür (K 31/10)

Şiirin en güzel tarzının (hüsn-i sebk, tarz-ı hasen) ile sözün güzelinin (şîrînî-i kelâm) kendisine verildiğini;

Tekellüf eyleme Sâbit sana virilmişdür
Bu *hüsn-i sebk* ile *şîrîn-i kelâm* sana (G 3/5)

bu güzel tarzıyla diğer nazik güzel şiirleri geride bıraktığını;

Şîve-i şâ'irî vü *hüsn-i edâ*da Sâbit
*Hasen-i nazük*i basdurdı bu *tarz-ı hasen*ün (G 206/5)

nadir söz söyleme yolu olan bu taze vadinin sadece kendisine has bir üslup olduğunu;

Tarîk-i nâdîre-sencîde Sâbitâ besdür
Bu *tâze vâdî-i pâkize* imtiyâz sana (G 4/5)

söyleyen Sâbit, bir de eleştiri getirerek başkaları gibi tekrarlama sözler söylemediğini *tutî* mazmunu ile dile getirir:

*Şeker-güftâr-ı nazm*uz Sâbit ammâ söyledür var mı
Suhan-gû *tûtî-i hoş lehce*yüz âyinemüz yokdur (G 125/5)

Bilindiği gibi papağanların önüne ayna konarak aynanın arkasından konuşulur, aynada kendi aksini gören papağan da bu sesi kendisi gibi bir kuşun sesi sanarak taklide başlar ve konuşmayı öğrenir. Ayrıca papağanlar şekerle beslendiği için tatlı dilli olarak kabul edilirdi. Divan şiirinde ayna ve şeker ile anılır. Sâbit de bu mazmuna gönderme yaparak kendi şiirinin papağan gibi başkalarının taklidi olmadığını söylemeye çalışmıştır. Sâbit şiirini bu özelliklerinden dolayı *güzîde* sıfatı ile vasıflandırır:

Yârân pesend olursa sözüm n'ola Sâbit
İnsâf ü hak budur ki be-gâyet *güzîde*dür (G 112/7)

*Güzîde, '*seçkin, seçilmiş, beğenilmiş'[770] gibi anlamlara gelmektedir. Sâbit böylelikle şiirinin halk tarafından kabul gördüğünü ve çok beğenildiğini dile getirmiştir.

Şiirinin sanatsal özellikleri hakkında da bilgi veren Sâbit;

Bâğ-ı nazma Sâbitâ reşh-i beyânum
Hem *muvaşşah* hem *müreşşah* hem *musanna'* gösterür (G 115/5)

üç önemli kavrama işaret eder. Bunlardan ilki olan *muvaşşah,* 'süslenmiş, süslü, giyinip kuşanmış' anlamlarına gelmekle beraber bir edebî terim olarak da günümüzde *akrostiş şiir* dediğimiz 'Divan şiirinde mısraların ilk harflerinin bir kelime meydana getiren şiir' anlamında kullanılmaktadır. Ancak biz Sâbit'in Divan'ında bu özelliğe sahip bir şiire rastlayamadık. Sâbit büyük bir ihtimalle *muvaşşah*'ın ilk anlamı olan 'süslü'yü kast etmiş olmalıdır.

İkinci kavram *müreşşah,* 'damla damla süzdürülmüş, terbiye edilmiş'[771] anlamındadır. Sâbit bu kavramla, şiiri üzerine büyük emekler verdiğini, ince eleyip sık dokuduğunu, elekten geçirdiğini söyleyerek şiirinin değerini anlatmıştır. Üçüncü kavram olan *musanna'* ise 'sanat eseri olarak meydana getirilmiş, usta elinden çıkmış'[772] gibi anlama

[770] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.301.
[771] Ferit Devellioğlu, a.g.e, s.733.
[772] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.687.

sahiptir. Sâbit bu kavramlarla beraber şiirinin *sanat, yetenek ve emek* üçlüsü etrafında şekillendirmiş ve kinde şiirinin şifrelerini vermiştir.

Sâbit bir yerde de gazellerinin mana bakımından oldukça mübâlağalı olduğunu söylemekten de kendini alamaz:

Sefne-i hüsn-i eş'ârumuzla olmada pür
Gazellerüm ne yalan söyleyeyüm mübâlâğadur (E 134)

2.6.2.1.2. Sâbit'in Şiiriyle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Sâbit'in kendi şiirleri ile ilgili oluşturduğu benzetme unsurlarına baktığımız zaman Sebk-i Hindî uzantısından biraz kendisini ayırdığını görmekteyiz. Sâbit, bu şairlerin sık sık tekrarladıkları, sihir, mu'ciz, güher, cevher, dür gibi unsurları bir kenara bırakıp farklı benztme unsurları kurmuştur.

2.6.2.1.2.1. Âb-dâr: Sebk-i Hindî şairleri *âb-dâr*'ın 'nükteli, taze, zarif, güzel, hoş' gibi anlamlarını ön plana çıkartırken Sâbit ise bu anlamların yanında 'sulu, parlak' anlamlarına yönelmiştir. *Âb-dâr* ile gül-âb (gülsuyu) arasında bir anlam ilişkisi kuran Sâbit, *âb-dâr* (taze, parlak, sulu) şiirini en güzel mana meclisindeki nükte söyleyicilerin yüzündeki gülsuyu gibi gösterir:

*Kelâm-ı âb-dâr*um bezm-i hassü'l-hass-ı ma'nâda
Gülâb-ı rûy-ı yârân-ı safâ-yı nükte-gûyâdur (K 40/47)

Aşağıdaki beyitte ise, *âb-dâr*'ın parlaklık özelliğinden yararlanarak hat sanatı ile ilgili kavramlarla birleştirerek şiirinin hem görsel güzelliklerini anlatmaya çalışmıştır.

Sâbit *sahîfe-i suhan-ı âb-dâr*umun
Mizâna çekdi çeşme-i hurşîd cedveli (G 354/9)

Şair, âb-dâr ile güneş arasında parlaklık bakımından bir anlam bağı kurmuştur.

2.6.2.1.2.2. Kumaş: Sâbit, çağdaşı olan dönemin usta şairlerinden biri olan Nâbî'den bahsederken, Nâbî'nin Halep'te yaşamasını da göz önünde bulundurarak Nâbî'yi 'mananın Halep kumaşı' olarak över:

Yükledip *tâze kumaş-ı Haleb-i ma'nâ*yı
Geldi İstanbul'a şehbender-i taht-ı irfân (K 14/51)

Bilindiği gibi Halep kumaşı o dönemlerde dünyaca ünlü olup kalitesi ve sağlamlığı bakımından alıcısı çok olan ve tutulan bir kumaş türüdür. Sâbit'ten sonraki şairler de Nâbî'den bahsederlerken 'haleb kumaşı' vasfını sık sık dillendirmişlerdir.

Sâbit te bu anlamdan hareketle kendi şiirinin belâgatle dokunmuş kumaş olarak tavsif ederek şiirinin değerini belirtmeye çalışır:

Şu *hoş-kumaş-ı nesîc-i belâgat*e Sâbit
Bu şâh beyt ile tamga-zen-i perend oluruz (G 143/5)

O dönemlerde kumaşların üzerine türünü, fiyatını gösteren damga vurulurdu. Bu yolla taklit ve ihtikârın (karaborsacılık) önüne geçilirmiş.[773] Sâbit de bu beytiyle belâgatle işlenmiş kumaş gibi şiirine damga vurduğunu söyleyerek tescillediğini ifade etmiştir.

2.6.2.1.2.3. Ma'cûn: Çeşitli bitki ve baharatların karıştırılarak kaynatılması sonucu elde edilen hamurumsu maddeye verilen ad olan macun çeşitli hastalıklara ilaç olarak kullanıldığı gibi hastalıklardan korunmak ve güçlü olmak amacıyla da kullanılmakta idi. Macun aynı zamanda uyuşturucu özelliği olan afyon anlamında da kullanılmaktadır. Sâbit, içinde bulundurduğu sayısız maddeden ve bu maddelerin birleşmesinden oluşan hem tatlı hem de insanlara neşe kaynağı olan macunu kendi şiirine benzetmiştir:

Ne esrâr-ı nihân var Sâbitâ *mâ'cûn-ı nazm*unda
Leb-i dilber midür güldürdi heb yârânı ser-tâ-pâ (G 13/7)

Sâbit'in burada ifade ettiği *leb-i dilber* (dilber dudağı) bir tatlı çeşidi olup aynı zamanda ma'cun anlamında da kullanılmaktadır. Meselâ Bâkî'nin bir gazelinde;

Meylim cihânda bâde-i gülgûnedür benim
Ma'cûn olursa bârî *leb-i dilber* isterin (G 386/6)

Leb-i dilber'in bir çeşit ma'cun olduğu belirtilmiştir. Dikkat çeken diğer bir husus da *güldürdi* ifadesidir ki, bu da mu'cunun afyon anlamında kullanıldığını kuvvetlendirmektedir. Osmanlı toplumunda afyon ekimi ve kullanımı oldukça yaygın idi. Afyon kullanan kişileri belli belirsiz gülme nöbetleri tutar ve oldukça keyifli bir hal alırlar.[774]

---

[773] Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, (hzl. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara 1992, s.264.

[774] Divan şiirinde afyon ve afyon kullanımı hakkında geniş bilgi için bk.: Abdulkadir Erkal, "*Divan Şiirinde Afyon ve Esrâr"*, AÜ**TAED**, S.33, Erzurum 2007, s.25-60.

Ayrıca *esrâr-ı nihân var* şair *esrâr*ı tevriyeli kullanarak yine bu hususa işaret etmiştir. Bu haliyle Sâbit şiirini okuyan insanın afyon yutmuş bir insan gibi keyiflendiğini, şiirden bir tat aldığını (leb-i dilber), kısacası eğlendiğini belirtmektedir. Bir diğer beytinde yine ma'cunun neşe verme özelliğine değinerek daha açık şekilde ortaya koymaktadır:

Sâbit yine bir *neşeli ma'cûn* idi nazmun
Terkîb-i bedî'inde biraz menfa'at olsa (G 305/9)

2.6.2.1.2.4. Seb'a-i Muallaka: Cahiliye dönemi Arap şairlerinin beğenilip Kabe duvarına asılmış bulanan yedi kasideye verilen isimdir. Seb'a-i muallaka yani yedi askı beğenilen en güzel yedi şiiri ihtiva etmektedir. Sâbit de kendi şiirini gökyüzüne asmış bir seb'a-i muallaka olarak görür:

Söz benüm nazm-ı dil-nîşînümdür
İmrü'l Kays şi'r-i laklakadur
Yediger sanma âsumân üzre
Asdığum *Seb'a-i Mu'allaka*dur (Kt 20)

Burada sözü edilen İmrü'l Kays Seb'a-i Muallaka şairlerinden biridir.

2.6.2.2. Şair

Sâbit şairle ilgili düşüncelerini anlatırken geleneğe uyarak şairin Allah tarafından bir kudret ve bu kudretin de Allah'ın gizli (gayb) hazinelerinin (sırlarının) açıklaması (tercüman) için verildiğini belirtir:

Ne *şâ'ir* müşkilât-âmûz-ı esrâr-ı hakâyık kim
*Lisânü'l-gayb-ı tab'*ın *tercemân-ı müdde'â* kıldı

O *şâ'ir*dür bu kim hem *vâridâtü'l-gayb-ı ilhâm*a
Harîm-i tab'-ı hâs-ı rûşenin mihmân-serây kıldı (K 19-25-26)

Sâbit düşüncelerinin devamında şairliğin Allah tarafından verilen bir kudret olduğundan dolayı şairin görevinin Allah'la kul arasında bir tercüman olması hasebiyle şairin hikmet çamurundan ve mananın ilahi suyundan yaratıldığını bundan dolayı da meziyetlerinin hakikatleri ortaya çıkarmak ve hikmet dağıtan manalarla sırlar hazinesinin tılsımlarını keşfettiğini, bu keşfi de insanlara sunduğunu söyler:

O *şâ'ir*dür bu kim *feth-i tılısm-ı kenz-i esrâr*a

Benrân-ı fikretin miftâh-ı gencîne-güşâ kıldı

*Ma'ânî-senc-i hikmet*dür kelâm-ı pür-bedî'i kim
Usûl üzre beyân-ı mantık-ı nazmun edâ kıldı

Sirişt-i kâleb-i endîşesi heb *tîyn-i hikmet*dür
Anı *mâ'-ı ilâhî-i ma'ânî* kimiyâ kıldı

Mezâyâsı *zebân-dân-ı hakâyık* fehm ider ancak
Mu'ammâ-yı hayâlin imtihânü'l-ezkiyâ kıldı (K 19/27-30)

İlahî suyla yoğrulan şairin sözleri de âb-ı hayat özelliğinde olur ve çorak, kurumuş, çöl haline gelmiş düşünce dünyasını gönül açıcı bir yeşillik haline getirir:

Akatdı çeşme-i âb-ı hayât-ı nazm-ı dünyâya
Cihânun şûre-zârun sebze-hîz-i dil-güşâ kıldı (K 19/31)

Sâbit'e göre şairlerin değeri çok büyüktür. Dünyaya ibret verici eserleriyle hizmet edenleri bugün hatırlatan onlardır. Firdevsî olmazsa Şehnâme'yi, Nizâmî olmazsa Pencgenc'i tanıyamayacaktık. Dünyaya gelmiş nice faziletli, cömert ve kerem sahibi kişileri tanımamız şairler sayesindedir. Eğer şairler olmasaydı bunların isimleri ve yaptıkları büyük işler unutulurdu. Bu bakımdan tarihe tanıklık eden ve bunu bunu gelecek nesillere miras bırakan şairlerdir:

Kim nazm iderdi Hazret-i Firdevî olmasa
Şehnâme gibi kıssa-i pür-bend-i ibreti

Yâ penc-gence kim urabilürdi pençesin
Üstâd-ı Gence sunmasa dest-i velâyeti

Kim yâd iderdi şimdi eger onlar olmasa
Kevne gelüp giden nice sâhib-sâ'adeti

Güm-nâm olurdı defter-i esnâbda âlemün
Şâhân-ı Cem şükûh-ı Feridûn semâhati (K 20/34/37)

Sâbit'in en fazla eleştirdiği ve hazmedemediği ise taklitçi şairlerdir. Bunları muzip şair (şâ'ir-i kaşmer) olarak vasfılandıran Sâbit, bu tür kişilerin birer acaip şeytanlar olduğunu ve bunların şiirlerinin kokmuş ve saçma sapan olduğunu söyler:

Felekde söz midür ol kim anı tekellüm ider
Hezâr zahmet ü fikretle şâ'ir-i kaşmer

Ne kaşmer encümen-ârâ-yı sühre ve taklîd
Ne kaşmer ehrimen-i ucbe-i hey'et-i münker

Dehân-ı laklaka-perdâzı gâr-ı halt-ı kelâm
Zebân-ı mağlâta-endâzı jâj-ı gendâ-ger (K 16/46-48)

Sâbit'e göre şairde bulunması gereken en önemli vasıf *araştırıcılık'*tır. Buna göre şiirin ana malzemesi insandır. Şiir onlardan alınır ve yine onlara sunulur. Bu bakımdan şair araştırmacı, gözlemci yanını sergilemeli ve usanmadan sıkılmadan hayalinin, kaleminin gittiği yere kadar gitmelidir.

Sâbit sıkılmasun tek ü tâz-ı hayâlden
Gezdür kümeyt-i hâme-i mazmûn-perveri (G 342/6)

Sâbit'e göre diğer önemli vasıf da *tevfik*'dir. 'Uydurma, uydurulma, uygunlaştırma' anlamına gelen *tevfik,* edebî terim olarak da 'tezat yapmadan bir kelimenin hatırlattığı başka kelimeleri de aynı ibarede söyleme' anlamında kullanılmaktadır.[775]

Sâbitâ nâdire bulmakda muvaffaksın sen
Mâye-i feyz olamaz şâ'ire *tevfik* gibi (G 337/9)

Tevfik'in tasavvufî anlamını da bu bilgiler ışığında düşünürsek hem şairin kastını hem de mâye-i feyz ile olan münesebetini daha iyi kavrarız. Tasavvufî kavram olarak *tevfik,* 'Allah'ın kulunun fiilini rızasına ve muhabbetine uygun kılması, iradesine ve rızasına muvafık işler yapmayı ona nasib etmesi'[776] anlamındadır. Bu bilgiler ışığında günümüzde daha sık kullanılan şairin uydurmacı vasfı aslında onun yaratılış özelliği, Allah'ın inayeti olarak görülmektedir.

2.6.2.2.1. Sâbit'in Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

[775] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1102.
[776] Süleyman Uludağ, A.g.e., s.533.

Sâbit, kendi şairliğini şiire getirdiği yeniliği dikkate alarak şöyle tanımlar:

Mûcîd-i vâdî-i nev muhterî-i tarz-ı cedîd
Mû-şikâf kalemi nâdire üstâd-ı cihân (K 45/52)

Yeni tarzın mucidi olan Sâbit, şiiri yazarken kılı kırk yardığını ve alışılmamış, yeni ifadeleriyle üstâd-ı cihân olduğunu çünkü;

Garib âyine-i âlem-nümâdur tab'-ı derrâkim
Cemâl-i şâhid-i gayb-ı ma'ânî anda peydâdır (K 4042)

Zeki, anlayışı kuvvetli tabiatı dünyayı gösteren garip bir ayna gibidir ve bu aynada aynı zamanda mana sırlarının güzelinin yüzünün görünür. Bunun yanında Sâbit, kendi şairliği ile ilgili; *tûtî-i tab', kahraman-ı arsâ-gâh-ı nazm, sâhib-i serîr-i dâniş, Mûsî-i tab', meşşâtâ-i cihân-ı ma'ânî, nâdire-sencân-i hikmet, mizbân-ı hân-ı basît-i hakâyık, şâhbender-i hüner, tab'-ı bülend, şâ'ir-i mu'ciz-tırâz* vs vasfılarda bulunur. Bunlardan iki vasıf şiimdiye kadar kullanılmadığı ve şairliği farklı yönlere çektiği için ilgi çekicidir. Bunlardan biri *mizbân-ı hân-ı basît-i hakâyık* (hakikatin basit ev sahibi) vasfıdır:

Ben *mizbân-ı hân-ı basît-i hakâyık*um
Çekdüm bütün cihâna sımât-ı ziyâfeti (K 20/48)

Sâbit, şairliğini insanlara evinde ziyafet veren bir ev sahibine benzeterek, dünyaya şiirin her türlüsünü sunarak, şiire doyurduğunu söylemektedir. Bir diğer vasıf da *şâhbender-i hüner*'dir.

Ben *şâh-bender-i hüner*em ki tonatmışum
Silkü'l-le'âl-i nazm ile dükkân-ı fikreti (K 20/49)

Şahbender 'konsolos, elçi' anlamlarına gelen Farsça bir kelimedir. Eskiden hem siyaset hem de ticaretle uğraşan insanlara 'şahbender' denilirdi.[777] Sâbit de burada fikret dükkânı ve nazmın inci kalemi ile şâhbender'in 'tâcir' anlamından yola çıkarak kendisinin şiir satan bir tâcir olarak tanımlamıştır.

Sonuç olarak Sâbit farklı kişiliği ve şiiriyle Divan şiirine yeni bir hava katmış ve bu özelliği ile de Divan şiir geleneğinin önemli şairlerinden biri olmuştur. O, halk dilini şiir diline katarak, şiir dilini kısmen de olsa değiştirmiş, mahallî unsurlarla da şiirin havasını büsbütün değiştirmiştir. Divan şiiri geleneği olan mazmunları tekrarlamak yerine

[777] Ahmet Talat Onay, A.g.e., s.308.

yeni mazmunlar, fikirler üretme yoluna gitmiş, bunu yaparken de gözlemciliğe dayanan yeni bir şiir anlayışı meydana getirmiştir.

2.7. Nâbî'nin Poetikası

Nâbî, 1642 yılında eski adı Ruhâ olan Urfa'da doğmuştur. Gençliğinde ciddî bir eğitim aldığı sanılan şairin Yakup Kalfa adındaki bir Kadirî şeyhine bağlı olduğu rivayet edilir.[778] Şairin yazı yazma konusundaki maharetinden dolayı bir mutasarrıfın dikkatini çekmiş ve 1665'te –IV. Mehmed'in saltanat yılları- İstanbul'a gönderilen Nâbî Musahip Mustafa Paşa'ya intisab ettive kısa zamanda da divan kâtibi oldu. IV. Mehmed'in av partilerine Paşa'nın maiyetinde katılan Nâbî, 1675'de Lehistan Seferi'nde bulunarak Kamaniçe'nin fethi üzerine *Fetihnâme-i Kamaniçe'*yi kaleme aldı. Bir süre sonra hacca

[778] Ali Fuat Bilkan, **Nâbî, Hayatı-Sanatı-Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 2007, s.1.

gitmeye niyetlenen şaire padişah tarafından yolda rahat etmesi için bir ferman verildi. Hac dönüşünde Mustafa Paşa'ya kethüda olarak *Tuhfetü'l-Harameyn* adlı eserini bu dönemde yazdı. Paşa'nın Mora'ya atanması sırasında giden Nâbî Paşa'nın ani vefatı üzerine İstanbul'dan ayrılarak Halep'e yerleşir. Burada doğan oğlu Ebulhayr için 1701 yılında *Hayriyye'*yi nazmeder. Halepte iken devletin merkezinde olup bitenleri yakından tâkip eden Nâbî, II. Süleyman'ın (1687) ve II. Ahmed'in (1691) tahta çıkışlarına sessiz kaldığı halde II. Mustafa'nın tahta çıkışını bir culus kasidesi ile tabrik etmiştir.

Halepte sâkin bir hayat süren şairin huzuru Çorlulu Ali Paşa'nın 1670'li yıllarda sadarete getirilmesi ile bozulur. Kendisine devletten bağlanan aylığın kesilmesi ile beraber evi de elinden alınır. Bu sıkıntı Baltacı Mehmed Paşa'nın Halep Beylerbeyi olarak atanması ile son bulur. Baltacı Mehmet Paşa ile beraber İstanbul'a dönen Nâbî, önce darphane eminliğine ardından da başmukabelecilik mansıplarına getirilir. İstanbul'a geldiği yıllarda yaşı hayli ilerlemiş olan şair, nihayet iki yıl kadar sonra 12 Nisan 1672'de vefat ederek Üsküdar Karacaahmet mezarlığına defnedilir.[779]

Nâbî'nin hacimli Divan'ından başka bir çok manzum ve mensur eseri mevcuttur. Bunlar; *Hayriyye, Terceme-i Hadis-i Erbâ'in, Hayrâbâd, Sûr-nâme, Farsça Divançe, Fetihnâme-i Kamaniçe, Tuhfetü'l-Harameyn, Zeyl-Siyer-i Veysî ve Münşe'ât*'tır.

2.7.1. Nâbî'nin Sanatının Özellikleri

Gerek manzum gerek mensur eserleriyle 17. Yüzyılın ikinci yarısında yer alan, Divan şairlerinin en önde gelen isimlerinden biri olan Nâbî hakkında bilgi veren kaynakların çoğu, onun Divan edebiyatının klasik devrinin son büyük temsilcisi olduğu fikrinde birleşirler.[780] Nâbî, şiirlerinde gösterdiği dinî, felsefî, maddî ve âşıkâne edanın yanında mesnevi, tezkire, tarih, münşeat gibi alanlarda da kalem oynatmıştır.

Nâbî hakkında bilgi veren tezkireler genellikle şair hakkında övgü dolu cümleler kullanırlar. Safâyî, Nâbî'yi zamanın *melikü'ş-şua'râ*sı olarak gösterirken, onun bilgisinden, olgunluğundan, kusursuz ve güzel söz söylemekteki ustalığından ve devletin ileri gelenlerinin meclislerindeki hoş sohbeti ve nüktedanlığı nedeniyle aranan bir kişi olarak söz eder:

---

[779] Ahmet Atilla Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, YKY, İstanbul 1999, s.520.
[780] Mine Mengi, **Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, AKM Yay., Ankara 1991, s.28.

"*Asrın melikü'ş-şua'âsı ve evc-i ma'ârif ü kemâlin ferhunde-hümâsı azîz-Mısr-ı belâgat suhan-rân-ı kalem-rev-i fesâhat bir zât-ı sütûde-haslet…ol mâlik-i memâlik-i iklîm-i irfân sezâvâr-ı sohbet-i vüzerâ ve nedîm-i pâdişâhî olmağla sezâ meclessârâ ve nüktedân-ı letâyif-gûyâ bir merd-i ferhunde-likâ..*"[781]

Şeyhî Mehmed Efendi, Nâbî'nin Türkçe ile birlikte Farsça ve Arapça'ya olan hakimiyetini dile getirerek, dilinin külfetsiz, sohbetinin tatlı, nüktedan, bilgi bakımından ise devrinde eşsiz olduğunu belirtir:

"*Merhûm-ı mezbûr ma'ârif ile meşhûr elsine-i selâse tekellümüne kâdir letâyif-i muhâzarât-ı müstahzar tarîkü'l-külfet lezîzü's-sohbet şi'r ü inşâda yegâne efrâd-ı ma'ârifde müfred-i zamâne be-tahsîs ilm-i Fürsde mâhir fünûn-ı edebiyyede huleyyü'l-bend-i ukûdü'l-cevâhir seriü'l-intikâl bedi'ül-irtihâl hulvü'l-muhâvere latîfü'l-mücâvere azbü'l-beyân muntâlikü'l-lisân…*"[782]

Sâlim de Nâbî'yi Divan şiirinin *melikü'ş-şua'râ*sı olarak gösterirken, onun zamanının bulanmaz şairi (şâir-i nâ-yâb), eserlerinin ise dillere destan olduğunu ve bütün dünya tarafından bilindiğini söyledikten sonra şairin tasavvufî bilgisinin derinliğine işaret ederek, Nabî'nin ilim ve irfanının sanat gücünden daha fazla olduğunu belirtir:

"*Lisân-ı tasavvufdan âgâh bir pîr-i muhterem ve irfânı hak bu ki müsellem idi. Eger irfânı kadar fazîlet-i zâhiresi ve cevlân-ı himmeti kadar ma'rifet-i bâhiresi olsaydı fazlda dahi kemâli gibi alem ve beyne'ş-şua'râ müsellem olduğu gibi beyne'l-fuzâlâ nâdire-i âlem olurdu. Lisân-ı Fârisîde ve zebân-ı Türkîde ve fesâhat-ı Arabiyyede zihni çâlâk bir cevher-i pâk sâhib-i tab'-ı derrâk idi. Dehânından sâdır olan kelâm-ı mevzûn mücelledât olmağa mütehammil ve bir sâlden bir sâle varınca güftâr-senc olduğu âsâr bi-re'sihî bir divân-ı müstetâb olmak kâbildir.*"[783]

Sâlim, yine burada Nâbî'nin Farsça, Arapça ve Türkçe'yi şiirlerinde başarı ile kullandığını ve onun söz söyleme sanatındaki üstünlüğünü, söylediklerinin başlı başına bir eser vücuda getirebilecek değerde olduğunu ilave eder.

---

[781] Safâyî, A.g.e., s.628.
[782] Mine Mengi, a.g.e, s.28.
[783] Sâlim, A.g.e., s.631.

Ziya Paşa *Harâbât*'ında Nâbî hakkındaki değerlendirmesinde, onu İstanbul dışından olup da Türk diline katkı yapan, onu zenginleştiren, ifadeye genişlik ve çeşitlilik katan özelliği ile Nef'î ile özdeşleştirir

İstanbul iken makarr-ı irfân
İstanbul iken matâf-ı büldâ

Yapdı iki taşralı bu hâli
Vanlı* birisi biri Ruhâlı

Ya'ni biri Nef'î-i suhan-ver
Hem digeri Nâbî-i mu'ammer

Bunlardır eden lisânı tevsî'
Bunlardır eden beyânı tenvî'

Bunlar verdi zebâna zînet
Bunlar verdi beyâna sûret[784]

Recâizâde Mahmud Ekrem ise Nâbî'yi Nef'î'den sonra gelen en tanınmış şair olarak görmesine rağmen sanat gücü olarak Nef'î'ye yaklaşamadığını ama velûd bir şair olduğunu söyleyerek şöyle devam eder:

"*Külliyât-ı âsârı içinde kemâlât-ı tahrirânesine şâhid ve kuvve-i ilmiyyesine aid olan tevhidleri nu'ûtu ile üslûb ve efkârca tabi'at-ı şairâne ve nazar-ı hâkimâneden dahi behresini tasdik ettirmeye her halde kifâyeti müsellem olan bazı rengîn parçalar, müntehâb beyitler, berceste mısralar müstesna olmak üzere sâir birçok güftâr ve âsâr puf böreğine benzer. Zâhirine bakılsa kabaca, ehemmiyetlice bir şey görünür; halbuki içi havadan ibârettir.*"[785]

* Ziya Paşa'nın Nef'î'yi Vanlı olarak göstermesi başta Namık Kemal olmak üzere döneminde büyük eleştiri almıştır. (bk. M. Kaya Bilgegil, **Harâbât Karşısında Namık Kemal**, İrfan Yay., İstanbul 1972, s.63.) Bu tartışmaya daha sonra katılan Yahya Kemal ise, önemli olanın Nef'î ve Nâbî gibi şairlerin nereli oldukları değil, bunların Türkçeye öz yurtlarının lehçesini tahakküm ettirmemeleri ve edebî lisânı o zamanki fesâhâtine ve tabiatına göze güzelleştirmiş olmaları olduğunu kaydeder. (bk. Abdülkadir Karahan, **Nâbî**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1987, s.69.)

[784] Mine Mengi, A.g.e., s.30.

[785] Recâizâde Mahmud Ekrem, **Kudemâdan Birkaç Şair**, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1305, s.30.

Ekrem burada, Nâbî'nin birkaç şiiri hariç diğer şiirlerini fazlalık ve görünüş olarak insanı yanılttığını, bu şiirlerinin içlerinin boş olduğu görüşünü dile getirirken, daha sonraki yazılarında yumuşayarak, şairin kabiliyetini yerinde ve gereğinde kullanmadığını, aksine bu kabiliyetini gereksiz biçimde harcadığı görüşünü savunur. Nâbî'nin boş ve anlamsız şiirlerinin varlığına dikkat çeken bir diğer Tanzimat dönemi şairi Muallim Nâci, bunun yanında Nâbî'nin edasındaki akıcılığa (selâset) dikkat çeker:

> "*Tabiatındaki kuvvet şiirlerindeki selâsetten anlaşılır. Edâsındaki selâset cihetiyle devrinde hakikaten tektir. Mamafih, zamanımızda memnuniyetle mütalaa olunmayacak pek çok sözleri de vardır.*"[786]

Nâbî'nin sanatına gelince, şiirlerindeki ilk göze batan şeyin Gibb'in de bahsettiği gibi fevkalade kolay şiir nazmetmiş olmasıdır.[787] Nâbî'nin şiirini incelerken doğal olarak kasideleri ile gazellerini birbirinden ayırmak gerekecektir. Zira şair, Divan'ındaki şiirlerinden de görüleceği gibi esas kişiliğini gazellerinde göstermiştir. Kasideleri ise şairin karakteristik ruhuna biraz aykırı gelebilecek kusurlar mevcuttur. Nâbî'nin kasidelerinde Vasfi Mahir Kocatürk'ün de değindiği gibi Bâkî ve Nef'î ihtişamı yoktur.[788] Nabî *nesib* bölümlerinde tabiat tasvirlerinden çok içtimai hayat teferruatına girmekte, yer yer devrin siyasî tablolarını çizmektedir. Nâbî'nin kasidelerinin bir diğer özelliği de, devlet adamlarını övmede klasik klişeye tamamen uymakla birlikte haklı ve ahlakî görmediği abartmalara fazla yer vermemiş olmasıdır. O daha çok buralarda devletin ve milletin durumunu açıkça ortaya koyma yoluna gitmiştir. Gibb'in Nâbî'nin kasidelerini Ziya Paşa'nın da görüşüne gönderme yaparak lüzumsuz ve zorlama şeklinde olduğunu bundan dolayı da bu nazım şeklinin Nâbî'ye uygun olmadığını söylerken *tevhid, na't, sulhiyye ve azliyye* gibi kasidelerini bu görüşün dışında koyar.[789]

Nâbî'nin kasidelerinde görülen gelenekten farklılık aslında onun karakteristik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Abdülkadir Karahan'ın da işaret ettiği gibi kasidelerinde hem konuları, hem arzedildikleri zatlardan beklenen takdir ve iltifat, hem de eskiden beri devam edegelen gelenek dolayısıyla kendi temayüllerini gönlünde yatan arslanın istiğnasını rahatça dile getiremezdi. Bunu ancak gazellerinde, rubailerinde, kıta-

---

[786] Muallim Nâci, **Osmanlı Şairleri**, (hzl. Cemal Kurnaz), Akçağ Yay., Ankara 2000, s.295.
[787] E. J. W. Gibb, A.g.e., C.III-V, s.232.
[788] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.458.
[789] E. J. W. Gibb, A.g.e., C.III-V, s.235.

larında görmekteyiz.[790] Nâbî sık sık kimseye minnet etmek istemediğini ve minnet edilerek yapılacak bir iyiliğin, ihsanın değeri olmayacağını dile getirir:

Câmı kef-i sâkîde şikest olması yekdür
Ol bâde ki keyfiyyet-i minnet var içinde (G 696/3)

Nâbî, kasidelerinin *nesib* bölümlerinde çevre tasvirlerinden ziyade 'fikrî' tahlil ve hikemî anlatıma yer vererek, bu husiyetiyle kaside geleneği içerisinde özel bir tavır sergiler. *Medhiyye*ler daha samimi bir anlatımla yazılmış, *Fahriyye*ler ise oldukça kısa tutulmuştur.[791]

Nâbî'nin gazellerinde ise bariz bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Gazellerinin bazılarında Fuzûlî'deki içtenlik, duyguluk, bazılarında Nâ'ilî'deki kanaatkârlık, bazılarında Nef'î'deki isyânkarlık, bazılarında Ruhî'deki içtimai tenkid özellikleri görülmekle beraber şair bütün bu özellikleri harmanlayarak daha sonraları *Nâbî üslubu* olarak anılacak kendine has bir üslup geliştirmiştir. Nâbî'yi edebiyat tarihimizde en önemli şair yapan tarafı da budur. Vasfi Mahir Kocatürk'ün ifadesiyle bu üslubun ana hatları şöyledir:

> "*Sadeliğini hiç kaybetmeyen bu üslup yer yer, coşmasını, raksetmesini, ağır ve derin akmasını, saf ve berrak durulmasını çok güzel bilir. Şairin mahallî hayattan alınma mefhumları, teşbihleri ve teferruata ait müşahadeleri de şahsiyetine ayrı bir genişlik eklemektedir.*"[792]

Nâbî'nin şiirleri incelendiği zaman döneminin toplum yapısının tezahürlerinin bir yansıması olarak görülecektir. Nâbî'yi Nâbî yapan bu özellik Nâbî'nin gözünden Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Onun şiirlerinde bazen eleştirilerde bulunup ferahlamak, bazen şikâyetlerle gönlündekileri etrafındaki bulunanlara duyurmak, bazen tevekkülle olayları göğüslemek, bazen de hikmetle yoğrulmuş düşünce ve görüşlerle onlara ibretle bakmak vb. özellikler ön plana çıkmaktadır. Gibb ise Nâbî'nin şiirlerinde şu hususlara dikkat çeker:

> "*Gazelleri bütünüyle gül, bülbül, bahar ve sâki ile ilgili değildir; hikmetli şiirler söylemediği zamanlar, çevresinde gördüğü şeyleri anlatır ve âşina olduğu Manisa, Halep, İstanbul gibi yerler hakkında tafsilata girişir. O, şiirle-*

---

[790] Abdülkadir Karahan, A.g.e., s.56.
[791] Nâbî'nin kasidelerinin özellikleri hakkında geniş bilgi için bk. Ali Fuat Bilkan, **Nâbî'nin Kasideleri ve Kasideciliği**, Gazi Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1987.
[792] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.459.

ri sistematik olarak objektif olan ilk büyük Türk şairidir ve sanırım meşhur olmasının sırrı da burada aranmalıdır. Büyük, meşhur bir şair ilk kez kendi yurttaşlarıyla onlardan biri gibi konuşur; gerçekte bağlı bulunduğu ekolün bir üyesi olarak ve gelenek icabı dili zaman zaman yabancılaşır, fakat söylediği şeyler çoğunluğun anlayabildiği ve hissedebildiği şeylerdir. Sonuç olarak bu hareket Türk insanının kendini ifade etmeye başlamasıdır."[793]

Nâbî'nin sosyal, ahlakî ve didaktik konuları işleyip içinde yaşadığı muhitin kusurlarını, haksızlıklarını, sorunlarını eleştirmesi çağına nisbetle bir yenilik olarak görülmüş; devletin ve halkın gittikçe güçleşen ekonomik durumlarıyla gün geçtikçe daha da bozulan düzenin sahip olduğu huzursuzluk Nâbî tarzı şiir alanında şairleri de teşvik etmiştir. Abdülkadir Karahan'ın Nâbî'nin şiirlerindeki bu hususiyeti şöyle izah eder:

"*O, insanı ve özellikle kendi devrini huzursuz, menfaate bağlı, endişelerini yenmekte güçlük çeken, bazan da başkalarına zarar vermekte pervasız davranan sorumsuz yöneticilerini, mütegallibesini, eline fırsat geçirenini, mevki ve makanının yetkilerini kötüye kullananı eleştirmekten çekinmemiş, şahıs adı zikretmemiş olmakla beraber bazı karinelerle hiç olmazsa bilinen olaylar dolayısıyla bir kısım muhatabını sezmemize de imkân vermiştir.*

Nâbî'nin şiirlerinde görülegelen özelliklerinden birini de; onun gösterişten, geçici ve dağdağalı zevklerle süslenmiş günlük konforlu hayattan, mevki ve makam hırsından istiğna teşkil eder. O, olayları eleştirirken insanların zaaflarına, devrin bozuk düzenine, samimiyetsizliklere, aşırı ihtiraslara, gölgelenmiş isteklere vs dokunmaktan kendini alamaz."[794]

Nitekim bu tarz şiir yazmak kendinden sonra oldukça uzun bir süre bazı şiir erbabı tarafından devam ettirilmiş ve Nâbî hep bir üstad olarak kalmıştır.[795]

2.7.1.1. Nâbî ve Hikemî Şiir

Arapça bir kelime olan *hikmet; "*felsefe, fizik, hakîmlik, bilgelik, bilinmeyen neden, varlıkların ve olayların oluşunda Allah'ın insanlar tarafından anlaşılmayan gizli amacı, peygamberlik, özdeyiş, atasözü"[796] gibi anlamlara gelmektedir. İslamî düşünce

[793] E.J.W. Gibb, A.g.e., C.III-V, s.233-234.
[794] Abdülkadir Karahan, A.g.e., s.62-63.
[795] Bu konuda geniş bilgi için bk. Hüseyin Yorulmaz, **Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü –Eski Şiirde Hikemiyat-,** Kitapevi Yay., İstanbul 1996.
[796] Mine Mengi, A.g.e., s.IX.

sisteminde daha çok felsefe karşılığı kullanılan kelime, edebiyatta genel anlamıyla bir milletin ortak dehasının yarattığı düşünce sistemidir. Bir bakıma ait olduğu toplumun dünya görüşüdür. Ayrıca, bir toplumun hayat anlayışını belirleyen davranışlarla ilgili olduğu için ahlakla da ilgilidir. Nâbî ve bu tarzın diğer şairleri hikmeti yaygın anlamıyla felsefe karşılığı değil de Kur'an-ı Kerim'de kullanıldığı gibi 'derin kavrayış ve bilgi, nübüvvet, sır, hükümler ve öğüt" gibi anlamlarda ele almışlardır.

Bilindiği gibi hikemî şiir kavramını ilk olarak Feridüddin Attâr ortaya atmış ve kendi şiirini taşıdığı ilahî ve özgün anlamlardan dolayı da bu kavramla isimlendirmiştir. Bu bağlamda Attâr, dinî özellik taşıyan şiirleri '*hikmet şiiri*' olarak vasıflandırmıştır. Hikemî şiir Osmanlı şiirinde ise alanı daha da genişleyerek sosyal konulara kadar yayılmıştır. İlk örneklerini Fuzûlî ve Bağdatlı Ruhî'de gördüğümüz bu tarz Nâbî ile doruğa çıkmış ve esas kimliğine kavuşmuştur.

Nâbî'nin gerek şiirlerine ve gerekse şairlik karakterine baktığımız zaman, dil ve içerik bakımından tamamen kendine ait, benzeri olmayan yeni bir üslup arayışı içinde olduğunu ve bu üslubu da *hikemî tarz*la isimlendirdiğini görmekteyiz. Ortaya çıkan yeni bir üslubun edebiyat ortamında kendine yer bulabilmesi, devamlılığını sürdürmesi ve kendi özelliklerini gösterebilmesi için eski usülleri ortadan kaldırmak ve onlara karşı savaş açmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda Nâbî'de hem geleneksel Divan şiiri karakterine hem de kendi yaşadığı dönemde ortaya çıkan ve şairlerin büyük çoğunluğunu etkisi altına alan Sebk-i Hindî üslubuna tepki göstererek, kendi tarzının niteliklerini sergilemeye başlamıştır. İlk olarak şiire fazla yabancı kelime girmesine tepki göstermiş, sonra da yabancı dilden şiir tercümelerini eleştirmiştir. Daha sonra şiirin şekil ve muhteviyatına inerek, Sebk-i Hindî'nin en büyük özelliği olan söz sanatları ve anlaşılmazlığı eleştirip şiirde sanattan ziyade muhteviyata, düşünmeye ve düşündürmeye ağırlık veren tarzı ortaya koymuştur. Nâbî'nin '*usandık'* redifli gazeli tamamen eski geleneğe tamamen bir başkaldırı özelliği sergilemesi bakımından çok önemlidir:

Bir devlet içün çarha temennâdan usanduk
Bir vasl içün ağyâra müdârâdan usanduk

Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unutduk
Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan usanduk

Düşdük katı çokdan heves-i vuslata ammâ
Ol dâ'iye-i dağdağa-fermâdan usanduk

Dil gamla dahi dest ü giribândan usanmaz
Bir yâr içün ağyâr ile gavgadan usanduk

Nâbî ile ol âfetün ahvâlini nakl it
Efsâne-i Mecnûn u Leylâdan usanduk (G 395/1-5)

(*Bir saadet için feleğe minnet etmekten usandık. Bir kavuşma için başkalarına (yapmacık) dostluk göstermekten usandık. Ayrılık çeke çeke kavuşma mutluluğunu unuttuk. Sarhoşluğun verdiği sersemlikle (zamanla) şarap tadından usandık. Kavuşma hevesine düşeli çok oldu ama o huzursuzluk veren iç arzusundan artık usandık. Gönül gamla bile yak paça olmaktan usanmaz. Bir sevgili için düşmanlarla kavga etmekten usandık. Bize, Nâbî ile o âfetin (sevgilinin) durumunu anlat, artık Leyla vü Mecnun hikâyesinden usandık)*[797]

Nâbî; Sâfî, Necâtî, Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ elinde gelişen şiiri yerlileştirme geleneğine Sebk-i Hindî'nin bir anlamda engel olmasına karşı çıkmış ve farklı terkipleriyle şiiri yeniden daha anlaşılır bir çizgiye çekmiştir. Sözünü ettiği reelleşme hadisesi, zamanın, mekânın ve kişilerin gerçek hayatın parçaları haline gelmesi kendisinden kısa bir süre sonra şöhret kazanan Nedîm eliyle edebiyatımıza kazandırılacaktır.[798]

Hikemî şiirin kaynaklarına indiğimiz zaman, doğrudan doğruya Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu durumla doğru orantılı olarak geliştiğini görmekteyiz. Bu durumu impressionistlerin ortaya attığı *sanat-obje* ilişkisi içinde düşünürsek daha net sonuçlara ulaşabiliriz. İhsan Turgut ve İsmail Tunalı'nın tespitlerine göre; her sanat eseri bir sanatçı öznesi ile bir nesne arasındaki bağı dile getirir, yani her sanat eseri aslında belli bir obje yorumunu ifade eder. Bilgi –objesi ile estetik- objeyi aynı prensipler tayin eder. Buradan ise şöyle bir sonuç çıkar; "*Belli bir sanat anlayışı ile bu anlayışın içinde yer aldığı dönemin felsefî görüşü arasında belli bir uygunluk vardır; bu uygunluğun dayandığı temel, onların aynı obje yorumundan hareket etmeleridir:"*[799] Burada ifade

[797] Ali Fuat Bilkan, **Nâbî**, s.117-119.
[798] Mustafa İsen, "*Geleneğe Direnenler I, Nâbî"*, **Ötelerden Bir Ses,** s.249.
[799] İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi,** Üniversite Kitabevi, İzmir 1993, s.114.

edilen obje Nâbî'de toplum dolayısıyla da insandır. Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu siyasî ve malî bunalımlar, huzursuzluk, rüşvet, siyasî çalkantılar toplumun yaşantısını alt üst etmiş ve sonuç olarak da bir çöküşe doğru gitmiştir. Nâbî bu noktadan hareketle insanlara bilgi vermek, nasihat etmek amacıyla didaktik mahiyette yazdığı şiirlerine '*hikemî şiir'* adını vermiştir. Zaten onun için şiir yazmasının amacı da budur:

Hikmet-âmîz gerekdir eş'âr
Ki me'âli ola irşâda medâr

*Âb-ı hikmet*le bulur neşv ü nemâ
Gülşen-i şi'r ü riyâz-ı inşâ (H 992-993)[800]

Teveccüh itmez idüm şi're Nâbîyâ bu kadar
Beyân-ı sırr-ı hikem olmayaydı mazmûnı (G 858/5)

Bu anlamda Nâbî, toplumdaki sosyal ve kültürel değişmeleri Divan şiirine sokarak bilhassa gazellerinde '*hikmetli söyleyiş*'lere yer vermiş ve aynı zamanda eşya, durum ve olaylara bakış açısındaki orijinallik ile de gazel tarzına '*hikemî*' bir üslup geliştirmiştir.[801] Bu üslubun genel özellikleri genel olarak, dönemi çok yakından ilgilendiren sosyal ve siyasî olayların bilgece formüle edilmesi, halkın dilinde yıllardır söylene söylene klişeleşmiş atasözleri ve deyimler, nasihat ifade eden ayet ve hadisler, insanların hafızasında canlı bir tablo gibi yaşayan âdet ve gelenekler, kelâm-ı kibarlar vs gibi konular oluşturur.[802]

Hikmetli söyleyiş, Hüseyin Yorulmaz'ın da belirttiği gibi, aslında bütün Divan şairlerinde az-çok mevcuttur. Yalnız Nâbî, bu söyleyişi emsallerinden gözle görülür derecede farklı bir şekilde sanatın gayesi haline getirince bir inkılap yapmıştır.[803] Nihad Sâmi Banarlı, Nâbî'nin *hikemî şiir*'ini değerlendirirken, onun bu tarzı ile edebiyatımızda Nâbî mektebi denilen yeni bir ekol oluşturduğunu söyleyerek şöyle devam eder:

"*Nâbî, fikri bir takım söz sanatlarıyla süslemeden, fikri fikir olarak söylemek yolunu seçmiş ve bunda dikkate değer bir şahsiyet göstermiştir. Onun*

[800] Nâbî, **Hayriyye**, (hzl. İskender Pala), Kapı Yay., İstanbul2005, s.200.
[801] Ali Fuat Bilkan, **Hayrînâme'ye Göre 17. Yüzyılda Osmanlı Düşünce Hayatı**, Akçağ Yay., Ankara 2002, s.45.
[802] Hüseyin Yorulmaz, **Urfalı Nâbî**, Şule Yay., İstanbul 1998, s.43.
[803] Hüseyin Yorulmaz, **Nâbî Ekolü**, s.29.

bu tutumu şiirde hemen hemen bir inkılap sayılmış ve bu şairin yolunda yürüyen daha başka şairler yetişmiştir. Edebiyatımızda Nâbî mektebi denilen bu tarzın hususiyeti, görgü, bilgi ve düşünce unsurlarını didaktik bir zihniyetle ifade ediştir."[804]

Mine Mengi'ye göre ise hikemî şiirde Nâbî'nin ekol sahibi oluşu, 'düşünmeye ve düşündürmeye ağırlık veren bir sanat anlayışıyla yakından ilgilidir'.[805]

Hikemî şiirde maksat, ele alınan bir konuyu dallandırıp budaklandırmadan veciz ve vurgulu bir şekilde ifade etmektir. Nâbî'nin Divanı incelendiği zaman onun şiirlerinin ekseriyetinin mev'ize (öğüt), irşâd suretinde olduğu görülür. Bu bakımdan da şair '*mana*'ya ayrı bir ehemmiyet verir:

Kalırdı lafz u ma'nâ teng-nâ-yı lâ-ta'ayyünde
Hakîkat üzre bu ma'nâya sûret vermese insân (G 461/5)

Manayı hakikatle aynı potada yoğuran şair, doğru, özlü manayla insanları irşâd, bilgilendirme, uyarma yoluna gider. Hikemî şairlerin sanat anlayışına göre, mana, hikmet ve hakikate giydirilmiş bir elbisedir. Hakikat güzel bir şekilde ve sanatkârane olarak ifade edilmelidir. Buna göre formsuz bir şiir, ne kadar hakikat yüklü olursa olsun sanat bakımından eksik olduğu gibi, muhtevadan ve özden yoksun bir şiir de şekil yönünden ne derece mükemmel bulunursa bulunsun aynı oranda noksandır. Şiiri şiir kılan her iki unsurun da başarıyla kullanılmasıdır.[806]

Nâbî, hikemî şiirlerinde özlü söz söylemeye önem göstermiş ve bunu yaparken de atasözü ve deyimlere sık sık başvurmuştur. Bunun yanında 'berceste' dediğimiz, az şeyle çok şey anlatmak, alışılmışın üstende söz söylemek gibi bir üslupla şiirlerini yoğunlaştırmıştır. Kendisin de belirttiği gibi;

Fırsat düşerse hâlüni arz itmage gönül
Tafsîlden sakın sözüni ihtisâra çek (G 453/7)

---

[804] Nihad Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,** C.II, s.670.
[805] Mine Mengi, A.g.e., s.131.
[806] Hüseyin Yorulmaz, A.g.e., s.56.

Sözde ayrıntı ve teferrüta dalmanın tafsilatta boğulmaya neden olmaktadır. Nâbî'nin bu üslubu toplumda o kadar yer bulmuştur ki, bir kişinin konuşması övülmek sitendiğinde 'Nâbî gibi konuşuyor' denirmiş.[807]

Nâbî'nin yetiştiği toplum İslam toplumu olduğu için, bu toplumsal yapının bir bireyi olarak geleneksel değerlerin sarsılması, şair üzerinde tedirginlik, kötümserlik, eleştiri ve yergi biçiminde etkisini göstermiştir. Bu nedenle de hikemî şiirlerinde ahlakî değerlere önem veren ve bunlara sahip çıkan Nâbî, bu şiirleriyle halkı bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Allah'ın rahmeti, günahlardan sakınma, gönül yapmanın önemi, erdemli olma, dünyanın faniliği, rüşvetin kötülüğü, devleti iyi idare etmenin yolları, kanaaat, rızık, ilim, istiğna, ibadet vs gibi dinî ve sosyal konularda halka doğru yolu göstermeye çalışmıştır. Tevekkül ve kanaatkârlıktan fazlaca dem vuran şairin belli bir düşünüş tarzı ve sistemi bulunmamaktadır. Vasfi Mahir Kocatürk'ün de belirttiği gibi ona bu adı verdiren hayat, tabiat ve insan ruhuna dair muhtelif müşahade ve tahlilleridir ki bunlar çok defa tatlı bir şiir ahengine bürünmüş mısralar halinde şiirleri arasına serpiştirilmiştir.[808]

Mine Mengi'nin tespitlerine göre Nâbî'nin bu tür şiirlerinde kötülüğe, haksızlığa karşı isyan veya mücadele ruhu görülmemektedir. Nâbî'nin ruhuna da aykırı olan bu davranış, bu tür durumlara karşı mücadeleden ziyade sakınmayı amaçlamaktadır. Nâbî'nin esas felsefesi kötülüklere, haksızlıklara, hırsızlıklara, hırsa, adaletsizliğe karşı mücadele etmek değil, bu türlü davranış ve faaliyetlerden sakınmaktır. Buradaki ahlakın amacı bireyin yararına ve mutluluğuna yönelik olup, ahlak da temelde toplumsal olmaktan çok kişisel, yararcı bir ahlaktır.[809]

Hayata karşı duygu ve düşüncelerinde bazen fatalist (kaderci) görünen Nâbî, mutasavvıf olmaktan ziyade samimi dindar bir şair profili çizmektedir. Ali Fuat Bilkan'ın tespitine göre de Nâbî'nin Sâib-i Tebrizî gibi olan bitenin arkasındaki hikmeti araştırması, varlık ve eşyanın yaratılış gayesini nazara vermeye çalışması, hikemî tarzın dinî ve tasavvufî yönünü de ortaya koymaktadır.[810]

2.7.2. Nâbî'ye Göre Şiir Ve Şair

2.7.2.1. Şiir

[807] E.J.W. Gibb, C.III-V, s.231.
[808] Vasfi Mahir Kocatürk, A.g.e., s.459.
[809] Mine Mengi, "*Çağının İnsanı Olarak Nâbî"*, **Ömer Asım Aksoy Armağanı**, s.179-180.
[810] Ali Fuat Bilkan, A.g.e., s.45.

Nâbî'nin şiir anlayışının temelinde hikemî şiir yatmaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi şair, şiire yönelmesinin esas sebebinin de bu amaç olduğunu gerek *Divan*'ında gerekse *Hayriyye*'sinde açıkça dile getirir:

Hikmet-âmîz gerekdir eş'âr
Ki me'âli ola irşâda medâr

*Âb-ı hikmet*le bulur neşv ü nemâ
Gülşen-i şi'r ü riyâz-ı inşâ (H 992-993)

Teveccüh itmez idüm şi're Nâbîyâ bu kadar
Beyân-ı sırr-ı hikem olmayaydı mazmûnı (G 858/5)

Nâbî, halkı irşad'da ve doğru yolu göstermede şiiri bir vasıta olarak olarak görmektedir. Nâbî'ye göre şiir, halkla arasındaki en iyi iletişim aracıdır. Düşünce ve fikirlerini şiirle ifade etme yöntemi aynı zamanda halkın da anlamasını ve ezberlemesini kolaylaştırmaktadır. Şair, *Hayriyye*'de oğluna nasihat verirken bu noktaya temas ederek şiirin halk üzerindeki etkisinin nesirden daha kalıcı olduğunu söyler:

Tîz ferâmûş olınur nesr suhan
Nazm ammâ ki ider devr-i dehen (H 1016)

Buna göre normal söz halk arasında çabuk unutulur, ama nazm halinde söylenmiş söz nesilden nesile aktarılır ve asla unutulmaz. Nâbî, şiir olan her şeyin de doğal olarak insanlar tarafından ezberlenemeyeceği için, şiirin şiirdeki ahenk unsuruna da dikkat çekerek, kulağa hoş gelen sözlerin ezberlenmesinin daha kolay olduğunu söyler:

Suhan ol denlü *hoş-âyende* gerekdür ki anı
İdine nev'-i beşer belki melâik ezber (K 9/70)

Nâbî, Divan'ında şiir ile görüşlerini daha çok 'gazel' ve 'suhan' kavramları etrafında dile getirir. Aşağıda yer alan '*gazel'* redifli gazelinde bir şiirin nasıl olması konusunda bize bazı ipuçları verir:

Zâhir ü bâtını *ma'mûr* u *metîn* olsa gazel
Sûret yâver ü ma'nâya mu'în olsa gazel

İtse te'sîr dil-i sâmi'a hâh ü mâ-hâh
Dil-nişîn sîne-nişîn sadr-nişîn olsa gazel

Yalınuz safha-i mecmû'alara olmasa kayd
Levha-i mühr ü mehe naşk-ı cebîn olsa gazel

Gûş iden seng-i dil olursa bile itse eser
Mâ'îl-i merteb-i nakş-ı nigîn olsa gazel

Tohmdan hâsıl olan tâze şükûfe mânend
Nâzenin-şekl ü *hoş-âyende-zemîn* olsa gazel

Girmese mahzen-i elfâzına düzdîde-metâ'
Bender-i nâtıkada beyt-i emîn olsa gazel

Meh-ruhân-ı mütenâsib-bedenâsâ Nâbî
Olsa hem-vâre ne gass ü ne semîn olsa gazel (G 487/1-7)

Bu gazelinde bir şiirin hem iç hem de dış yapısının nasıl olması gerektiği konusunda düşüncelerini ifade eden Nâbî, '*ma'mur*' ve '*metîn*' kavramları ile şiirin şekil ve mana bakımından sağlam olması gerektiğini savunmuştur. Şiirin sağlamlığı konusuna Nef'î'de geniş olarak yer verdiğimiz için üzerinde fazla durmayı gereksiz görüyoruz. Nâbî, gazelin devamında, bir şiir okunduğu zaman dinleyenlerin gönlünü ister istemez etkilemeli ve bu özelliğinden dolayı da gönülde ve sinede kendine en başta bir yer tutması gerektiğini, hatta dinleyen kişi eğer taş kalpli biri olsa bile, okunan şiirin ona bile etki etmesi gerektiğini söyler. Nâbî'ye göre şiir sadece mecmualarda, divanlarda yer almak için yazılmamalı, insanların gönüllerinin levhasına yazılması gerektiğini de ifade ederken, şiirin genel çerçevesini de çizmiş olmaktadır. Böylece Nâbî, mistik ya da duygusal (lirik) şiir anlayışı yerine, sağduyu ve düşüncenin ağır bastığı şiir anlayışını benimser.

Nâbî, şiiri, tamamen mana ve anlam temeli üzerine oturtmuştur. Nâbî, ince mana ile beraber güzel sözün şiir estetiğinin ayrılmaz ve tamamlayıcı unsurlarından biri olduğunu söylerken, bu özelliği Râmî'nin şiirleriyle örneklendirir:

Suhan-gû peyrev olsun hazret-i Râmî Efendi'ye
Ki Nâbî nazm öyle *hoş-makâl* ü *pür-me'âl* olsun (G 564/10)

Aşağıda 'mana' bölümünde de göreceğimiz gibi Nâbî için şiir tamamen mana ile bütünleşmiştir. Şaire göre şiirin asıl var olam sebebi manadır:

Binâ-yı şi'r öyle âlî-ter gerekdür kim
Nümâyân ola sahn-ı âlem-i ma'nî zemîninden (G 563/9)

Nâbî, şiir hakkındaki görüşlerini dile getirirken gazel türlerine de değinmiş ve bu konudaki görüşlerini ortaya koymuştur.

Tahmîs şi're câme vü destâr giydirür
Pâyına lîk kefş yapar *müstezâd* iden (G 575/6)

Sözlük manası, 'beşleme' olan *Tahmis*, edebiyatta şairin kendisinin veya başka birinin beyitlerine üç mısra ekleyerek beşer mısralık bendler halinde yazdığı şiirlere denilmektedir. Nâbî, Tahmis'in şiire elbise giydirdiğini söyleyerek, bu tür şiirlere verdiği önemi vurgulamıştır. *Müstezâd*, ise 'artmış, ziyadeleşmiş' anlamında olup, terim olarak herhangi bir nazım şeklinin bütün mısralarına kısa mısra eklenek elde edilen şiirlere denilmektedir. Nâbî, ilave edilen kısa mısraları birer keşif olarak yorumlamış ve bu şeklin de önemini ortaya koymuştur.

Nâbî, aşağıdaki beyitte ise Lügaz hakkında görüşünü dile getirirken onu, açık bir gazel bozuntusu şeklinde yorumlayarak eleştirmiştir:

Münasebetledür evza'-ı tesmiye Nâbî
Lügaz hele kati vâzıh gazel bozundısıdur (G 159/10)

'Meyletmek, eğilmek' gibi anlamlara gelen *Lügaz,* edebî terim olarak; bir nesnenin, bir varlığın özelliklerini anlatarak yazılan bilmecelere denilmektedir.[811] Lügaz'ı bir gazel bozuntusu olarak eleştiren Nâbî'nin Divan'ında yer verdiği 31 adet Lügaz'ı ile bu türde en fazla yazan şairlerden biri olması da aynı zamanda dikkat çekici bir durumdur.

Nâbî'ye göre şiirde bulunması gereken özellikler şöyledir.

1-*Şiir taze, yeni (orijinal) olmalı.* Nâbî'nin şiirlerindeki Hikemî üslup özelliklerini anlattığımız bölümde de belirttiğimiz gibi Nâbî, süregelenen şiir geleneğine karşı bayrak açmış, eskiye ait olan her şeyi tamamen bertaraf etme yoluna gitmiştir. Bu görüş açısında Nâbî'de üç kavramla karşılaşırız. Bunlar; *nâ-dîde (görülmemiş), nâ-şinîde (duyulmamış)* ve *nâ-güfte (söylenmemiş)*'tir:

Gazel *nâ-dîde* vü *nâ'şinîde* vü *nâ-güfte* lâzımdur
Yazukdur pâyesi pâ-mâl ola Nâbî bu mirkâtün (G 457/5)

[811] Ahmet Mermer-N. Koç; A.g.e., s.63.

Yeni şiiri bu kavramlarla tanımlayan Nâbî, eski geleneği sürdüren şairleri de kınayarak onları şiire yenilik getirmemelerinden dolayı da suçlar:

Baksan ekser suhan-ı şâir-i hâm
Zülf ü sünbül gül ü bülbül mey ü câm

Çıkamaz dâire-i dilberden
Kad ü hadd ü leb ü çeşm-i terden

Geh bahara tolaşur geh çimene
İlişür serv ü gül ü yâsemene

Reh-i nâ-reftede cevlân idemez
Sapa vâdileri seyrân idemez

İdemez sayd-ı ma'ânî-i bülend
Atamaz gayb şikârına kemend

Geçinür ma'nî-i hayîde ile
Lafz-ı meşhûr-ı cihân-dîde ile

İki harvârdur o beyt-i dü-tâ
K'olmaya tâze kumâş-ı ma'nâ (H 999-1005)

(Şöyle bir baksan acemi şairlerin şiirini çoğunlukla, zülf ile sünbül, gül ile bülbül, içki ile kadehten ibaret görürsün. Öylesi şiir, dilber ile boy, yanak, dudak ve yaşlı göz dairesinden dışarı çıkamaz. Bu şiir bazen baharı, bazen çimeni dolaşır. Bazen de serviye, güle yahut yasemene ilişir. Kimsenin gitmediği orijinal bir yolda dolaşamaz, sapa vadilerde gezemez. Yüksek manaları avlayamaz, gayb avına kement atamaz. Daha evvel başkasının söylediği mana ile geçinir, dünya görmüş meşhur sözler ile avunur.)

Divan şiirinin klişeleşmiş mazmun sistemini ağır şekilde eleştiren Nâbî artık şiire hiç duyulmamış, söylenmemiş şeylerin söylenmesi gerektiğini savunmuştur. Nâbî, bir başka yerde aynı konu ile ilgili olarak gelin-damat mazmunu içerisinde durumu şu şekilde teşbih eder:

Arûs-ı tâzeyi tezvîce benzer pîr-i sad-sâle

Köhen mecmû'aya tahrîr-i şi'r-i nev-makal itmek (G 469/4)

Gelenekten gelen mazmunları şiirde kullanmayı, taze gelinle yaşlı bir adamın evlenmesine benzeten şair, bu durumun hiç yakışık olmadığını, her şeyin kendi zamanında güzel olduğunu, şiirinde insanlar gibi zaman içinde değişime, yenilenmeye ihtiyacı bulunduğunu söyler.

Nâbî, eskiden beri tekrar edile edile dillere pelesenk olan efsaneleri, mazmunları aşmak ve bu efsanelerin dışında işitilmemiş ve görülmemiş taze hikâyeler, manalar aramak gerektiğini söyler:

Zuhûr eylerse bundan sonra bilmem yohsa uşşakûn
Ser-encâmında bir nâ-gûş-zed tâze hikâyet yok (G 394/4)

2-*Şiir sade olmalı.* Sebk-i Hindî üslubunun bir furya gibi sardığı şiir âleminin ortasında kendini bulan Nâbî, bu üslubun aksine şiiri herkesin anlayacağı daha açık ve anlaşılır bir alana çekmiştir:

Çekemem sâde sözi silsile-i ta'bîre
Neyleyim kuvvet-i tab'um benüm ancak bu kadar (K 9/71)

Nâbî, Sebk-i Hindî şairleri gibi öyle uzun tamlamalar yapamadığını, istihzalı bir şekilde ifade ederken, aslında bu tarzı eleştirmektedir.

Çün sâde-rûlar âyinedür tûtî-i dile
Nâbî gazel de *sâde* olursa aceb midür (G 172/7)

Nâbî, Sebk-i Hindî üslubunun zorlama sanatlarla şiiri içinden çıkılmaz bir hale soktuğunu, dolayısıyla şiir zorlaştırdığını;

Ne lâzumdur düşürmek şi'ri Nâbî kayd-ı iglâka
Bu denlü bî-tekellüf *sâde şi'r-i dil-güşâ* dirken (G 621/5)

bu kadar sade, zorlamasız ve gönül açan şiir söylemek varken, böyle içinden çıkılmaz bir hale düşürmenin hiç de lüzumu olmadığını söyler.

3-*Şiirde kelime ile anlam ilişkisine önem verilmeli.* Nâbî'nin üzerinde ısrarla durduğu konulardan biri de şiirde anlam ifade etmeyen, zoraki kullanılan kelimelerin şiiri şiiriyetten çıkarıp, kelimeler dizisi haline gelmesi durumudur. Nâbî bu durumu eleştirirken, şiirin bir lügat kitabı olmadığını vurgular:

Ey şi'r miyânında satan lafz-ı garîbi
Divân-ı gazel nüsha-i kâmûs degüldür (G 167/8)

Sebk-i Hindî şairlerinin lügatlerden o zamana kadar kullanılmayan kelimeleri bularak bu kelimeler üzerine şiiri bina etmeleri hadisesini ima eden Nâbî, bu durumu sert dille eleştirir. Aşağıdaki gazelinde ise bu konuya geniş olarak yer verir:

Şâyânter olmaz inşâ destâr-ı i'tibâre
Bî-reng ü bûy teşbîh bî-nakş isti'âre

Ma'nî-i tâze fikr it itme lugâtle memlû
Kim eyler i'tibârı berg-i ne-dâde bâre

Bî-tâze isti'âre olma lugâtde lezzet
Âhû-yı gayb-ı ma'nî düşmek gerek şikâre

İrâs-ı kuvvet eyler tab'a kebâb-ı murgân
İtme hayâli vakf-ı pîrâmen-i kınnâre

Cins-i lugâtle memlû şehr-i sıhâh u kâmûs
Olmaz metâ'-ı ma'nî üftâde her diyâra

Dinsünmi şi'r ü inşâ öyle mu'akkadâne
Kim ola hall ü akdi muhtâc-ı istişâre

Endek ola me'âli nâ-gûş-zed makâli
Her satr ola mü'eddâ kâmûs-ı ihtizâra

Yok farkı eylemekden endâhte yabâna
Elfâz-ı müşkilâtın şerh eylemek kenâre

Müşkil lugâtle olmaz hoş-reng şi'r ü inşâ
İtmez çerâğ-ı mağşûş çeşm-i şebi inâre

Olmaz garîb elfâz ârâyiş-i ma'ânî
Ma'nî gerek nühüfte ta'bîr-i âşikâre

Nâbî safâsı yokdur elfâz-ı ukde-dârun
Engûr neş'e virmez rind-i uşâre-hâre (G 802/1-11)

(*Renksiz ve kokusuz teşbih ile nakışsız istiare insanın itibar sarığına uygun düşmez. Şiirlerinde yeni manalar düşün, lügatlerden arayıp bulduğun kelimelerle doldurma. Taze olmayan, yeni yeni söylenmemiş istiareler lügatle lezzet bulmaz ve kendini sevdirmez. Eğer yaratılışında şairlik tabiatı varsa, mana gaybında gezinen ceylanların ardına düşmek gerekir. Kuş kebabı yaratılışa kuvvet verir, hayalini mezbahaya çevirme. Gerçeklerin şehirleri cins cins sözlüklerle doludur, her mananın sermayesi her dile uygun düşmez. Halledilmesi istişareye muhtaç olan kapalı ve düğümlü sözlerden meydana gelen beyit ve mısralara şiir, nesirlere de inşa mı denir? Azıcık manası olsun biraz de söz fazla kulağa çalınmamış olsun. Her satır korku kâmûsuna bir iddia olsun. Çözülmesi güç sözleri bir kenarda şerh etmenin boş yere silah atmaktan farkı yoktur. Nasıl iyi ışık vermeyen çıra ateşi gecenin karanlığını aydınlatmaya yetmezse, kıyıda köşede kalmış kullanılmayan kelimelerle de şiir ve nesir yazılmaz. Garip, tuhaf sözler manayı süslemez. Apaçık kullanılan deyimlerde mana gizlenir. Ey Nâbî düğümlü sözlerin safası yoktur. Üzümün öz suyunu içen rintlere üzüm tanesinden zevk alamazlar.)*

Nâbî, her dilin kendine ait bir karakteristik özellik taşıdığını ve bir ulusun kendi duygu ve düşüncelerini ancak kendi dili ile dile getirebileceğini, ısmarlama yabancı sözcüklerle ifade ifade etmenin zorlaşacağını söyleyerek, şerh geleneğine de gönderme yaparak, şiir şerh edilemez, edilmemelidir görüşünü savunmaktadır.

4-*Şiirde insanların zihninde yer edecek şekilde etkili, veciz söz söyleme geleneği oluşturmalı.* Hikemî tarz şiirin bir gerekliliği olarak, şiirde 'berceste' dediğimiz etkili anlatım tekniği, Nâbî'nin şiirinin de temel noktasıdır:

Sözde *darbü'l-mesel* irâdına söz yok ammâ
Söz odur âleme senden kala bir *darb-ı mesel* (Mf 35)

Yukarıda da değindiğimiz gibi Nâbî şiiri insanlar için, insanların ezberlemelerine zemin hazırlayacak şekilde yazmaktadır. Bundan dolayı da şiirde vurgulu ifadeler, can alıcı terkipler kullanarak şiirlerde bir ibret, öğüt temaları işlemektedir. İnsanlar da sahip oldukları bir fikir veya düşünceyi desteklemek adına bu tür şiirleri ezberlemektedir. Bir kişinin bu şekilde vurgulayıcı şekilde konuştuğu zaman '*Nâbî gibi konuşuyor'* denmesi de Nâbî'nin bu tür şiir anlayışının bir ürünüdür.

5-*Şiir büyük bir aşk ile yazılmalı.* Nâbî, şiir yazmayı büyük bir aşka bağlar. Şiiri bir sevda, şairi de bir âşık olarak görürken, şiirdeki hissiyata da dikkat çekmektedir.

Takrîb-i bûy-ı aşk ile dîvân-ı şi'r olur
Mânend-i şerha sîne-i satrında fâsile (G 812/10

Sineyi iki parça halinde bölen Nâbî, beyitlerin sinenin satırında ilk önce meydana geldiğini söyleyerek aşkın önemini dile getirir. Şaire göre yüreğinde sevgi, sevgili olmayan kişi şair olamaz, böyle kişilerin şiirlerinde şiir lezzeti bulunmaz:

Olmaz eş'ârında lezzet dil-rübâsız âşıkun
Tûtîyân âyîne-i ruhsâre söyler söylese (G 682/4)

Nâbî, bülbüllerin bile aynadaki akislerini görmeden konuşmadıklarını dillendirerek, insana şiiri aşkın söylettiğini göstermeye çalışır.

6-*Şiir hakikatleri içermeli.* Nâbî, şiirde hakikat meselesine önem veren şairlerimizden biridir. Şiirin hikemî özellik taşıması da bu özellikle doğrudan ilgilidir. Nâbî, kendini doğru ve gerçekleri ortaya çıkarmaya adadığını belirterek, şiirlerinde kullandığı her kelimenin anlamında bir hakikatin bulunduğunu söyler:

Hep giydi lisânunla senün *kisve-i tahkîk*
Ma'nâ-yı nihânîsi hurûf u kelimâtun (G 472/5)

Nâbî, hakikatle mecaz arasındaki ilişkiye de değinerek, bu iki kavramı lafz ile mana arasındaki ilişkiye benzetir. Buna göre mecazın varlığı ancak hakikatle birlikte ortaya çıkar ve tek başına hiçbir şey önem arzetmez:

Ma'lûm olamaz *hakîkat* olmazsa *mecâz*
Mevcûd olamaz *hakîkat* olmazsa *mecâz*
Elbette biri birini müstelzimdür
Ma'nâ ile lafzdur *hakîkat*le *mecâz* (Rb 98)

Nâbî, aşağıdaki beytinde de, her ne kadar mecaz ile hakikat birbirini bütünleseler de, kendisinin yine de hakikatten hiç yan çevirmeyeceğini, hakikatin acısını her zaman mecazın tatlısına tercih edeceğini söyler:

Şûr-âbe-i tekye-yi hakîkat var iken
Güllâc-ı mecâzdan sahûr eyleyemem (Rb 150)

7-*Şiir anlaşılır olmalı.* Nâbî'ye göre şiirin hedef kitlesi halktır. Bundan dolayı da halkın anlamasını kolaylaştıracak şekilde şiirler yazılmalıdır. Bunun için dile büyük bir önem veren şair, bunun yanında ifade tarzında ve anlamlarda okuyucunun zihnini karıştırmayacak bir usulle şiirin yazılması gerektiğini belirtmiştir:

Tururken şâh-râh-ı arsa-i tasrîh ma'nâyı
Degül lâyık esîr-i kûçe-bend-i ihtimâl itmek (G 469/5)

Nâbî, şiirde söylenmesi gerekeni açık açık söylemek dururken, manayı çıkmaz sokaklara sokup orda esir etme düşüncesine bir türlü anlam veremediğini dile getirirken, anlamları bu hale getiren söz sanatlarına da bazı eleştirilerde bulunur.

8-*Şiirde ruh olmalı.* Nef'î bölümünde ayrıntılı olarak bahsettiğimiz gibi, divan şairleri sözü bedene, manayı da bedenin içinde saklı olan ruha benzeterek, şiire hayat verdiklerini söylemişlerdir. Nâbî de bu görüşten yola çıkarak, aynı düşünceler içerisinde şiirdeki ruhun gerekliliğinden bahsetmiştir:

Hayâl-i şi're aceb *rûh virdün* ey Nâbî
Me'âl nutka gelür harfler tecessüm ider (G 170/5)

Nâbî de, Nef'î gibi lafzı beden, manayı da ruh olarak tasavvur ederek iki unsurun birleşmesinden şiirin hayat bulduğunu belirtmiştir:

Ta'âlallâh zihî dîvân-tırâz-ı sûret ü ma'nâ
Ki cesm-i lafz ile rûh-ı me'âli eylemiş peydâ (K 1/1)

9-*Şiirde söz sanatlarına fazla yer verilmemeli.* Nâbî, şiirde söz sanatlarının anlamı daralttığını, özgürlüğünü kısıtladığını düşünmektedir:

O dil kim sâgar-ı bî-reng-i sahbâ-yı hakâyıkdur
Anı leb-rîz-i çirk-âb-ı mecâz itmek ne lâyıkdur (G 166/1)

Şiiri hakikat şarabının renksiz kadehi olarak tasvir eden Nâbî, bu temiz kadehi mecazın pis suyu ile doldurmanın sebebini anlayamadığını dile getirirken, mecazsız şiiri, saf şiir olarak tanımlamaktadır. Şiirde en güzeli mecazı bulmak için uğraşan şairlerin şiirlerinde hiçbir güzellik olmadığını;

Yok hüsni şekve-i gam-ı hicrân idenlerün
Hüsn-i mecâz şevkine efgân idenlerün (G 429/1)

Şiirde esas unsurun hakikat olduğuna dikkati çeken Nâbî, hakitat içeren şiirlerde mecazın bulunmadığını söyler:

Vak'ı yok pîş-i hakîkatde mecâzun Nâbî
Kevkeb-i derrîye şeb-tâb ber-â-ber gelemez (G 262/7)

Burada parlak yıldız-ateşböceği mazmunu ile hakikat-mecaz ilişkisini anlatan şair, nasıl ki ateşböcekleri yıldızlı gecelerde ortaya çıkmazlarsa, hakikatle mecaz da bir araya gelemezler demektedir. Aşağıdaki beyitte de kendisinin safının hakikatten yana olduğunu bundan dolayı da mecaz konusunda zayıf kaldığını dile getirir:

Bir gonçe-i hakîkatün ârâmgâhıdur
Nâbî kemîne şâh-ı nihâl-i mecâzda (G 695/5)

Nâbî, şiirde hakikat konusuyla bağlantılı olarak, mübâlâğa sanatını da eleştirir.

Nâbî tecâvüz itme lisân-ı vükû'dan
Düşmez dehân-ı sıdka *zebân-ı mübâlağa* (G 692/5)

Nâbî burada, mübalağanın şairin samimiyetini azalttığını ve şairi gerçeklerden uzaklaştırdığı için abartılı dili hiç sevmediğini ifade etmektedir.

Nâbî, Farsça *Divançe*'sinde ise yukarıdaki görüşlerinin aksi yönünde görüşler sergilemiştir. 21. gazelinde, nazım ve nesirde anlam güzelliğinin ortaya çıkması edebî sanatlarla mümkündür demektedir ve gerçeğin yalın olarak verilmesi şair için yeterli görmemiş; şiirin ve nesrin anlamlı olabilmesinin yanı sıra anlamı süsleyip zenginleştiren edebî sanatlara, güzel amzmunlara yer verilmesi gerektiğine inanır. 22. gazelinde ise Nâbî, söz söylemenin önemini anlatırken sanatsız sözü cazibesi olmayan bir kadına benzeterek sanatlı söz söylerken de özlü, açık ve hikmetli söylemenin önemli olduğunu belirtmiştir.[812]

Nâbî, aşağıdaki beytte de *kinaye* ve *istiare* sanatlarına değinerek, şiirde bu iki sanatın öneminden bahsetmiş ve bu sanatların sade söze bir güzellik ve ruh kattığını belirtmiştir:

Kinâye vesme-i ebrû-yı beytdür Nâbî
Kelâm-ı sâdede hüsn olmaz *isti'âre* gibi (G 831/9)

---

[812] Nedim Şengül, **Nâbî'nin Farsça Divançesi –Metin-İnceleme-**, Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2005, s.33.

Nâbî'nin şiir üzerine düşüncelerini anlattığı beyitler dikkatle incelendiği zaman, şairin iki konu üzerinde önemle durduğu görülmektedir. Bunlar; Mana ve Dil'dir. Bundan dolayı da biz bu iki konuyu ayrı başlık halinde ele almayı uygun bulduk:

2.7.2.1.1. Mana: Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Nâbî, şiiri tamamen mana üzerine bina etmiş şairlerimizdendir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Nâbî, şiirde manayı ayrılmaz ve tamamlayıcı unsurlarından biri olarak kabul eder. Şiiri, *zâhirî ve bâtınî* olmak üzere iki kısma ayıran Nâbî, *zâhirî*, yönüyle şiirin şekil hususiyetlerini, *bâtınî* yönüyle de şiirin yüklenmiş olduğu anlamları kast etmektedir:

Beytden maksûd *halvethâne-i ma'nâ* iken
Bâtını inkârla sûret-perest olmak galat (G 368/4)

Şiiri iç, yani mana hususiyetlerini inkâr ederek sadece şekline ve kelime sanatlarına bakarak değerlendirmenin büyük bir yanlışlık olduğunu söyleyen Nâbî, şiirin şekliyle olduğu kadar manayla var olabileceğini vurgulamıştır. Şair bu konudaki düşüncelerini '*ma'nâ*' redifli gazelinde geniş olarak ortaya koymuştur:

Olsa te'vîl ibâretle mü'evvel ma'nâ
Hâtıra gelmez idi lafzdan evvel ma'nâ

Bî-ibâret yine dillerde nihân cilve ider
Olmaz olmasa bile lafz-ı mu'attâl ma'nâ

Tâ'ir-i lâne-i ıtlâk kafes-gîr olmaz
Kayd-ı tahrîr ile olsun mı müselsel ma'nâ

İtmez ervâha sirâyet 'ileli ecsâmun
Harf-i illetle degüldür diye mu'tell ma'nâ

Sûretün tefrikâsı itmez eser ma'nâya
Olmaz eşkâl-i ibâretle müşekkel ma'nâ

Vüs'at-ı âlem-i ma'nâyı kıyâs it andan
Lafz-ı mücmelde ider cilve mufassal ma'nâ

Lüb e'azzdur ne kadar olsa bile kışr azîz
Sûretün mertebesinden olur efdâl ma'nâ

Bâtınun hüsni olur zâhir ile cilve-nümâ
Lafz mahsûsdur ammâ ki muhayyel ma'nâ

Feneri rûşen iden şem'-i ziyâ-güsteridür
Nûr-ı bâtınla virür sûrete saykal ma'nâ

Giyse ya câme-i Mısrî ya kabâ-yı Acemi
Olmaz ârâyiş-i zâhirle mübeddel ma'nâ

Sûrete itme nazar ma'nîye bak ey Nâbî
Satr kec düşse de olmaz yine muhtel ma'nâ (G 861/1-11)

(*Eğer mana, değişik anlamdırmalarla tevillerle meydana gelse idi sözden önce mana akla gelmezdi. Açık olmayan manalar yine dillerde gizlenir, boş sözlerin olmaması doğaldır ama manasız olmaz. Açık yuvanın kuşu kafeste olmaz, yazının kaydı ile mana ardı ardına gelsin mi? İlletli cisimler ruhlara sirayet etmez. İlletli harflerle de mana illetlenmez. Suretin yazısı manaya tesir etmez. İbaretlerin şekli ile de mana şekillenmez. Mana âlemin genişliğini sözle karşılaştır ki, özlü sözde mananın geniş anlamları mevcuttur. Şekil ne kadar aziz olsa bile öz en azizidir. Mananın ziyadesi suretin mertebesinden oluşur. İç mananın güzeli dış ile cilveleşir. Söz bellidir ama mana da hayalidir. Feneri aydınlatan mumun parlaklığıdır. Mananın içindeki nur surete parlaklık verir. Ya Mısır elbisesi ya da Acem kaftanı giyse ya, dış süsle mana değişmez. Ey Nâbî, surete bakma manaya bak! Satırı çarpık, eğri düşse de mana yine de bozulmaz.)*

Şiirin şekil olarak fazla bir şey anlam ifade etmediğini, şiire güzellik veren o şeklin ve sanatların aslında içinde bulunan mananın vermiş olduğu güzellik ve estetiğin bir yansıması olarak düşünen Nâbî, *fener-ışık* mazmunu ile de bunu örneklemektedir. Fener aydınlatıcı bir araç olarak düşünülür. Oysa ki fenerin menbaı mumdur ve fenerin içinde gizlidir. Fener sadece içindeki o mumun ışığını yansıtmakla mükelleftir. Şiir de aynen böyledir. Şiirin özü manadır ve bu mana şekil hususiyetleri ile de süslenmektedir.

Nâbî, mananın şiirdeki önemine değinirken aynı zamanda şiirdeki manaların orijinalliğine de dikkat çekerek, mana oluşturulurken yeni, taze dokunulmamış manaların gerekliliğin savunmuştur. Kendisi de şiir yazmaktaki maksadının işitilmemiş, taze bir mana meydana getirmek olduğunu belirtir:

Tâze bir *ma'ânî nâ-güfte* zuhûr etmeyicek
Kıyamam âb-ı rûhın dökmege Nâbî kalemün (G 402/7)

Şair, taze mananın kokusunu alamadığı satırlara şiir diyemeyeceğini belirtirken;

Olmasa *râyihâ-i ma'nî-i tâze* diyemem
Her tehî mısra' içün sünbül-i destâr-ı suhan (G 553/4)

Taze manayı bir evladın ciğer köşesine benzeterek, güzel tabirlerin bir evlad besler gibi beslenmesi gerektiğini söyler:

Ma'nî-i tâze ciger-gûşe-i sulbî gibidür
Olur evlâd gibi besleme hüsn-i ta'bîr (G73/4)

Nâbî, aşağıdaki beytinde ise taze mana ile bilinen mananın farkını anlamının büyük bir sanatkârlık gerektiğini ve bundan dolayı herkesin anlamasının mümkün olamayacağını belirtir:

Zevkin idrâd idemez anlamıyan ey Nâbî
Farkını *ma'nî-i nâ-güfte* ile meşhûrun (G 413/7)

Taze ve söylenmemiş manaları bulmanın da zorluğuna değinen Nâbî, bunun için şairin kulağının kesik olması, gözlemci ruhunun daima işler durumda olması, kaleminin de bir casus gibi sürekli bilgi ya da değişik şeylerin peşinden koşması gerektiğini söyler:

Nâbîyâ ister isen tâze *peyâm-ı ma'nâ*
Kalemün âlem-i endîşede câsûs olsun (G 594/5)

Nâbî, şiirde taze ve ince mananın gerekliliğini söylerken lafz (söz) ile mana arasındaki münasebete de değinmekten kendini alamamıştır. Nâbî, lafz ile manayı bir elmanın iki yarısı gibi görür. Birbirini bütünleyen parçalar olarak düşünülürken biri olmadan diğerinden bahsedilemeyeceği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Nâbî, manayı bir kuşa, beyti oluşturan iki mısrayı da kuşun kanatlarına benzeterek mana kuşunun lafzsız uçamayacağını dile getirerek;

*Lafz*sız eyleyemez *murg-ı ma'ânî* pervâz
İki mısra' tarafeynindeki bâl ü perdür (G 92/3)

Lafz mana ilişkisine vurgu yapmıştır. Nâbî, lafz ile mana ilişkisini genellikle görünen-görünmeyen bağlamında ele almıştır. Lafz şiirin görünen yönü, mana ise görünmeyen, hissedilen yönünü temsil etmektedir:

Giriftedür *gül-i ma'nâ* vü *şâh-ı (dal) elfâza*
Kebûter-i kalemün dâm u dânesin bilüriz (G 263/5)

Gülün dallarını lafza, kokusunu da manaya benzeten şair, görülen ile hissedilen iki duyunun bütünlük arzettiği bir şiir tanımına yönelmektedir. Aşağıdaki beyitte de âşık-maşûk ilişkisi içinde değerlendiren Nâbî;

Bu ma'nâ ittihâd-ı âşık u ma'şûka şâhiddür
Mahabbetle meveddet lafz u ma'nâ ayn-ı vâhiddür (G 74/1)

Muhabbetle sevgi, lafızla mana birlik gözünü oluşturur. Sevgi, muhabbetten doğar, manalar ise ancak lafzla vücut bulur.

Nâbî son olarak kendisinin lafz ile manayı daima bir tuttuğunu, şiirinin temelini de bu iki unsurun oluşturduğunu dile getirdikten sonra, benim bu iki kavramdan ne demek istediğimi anlayanlar, benim bu sadık davamı aşağılamasın, hor görmesin ya da yok saymasın demektedir:

Nâbîyâ lafz ile ma'nâdan olanlar âgâh
Sıdk-ı da'vâmı benüm eylemesün istiskâl (Kt 62/4)

2.7.2.1.2. Dil: Sebk-i Hindî üslubuyla beraber Divan şairlerinde baş gösteren kendini hemencecik teslim etmeyen, çözümlenmesinde bir takım çaba sarfedilmesini gerektiren girift mana ve mefhumlar, beraberinde o güne kadar kullanılmamış Farsça ve Arapça kelimelerin de şiir diline girmesini zorunlu kılmıştır. Özellikle Nâ'îlî Fehîm ve Neşâtî'de oldukça sık görülen bu özellik, Nâbî gibi şairlerin tepkilerini çekmiş ve bu gidişe dur deme zorunluluğunu getirmiştir. Nâbî, ilk olarak transfer kelimelerle şiir yazılamayacağını söyleyerek, duygu-düşünce-dil arasındaki bağlantıya dikkat çekmiştir:

Ey şi'r meyânında satan lafz-ı garîbi
Divân-ı gazel nüsha-i kâmûs değildür (G 167/8)

Nâbî, yaşadığı dönremde oldukça revaçta bulunan bu akımın mana ve hayal derinliklerinin de içinde bulunduğu mazmunlarla dolu kapalı anlatıma fazla itimat etmeyerek,

şiiri herkesin anlayacağı, daha açık ve anlaşılır bir alana çekmiştir. Şiire dair görüşlerinde sürekli şiirin sadeliği üzerine vurgu yapan şair, buradan da dilde sadeliğe doğru bir yol almıştır. Tam bir İstanbul dili hayranı olan Nâbî, İstanbul'dan uzak kaldığı Halep yıllarında şiirlerinde sık olarak İstanbul Türkçesi özlemini yaşamıştır. Aşağıdaki kasidesinde Türk dili üzerindeki görüşlerini dile getirirken, hem İstanbul Türkçesine duyulan özlemi hem de Türk dilinin şiir diline ne kadar yatkın bir dil olduğunu delilleriyle dile getirmiştir:

Sem'ün gıdâsı ma'nî-i pâkize-nutkdur
Çeşmün gıdâsı hüsndür anla hikâyeti

Elfâz-ı sükkerin-i Sitanbuliyândan
Sem'ün kenârlarda kalur dilde hasreti

Çeşmün dahı gıdâsı nigah-ı ümîdidür
Endâm-ı şehriyârun o nâzük kıyâfeti

Mînâ-yı çeşmi garka-i nûr-ı sürûr ider
Hubân-ı şehriyârun o hüsn ü letâfeti

Hüsn-i edâ vü hüsn-i vefâsın her umûr
Ol şehr-i bî-bedelde bulur hüsn-i gâyeti

Ol dilgüşâ makâller ol hurde nükteler
Mümkün midür bula Arabistan'da sûreti

Ol cân-fezâ suhanlarun ol şûh edâlarun
Akkâmlar lisânına olsun mu nisbeti

Olsun mı hiç edâsı zarîfâneye bedel
Uşbur şevâ tukâl tekassa ibâreti

Ba'dî leke hitâblarından gelür mi hiç
Harf-ı a cânum âh efendüm halâveti (K 16/40-48)

(*Kulağın gıdası güzel sözler dinlemek, gözün gıdası güzelliklerdir. Hikâyeyi anla! Kenarlarda (taşra) İstanbulluların şeker gibi telaffuzlarından, kulağın gönlünde bir hasret kalır. Gözün dahi gıdası ümitli bakıştır. Sevgilinin boyu ve o nazik kıyafeti göz için bir gıdadır. İstanbul güzellerinin o güzellik ve letafeti göz minelerini sevinç nuruna boğar. Eda güzelliği, vefa güzelliği ve akla, hayale gelmeyen her güzellik en son haddini ancak emsalsiz şehirde (İstanbul) bulur. O gönül açıcı sözlerin, o gizli manalar taşıyan ince nüktelerin Arabistan'da vücut bulması mümkün müdür? O ömrü uzatan sözlerin, o şuh (şen, neşeli) ifadelerin, devecilerin konuştuğu lisanla münasebeti olur mu hiç? 'Uşbur, şeva, tukal, tekassa' gibi ibarelerin edasında hiç zariflik var mıdır? 'Ba'di leke' (benden sonra sana, senin için) gibi hitaplardan 'â canım, ây efendim' gibi söyleyiş inceliklerindeki tatlılığı, nezaketi bulabilir misin?*)

Nâbî, İstanbul Türkçesine olan sevgisini ve hasretini dile getirirken, bu Türkçenin şiire ayrı bir tat, zevk verdiğini söyler:

Nâbî aceb mi sözlerimüz olsa bî-nemek
İstânbulun lisânın unutduk kenârda (G 697/7)

Şair, şiirinde bir tatlılık, hoşluk kalmadıysa bunu İstanbul Türkçesini unutmasına bağlar. Aşağıdaki gazelinde ise İstanbul Türkçesi ve hakkında genel görüşlerini sunarak, bu dilin kıymetini vermeye çalışmıştır:

İtdürür kişver-i efvâha sefer güfteleri
Giydürür besteler eş'âra libâs-ı seferi

Sâhib-i ırz idi evvel gazel-i sâde iken
Uydurup ehl-i hevâ eylediler der-be-derî

Zîr ü bâlâyı idüp nâliş ile gerdîde
Şimdi fevvâre-veş inceltdiler şi'r-i teri

Ruh u pâyına tabancayla tereng urmakdan
Şi'rün üşdi başına dâ'irenün şûr u şeri

Kâ'ilüz nağme-şinâsına İstânbulun

Çigner ağzında Yehûdîleri Çingâneleri

Pister-i safha-i mecû'ada hâbîde iken
Oldı illet-zede-i renc-i sübât-ı seherî

Gazeli savt u makâmât ile teşhîr itmek
Çengiler şekline sokmak gibidür tâzeleri

Getürür şi'ri usûliyle nagam pervâza
Murg-ı nazmun olur âvâz-ı nagam bâl ü peri

Gûş-ı efvâhda şehri tolaşup ey Nâbî
Devr ider âlemi mânend-i nesîm-i seheri (G 867/1-9)

(*Sözleri ağız ülkesine sefer ettirir. Besteler ise şiirlere sefer elbisesi giydirir. Gazel sade iken iffet sahibi idi, sonra heva ehli onu perişan, dağınık ettiler. Taze şiiri inleme ile ters yüz dönderip fıskiye gibi incelttiler. Yüzü ve ayağına tabancayla ses vurmaktan dairenin gürültü ve fenalığı şiirin başına üşüştü. İstanbulun nağme bilmesine, nağmeden anlamasına bir sözümüz yoktur, ama Yahudiler, Çingeneler ağızlarında sakız gibi çiğnemektedirler. Mecmua sayfalarının yatağında uykuda iken, şimdi seher uykusunun ağrılarının illetine düştü. Gazeli ses ve makamla teşhir etmek, yenileri çengi haline sokmak gibidir. Ezgi şiiri usuluyla uçuşa getirir ve nazım kuşunun kanatları ezginin sesi olur. Ey Nâbî, sözün kulağında şehri dolaşıp seher rüzgârı gibi bütün dünyayı dolaşır.)*

Nâbî, burada İstanbullu hanendelerin şivelerine ne kadar meftun ise, o zamanlarda pek çok olan Yahudi ve Çingene hanendelerin bozuk şivelerinden de nefretini dile getirir. Devamında ise gazelin şarkı haline getirilip söylenmesini hoş karşılamadığını belirtir. Gazelleri şarkı haline getirip söylemeyi, taze güzelleri çengiler şekline koymaya benzetmektedir.

Nâbî, şiir tercümelerine de karşıdır. Nâbî'ye göre bir dilden başka bir dile çevrilen şiirin orijinalitesi bozulur ve büyüsünü kaybeder. Tercüme şiir asla yazıldığı dilde verdiği ruhu vermez. Bu düşüncesini elbise ile örneklendiren Nâbî, bir dilden başka bir dile tercümeyi bir entariyi yırtıp yeni bir entari yapmaya benzetir:

Câme-i gayri bozup anteri yapmak gibidür

Nazm-ı Türkîye çevirmek Acemün güftârın (G 550/5)

2.7.2.1.3. Nâbî'nin Kendi Şiiri İle İlgili Değerlendirmeleri

Nâbî, Gazellerinin baş tarafında 'Der-Beyân-ı Sebeb-i Tertîb-i Divân' başlığı altında dibâce niteliğinde yazdığı manzumesinde müsvedde ve dağınık halde bulunan şiirlerinin İbrahim Paşa'nın Halep'e vali olarak tayin edilmesi ile beraber, paşanın gayretleri ile şiirlerinin müretteb bir divan halinde toplandığını belirttikten sonra, Divanı'nda yer alan şiirleri hakkında görüşlerine yer verir:

Gerçi eş'âr-ı heves-kârî-i eyyâm-ı sabâ
Hayli var ma'nâsı nâ-sencîde lafzı nâ-tamâm

Lîk nâ-pûşîdedür ashâb-ı tab' u dânişe
Kim bu dîvândur olur dîvân içinde hâss ü 'âm

Olmasa şâyi' anı tahrîre virmezdüm rızâ
Özrüm ümmîdüm budur makbûl ola 'inde'l-kirâm

Bir tabak mîve gelürse meclise âted budur
Olur elbette anun ba'zısı puhte ba'zı hâm

Her keçen gelse sumâra kîse kîse sîm ü zer
Ba'zı kâmil ba'zı nâkışdur degüldür cümle tâm

Olsa ebr-i rahmet-i Hak âleme rîzân olur
Katrenün hur u büzürg olduğı meşhûd-ı enâm

Nev'-i insân ü cemâdât u nebâtâtun dahı
İhtilâf-ı şekl ü ahvâli degül cây-ı kelâm

Ser-be-ser tertîb-i âsâr-ı İlâhî böyledür
Hikmet-i Hak halka tedrîc üzre virmişdür nizâm

(*Gerçi sabahların hevesli şiirlerinin hayli manası vardır ama biraz ölçüsüz ve lafzı da tamam değildir. Lakin ilim ve şiir dostlarına örtülmemiştir ki, bu Divan herke-*

sin içinde divan olur. Eğer şiirlerim bilinmemiş, duyulmamış olsaydı, Divan halinde toplanmasına razı olmazdım. Özrüm, ümidim budur ki buyüklerin indinde kabul görsün. Bir meclise bir tabak meyve gelirse adet budur ki, o meyvelerin bazısı olgun bazısı da ham olur. Altın ve gümüşlerin hepsi de bir araya gelse onların bazıları olgun, bazısı nakışlı, hiç biri tam değildir. Hakkın rahmet bulutu dünyanın üzerine gelse canlıların gözü önünde katrenin büyük ve küçük olduğu âleme dökülür. İnsanın türlüsü, ölüler ve bitkilerin dahi farklı davranışları ve halleri sözün yeri değildir. Allahın eserlerinin düzeni böştan başa böyledir. Hakkın hikmeti halka derece derece düzen vermiştir. O yüce makam, olgun ham, fakir zengin, zayıf güçlü her ne varsa hepsini kabul gözüne layık eyledi.)

Nâbî, burada bütün şiirlerinin sanat değerinin aynı derecede olmadığını, bazılarının eksik, tamamlanmamış ve olgunluğa erişmemiş olduğunu söylemekte, bu şirlerininin de olgun meyvaların içindeki ham meyvalara benzeterek, bütün meyvelerin olgun olmasının beklenmemesi gerektiğini söylemektedir. Dikkat çektiği diğer bir nokta ise, şairin divan tertip edilmeden önce zaten şiirlerinin dinlenildiğini, herkes tarafından bilindiğini, bundan dolayı da Divan'ı tertip ettiğini söylemesidir.

Nâbî, kendi şiirleri ile ilgili olarak; *şi'r-i tâze-zemîn, nazm-ı ter, hüsn-i edâ, lem'a-yı tâze-gûy, eş'âr-ı âb-dâr, nâ-şînîde, haş-âyende, şi'r-i rengîn, şi'r-i has, sırr-ı hikem, şi'r-i nâdire, tıfl-ı şi'r* vs. sıfatlar kullanır.

Nâbî, şiiri insanlara doğru yolu göstermek, bilgi vermek ve hayattan derseler çıkarmak için yazdığını, bundan dolayı da hikmete yöneldiğini, şiirleriyle insanlara ilaç, deva olduğunu söylemektedir:

Meblâğ-ı hâmeyle hikmet-hâne-i eş'ârdan
Nâbîyâ çok hasteye dârû-yı sıhhat vermişüz (G 294/9)

Nâbî, '*suhanum'* redifli gazelinde ise kendi şiiri ile ilgili şu görüşlere yer verir:

Âşıkum ehl-i gama şevk-fezâdur suhanum
Bâd-ı dâmençe-i kânûn-ı safâdur suhanum

Ser-be-ser âyine-i râz-ı kederdür gönlüm
Nev-be-nev terceme-i sırr-ı kazâdur suhanum

Rind-i dil-suhteye âb-ı revândur ammâ
Âteş-i hırmen-i erbâb-ı riyâdur suhanum

Gûş iden kimse olur vâsıl-ı bezm-i maksûd
Âşıka bedreka-i râh-ı hüdâdur suhanum

Âdeme neşve virür gamdan ider âzâde
Bâde-i meykede-i hüsn-i edâdur suhanum

İşidince yinemez dâğ-ı nihânı açılur
Gülistân-ı dil-i uşşâka sabâdur suhanum

Hâh ü nâ-hâh olur âvîze-i gûş-ı gerdûn
Hem-reh-i nâvek-i âh-ı fukarâdur suhanum

Gûş idenler olur elbette kulakdan âşık
Dilber-i tâze-res-i şîve-nümâdur suhanum

Hasedinden mi safâdan mı hele ey Nâbî
Bâ'is-i rîziş-i eşk-i şu'arâdur suhanum (G 532/1-9)

(*Âşığım, sözüm gam ehline şevk verir, sözüm safa kanunun nazlı rüzgârıdır. Gönlüm baştan başa keder sırrının aynasıdır, sözüm de kaza sırlarının yeni tercümanıdır. Sözüm gönlü yanık rintlere akan sudur ama, riya erbabının da ateş bahçesidir. Sözüm âşığa Allah yolunun kılavuzudur ki, dinleyen arzu edilen bezme ulaştırır. Sözüm eda güzelinin meyhanesinin badesidir, insanı gamdan kurtararak, insana neşe verir. Sözüm âşıkların gönlünün gül bahçesidir ki, işidince dayanamayıp gizli yaraları açılır. Sözüm fukaraların ahlarının oklarının yoludur, isteyen ve istemeyen feleğin kulağının avizesi olur. Sözüm şive gösterenin taze yetişen dilberidir ki, duyanlar elbette âşık olurlar. Ey Nâbî, artık kıskançlıktan mı yoksa mutluluktan mıdır bilemem ama, sözüm şairlerin gözyaşının dökülme sebebidir.)*

Nâbî, bu şiirinde âşık-gönül ve gayb üçgeninde şiirini tanımlarken ilahi gerçeklikten lirizme doğru bir yol çizmektedir. Bir yandan Nef'î edasıyla riyaya, ikiyüzlülüğe, amansız karşı duran şair, bir yandan da Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ edasıyla da duygula-

rın, iç ruh lallerinin, sevinç ve mutluluğun, kısacası âşık kalbinin dışa vurumunu sergilemektedir. Şiirlerinde çok renkliliği, farklı duygu özelliklerini yansıttıran Nâbî, tekdüze, aynı ahenk ve mana üzerine bina edilen şiirlerden de hoşlanmaz. Bu tür şiirleri 'bıktırıcı' olarak tanımlayan şair, kendisinin de bundan kaçındığını belirtir:

Bizüm bu kasr-ı sebük-sakf içinde ey Nâbî
*Girân-suhan*lar ile imtizâcımuz yokdur (G 189/5)

Nâbî, şiiri tamamen toplumla kendisi arasında bir iletişim aracı olarak görmüştür. Yeri geldiğinde toplumu ve düzeni, toplumdaki aksaklıkları eleştirmiş, yeri geldiğinde bir âşık edasıyla lirizmin doruğun çıkmış, yeri geldiğinde ciddi, yeri geldiğinde de şakacı, eğlenceli bir hal almıştır:

Bu da böyle *şâkâ-gûne gazel*dür Nâbî
Şi'rün âluftesidür istemez *üslûb-ı vakâr* (G 165/7)

Nâbî'ye göre şiir, her ne kadar düşüncenin, hikmetin, mananın ifade tarzı olarak görülse de, bu imgelerinin oluşturulduğu ifade güzelliği de şiiri şiir yapan olgulardan biridir. Divan şiirinin de genel karakteristik özelliği olan ifade güzelliği (*hüsn-i eda, hüsn-i tabir)* Divan şairlerinin üzerinde sık sık durmaları ifade güzelliğinin şiir üzerindeki öneminin büyüklüğünü de göstermektedir:

Muzmer hezâr neşter-i âzârı Nâbîyâ
Ta'bîri cümle *hüsn-i edâ* sûretündedür (G 128/11)

Nâbî, şiirindeki güzel ifadeleri, şiir dilini damaklarda iz bırakan, istek ve arzuyu daha da artıran tatlılık duyusuyla ilişkilendirerek, ifadenin tatlılığına işaret etmektedir:

Bu şi'r-i nâdireden toğru söyle ey Nâbî
Dehâna *lezzet-i âb-ı zülâl* gelmedi mi (G 876/6)

Nâbî, şiirini bu yönüyle diğer şiirlerle kıyaslarken, şerbet-su benzetmesini getirir. Nâbî, 'benim şiirimin kıymetini ancak şerbetin üstüne sade su içen anlayabilir' der:

Şi'rünle şi'r-i dîgeri Nâbî ne anlasun
Sâde su içmeyen şekerî şerbet üstine (G 713/9)

Nâbî, divan şairilerimiz içinde en fazla yazan ve hacimli divana sahip olan birkaç şairimizden biridir. Bunun durumun farkında olan Nâbî;

Sutûr-ı metne sığışmaz gazellerün Nâbî
Misâl-i hatt-ı bütân der-kenâr olur giderek (G 407/5)

çok şiir yazmasının bir eleştiri konusu yapılmaması gerektiğini, zira bir denizin dalgalarının sayılamayacak kadar çok olduğunu söyleyerek, kendisini denize, şiirini ise denizin dalgalarına benzetir:

Bî-hadd ü hisâb eyle sen eş'ârunı Nâbî
Bahr-ı suhanun mevcesi ma'dûd gerekmez (G 323/7)

2.7.2.1.4. Nâbî'nin Şiiriyle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Nâbî'nin şiiriyle ilgili oluşturduğu benzetme unsurlarına baktığımız zaman daha çok mana, hayal ve güzellik unsurlarına ağırlık verdiğini görmekteyiz. Nâbî'ye kadar kullanılan bazı alışılagelmiş unsurlar olan, sihir, dür, gevher, muciz gibi unsurlara Nâbî'nin hemen hemen hiç yer vermeğidi dikkati çektemektedir. Buna göre Nâbî'nin kendi şiiriyle ilgili kurduğu benzetme unsurları şunlardır:

2.7.2.1.4.1. Âb-dâr: *Âb-dâr*, daha önce de belirttiğmiz gibi 'taze, parlak, nükteli, zarif, güzel' anlamları ile şiire bahis konusu edilmekte, şirin güzelliği, parlaklığı ve akıcılığı hususunda şiir *âb-dâr*a benzetilmektedir. Nâbî'de bu özelliklerden faydalanarak şiirini *âb-dâr*a benzetir:

Lem'a-yı tâze-gûyâ peyrevlik eyle Nâbî
Eş'âr-ı âb-dârı hep nâ-şinîde göster (G 186/7)

Nâbî, aşağıdaki beytinde de *âb-dâr*ın 'sulu, ıslak' anlamından yola çıkarak, kaleminin kuruyan dudağını sulandırdığını söylemektedir:

Çalışdı bu *gazel-i âb-dâr* ey Nâbî
Dehân-ı hâme-i huşki sulandırıncaya dek (G 406/16)

Bilindiği üzere, su yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bütün canlılar suya muhtaçtır. Kalemin canı da su yani mürekkeptir. Kalem mürekkeple can bulmakta ve ifadesini sunabilmektedir. Şair bu özellikleri bir araya getirerek, kendi şiirini yazan kalem bile üzerindeki ölü toprağını attı ve yeniden hayat buldu demektedir.

2.7.2.1.4.2. Âb-ı Hızr (Âb-ı hayât): Söze ölümsüzlük katma, sözü canlandırma, ona ruh verme gibi anlamlar divan şairlerince *âb-ı hayât* terkibi ile dile getirilmektedir.

Âb-ı hayât Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın içtiğine inanılan bir sudur. Nâbî de bu suyun kaynağının kendisi olduğunu söyleyerek, sözleri ile insanlara Hz. Hızır'ın suyunu sunduğunu söyler:

Gören bu nazm-ı teri şübhe itmez ey Nâbî
Ki *âb-ı Hızr* bizüm çeşmesârumuzdandur (G 79/5)

2.7.2.1.4.3. Âteş-pâre: Nâbî, şiirini gönüldeki yakıcılığı bakımından *âteş-pâre'*ye benzeterek, şiirlerinin okuyucunun gönlünü yaktığını söylemektedir:

Râh-ı gûşından salar sûziş derûn-ı âşıka
Şi'ri Nâbî böyle *âteş-pâre* söyler söylese (G 682/5)

Şiirin çiğeri yakması, dağlaması, şiirdeki duygu yoğunluğunun dışa vurumu demektir. Bazı ortak duygular vardır ki bunlar, insanlarda aynı hissi uyandırır ve etkiler. Aşk, hasret, yalnızlık vs. gibi. Lirik şiirin de ana temasını oluşturan bu unsurlar, insanın üzerinde derin izler bırakır. Ateş de düştüğü yeri yaktığından, ardından silinemeyecek derecede izler bıraktığından Divan şairleri şiirlerinin etkisini bu unsura benzetmişlerdir:

Nâbîyâ bu *şi'r-i pür-sûzu*nla şimdi hak bu kim
Arturursın dâ'imâ derd ehlinün *germiyet*in (G 632/6)

2.7.2.1.4.4. Hoş-kumaş: Hoş kumaş benzetmesi Divan şiirine Nâbî ile beraber girmiştir. Nâbî'nin uzun yıllar Halep'te yaşaması ve Halep'in de kumaşı ile dünya çapında tanınması, şiire bu tür benzetmeyi sokmuştur. Daha önce Sâbit, Nâbî'den bahsederken '*Halep kumaşı'* sıfatını yakıştırmış, ondan sonra gelen şairler de bu benzetmeyi beğenerek şiirlerinde Nâbî'den bahsederken kullanmışlardır. Nâbî de şiiri ile ilgili olarak 'renkli şiirimin kumaşını hoş-kumaş ettim' diyerek şiir elbisenine yeni ve farklı bir kumaştan elbise giydirdiğini ifade etmektedir:

Yine ol şeh sezâ-yı kadd-ı tahsîn görmedi Nâbî
Perend-i şi'r-i rengînüm bu gûne hoş-kumâş itdüm (G 503/5)

2.7.2.1.4.5. Sevgili (Âfet, mâh-rû): Divan şairleri, şiirin güzelliği, çekiciliği, iç açıcılığı gibi vasıflarını örneklendirirken ağırlıklı olarak *sevgili* mazmununu kullanırlar. Genel kanı olarak güzellik kavramı dillenince akla gelen ilk şey sevgilidir. Güzelliğe dair tüm unsurlar sevgilide toplanır. Bu bakımdan sevgili tamamıyla kusursuzdur. Nâbî de bu geleneğe uyarak şiirinin güzelliğini, sevgilinin süslü yüzüne benzetir:

*Ârâyiş-i cemâl*ine benzer ol *âfet*ün
Nâbî bizüm suhanda olan intizâmımuz (G 254/5)

Aşağıdaki beyitte ise Nâbî yeni ve orijinal olarak tanımladığı şiirini, yeni elbise giymiş, gül yanaklı, ay yüzlü sevgiliye benzetir:

Bu ıstılâh-ı ulûm üzre şi'r-i tâze-zemîn
Ki nev-libâs ile bir mâh-rûy-ı gül-haddür (K 28/13)

2.7.2.1.4.6. Şebistân-ı Hayâl: "Hayalin yatak odası" şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz *Şebistân-ı Hâyâl* kavramını ilk kez İranlı Fettâhî'de (ö. 1449) görmekteyiz. Fettâhî, *Şebistân-ı Hayâl* ismini verdiği nazım-nesir karışımı eserinde, dinî ve ahlakî konulara yer vermesinin yanında harf oyunları ile dolu girift bir muamma özelliği de sağlamıştır. Eser sekiz bölümden meydana gelmiş ve zekat, oruç, namaz, iman gibi değişik konuların yanında müsbet ilimlere de el atmış, şair kelime oyunları yaparak bu ilimler hakkındaki görüşlerini beyan etmiştir. Fettâhî, eserinin ismini *Şebistân-ı hayâl* koymasının sebebini ise; gönlüne bir gece bu kitabı yazma ilhamının gelmesi olarak açıklar. Ayrıca *Şebistân* kelimesinin başındaki ش (şın) harfi kaldırıldığında *bustân* kalmaktadır. Anlam hazinelerine ulaşmak isteyen kişiler de *Şebistân-ı hayâl*'de perdeyi kaldırdıktan sonra anlam hazinelerine ulaşacaklardır.

Fettâhî'nin bu eseri oldukça girift ve muammalarla dolu olmasından dolayı şerhi pek yapılamamıştır. Yalnız 16. yüzyıl Divan şairlerinden Surûrî, bu eseri şerh etmeyi başarmış tek şârih olarak Türk edebiyatı tarihindeki yerini almıştır.[813]

Divan edebiyatında *Şebistân-ı hayâl'*i edebî bir kavram olarak kullanılmasını ise ilk kez Latîfî'de görmekteyiz. Latîfî, Emrî Çelebi'nin şiirini anlatırken bu kavram etrafında şu değerlendirmede bulunur:

"*Şair-i sâhir-i mâhir-i bârik-edâ ve hûb müverrih ü mu'ammâ-güşâdur. Gâyetde ince tahayyüli ve dakîk ta'akkûli vardur. Egerçi ınde'ş-şu'arâ şi'ri dâ'ire-i s3uz u güdâzdan bîrûndur fe-ammâ makâlâtı hayâlâta makrûndur. İllet budur ki fenn-i mu'amm3aya nisbeti ve* ***Şebistân-ı hayâl****e mümâreseti*

[813] Bu konu hakkında geniş bilgi için bk. Bilal Elbir, **Surûrî'nin Şerh-i Şebistân-ı Hayâl'i –Metin-İnceleme-,** Ege Üni. SBE Doktora Tezi, İzmir 2003.

olmağla ekseriyyâ sanâyi'-i şi'riyyesi tarz-ı mu'ammâ-misâl ve bedâyi-i nazmiyyesi ***üslûb-ı Şebistân-ı hayâl*** *vâki olmuşdur.*"[814]

(*Zamanımızın nazik ifadeli büyüleyici şairlerinden, iyi tarihçi ve muamma çözücülerindendir. Son derece ince hayalleri ve kılı kırk yaran dikkati vardır. Muamma alanında nisbeti ve Şebistân-ı hayâl'le ilgili çalışmaları olduğu için şiir sanatlarından genelde muamma tarzına ve şiir üslubu, Şebistân-ı hayâl tarzına benzer.)*

Latîfî, bu kavramı Üsküplü Riyâzî maddesinde de Riyâzî'nin şiiri için kullanmıştır.[815] Latîfî'nin *Şebistân-ı hayâl* üslubu kapsamında kullandığı 'ince hayaller ve ve muamma tarzı' ifadeleri de gösteriyor ki Latîfî'nin, Fettâhî'nin doğal olarak da Surûrî'nin eserlerinden yola çıkarak bu kavramı oluşturmuştur.

Buradan Nâbî'ye gelecek olursak, Nâbî şiiri ile *şebistân-ı hayâl* arasında bağlantı kurarken, bu kavramla ilgili olarak yukarıda bahsettiğimiz 'muamma' özelliğinden değil de, mana ve hayalle ilgili olarak bağlantı kurmuştur:

Hayâl-i zülfün olsun mün'akis âyîne-i kalbe
Misâl-i şi'r-i rengînüm *şebistân-ı hayâl* olsun (G 564/4)

Şair, bu beytinde, *mün'akis* (akis, yansıma, çevrilme, tersine dönme, bir yere çarpıp geri dönme) kelimesini, doğadaki varlık ve olguların şairin gönül aynasına çarparak bunların geri yansıması şeklinde değerlendirerek, burada şairin fonksiyonunu, doğal olarak da şiirin işlevlerini göz önüne sermiş olmuş oluyor. Nesnelerin geri yansıması, orijinalinden farklı olur ve burada nesnenin yansıdığı ayna (şair) devreye girer. *Şebistân-ı hayâl* ise şairin engin yansıtma gücüdür. Ayrıca nesnelerin, varlıkların ters yüz edilmesi, farklılaşması *Şebistân-ı hayâl*'in de esas alanı olan kelimeler ve harfler üzerindeki oynalamarını, kelimelerden harfler çıkarıp ekleyerek farklı anlamlar elde edilmesini de anımsatmaktadır.

Nâbî aşağıdaki beytinde ise şiirin yazmak için en uygun zamanın gece olduğundan bahseder:

Nâbî hayâl-i şi'r dahı şeb bulur nizâm
Her bezm-i râz çün bulur üslûb şeb-be-şeb (G 17/5)

---

[814] Latîfî, **Tezkiretüş'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ**, (Hzl. Rıdvan Canım), AKM Yay., Ankara 2000, s.179.
[815] Latîfî, A.g.e., s.283.

Nâbî'nin bu düşüncesi, yukarıda değindiğimiz Fettâhî'nin eserinin yazılma sebebi olarak gösterdiği 'gönlüne bir gece kitabı yazma ilhamı'nı anımsatmaktadır. Bu da şunu gösteriyor ki, gece ile hayal arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Sonsuz bir karanlıkta gözler de fazla faaliyette olmayınca, insanın hayal kurmasına zemin hazırlıyor ve insan (şair) hayalleri ile başbaşa kalabiliyor. Nâbî'nin de belirttiği gibi bu ortam da şairler için bulunmaz bir fırsat teşkil etmiş oluyor.

2.7.2.2. Şair

Nâbî'ye göre şair, her şeyden önce bir söz ustasıdır. Onun bütün sermayesi, varı yoğu, hüneri sözden ibarettir. Bu dünyada kabiliyetleri, tabiatları gereği farklı farklı özelliklere sahip insanlar vardır. Bazıları mimardır cami yapar, bazıları köprü yapar ve gelecek nesillere kendilerinden bir iz bırakır. Şairlerin ise bırakacağı tek şey sözleri, şiirleridir:

Kiminün câmi'i var kimi yapar pül Nâbî
Şu'arânun n'olur âsârı suhandan gayrı (G 847/7)

Şairin elbetteki miras olarak bırakacağı tek şey şiirleridir. Ancak şairlik de diğer mesleklerden farklı bir yanı vardır. Şairin en büyük sermayesi olan söz'ü kullanma biçimi, onu yansıtma şekli de şairlik yeteneğinin sınırlarına göre değişmektedir. Nâbî bu sınırları çizerken kendi şairliğini de ön plana koyarak şu özelliklere dikkat çeker:

Şâ'ir olursa ola senün gibi Nâbîyâ
Ta'bîri hoş nikâtı muhayyel beyânı şûh (G 46/5)

Buna göre bir şairin ifadelerin hoş, etkileyici, hayal dünyasının geniş ve duygu ve düşüncelerini anlatma tarzının da oldukça etkileyici şiirsel ifadelerle dile getirmesi gerekmektedir. Bunun yanında Nâbî, aşağıdaki beytinde dile getirdiği gibi şairlik tabiatı da önemlidir. Şairin kalbi, yaratılışı saf ve temiz olmalıdır. Şairlik karakteri, dışarıdaki nesne ve olguları algılamada ve bu algılamamayı yorumlama, şiirsel ifadeye dönüştürmede önemli rol oynamaktadır:

Nihâdı pâk olan erbâb-ı tab'un ey Nâbî
Gelür mezâkına eş'âr-ı âbdâr lezîz (G 56/7)

Şairin kalbi tamiz ve saf olunca parlak ince şiiri de lezzetli olur. Bundan dolayıdır ki şairler arasında bir kalite farkı mevcuttur. Kendini şair gören herkesten kaliteli şiir beklenemez:

Her tab'dan itmez leme'ân cevher-i ma'ânî
Her şûre-zemîn çihre-fürûz-ı çemen olmaz (G 267/2)

Her çorak, susuz çöl gibi toprakların sulandırılarak yeşillendirilemeyeceği gibi, her şairden de orijinal manalar, parlak düşünceler beklenemez. Nâbî bu tür şairleri iki mısra ile günübirlik yazan şair heveslileri olarak tarif eder:

Dü-mısra'ı kifâyet ider şâhideyn-i rûz
Da'vâ-yı şâ'iriyyet iden nev-heveslerün (G 454/6)

Nâbî, şairliğin genel bir toplumsal eleştirisini yaparken, şair geçinen kişilerin en fazla başvurdukları yollardan birinin mana hırsızlığı olduğunu belirtir. Nâbî'ye göre eğer şair geçinen bu kişiler mana hırsızlığı yerine kendileri yeni mana ve imgelerin arkasında koşmuş olsalardı bu toplumda dilenciden ziyade gerçek manada şair sayısı oldukça artardı:

Deryûzegerândan şu'arâ ekser olurdı
Düzdân-ı ma'ânîde eger kat'-ı yed olsa (G 674/2)

Nâbî'nin şairlik karakteri ile ilgili olarak eleştirdiği noktalardan biri de 'heccâv'lıktır. O, şiirde kesinlikle birilerini eleştirmeyi, hakarete varacak derecede sert ifadeler kullanmayı şairlik karkterine yakıştıramaz. Nâbî, bu tür şiirleri gıybetten farklı görmemektedir. Şair, *Hayriyye*'sinde oğluna verdiği nasitte eğer şair olursa hicivden kesinlikle uzak durmasını ister:

Hicvden el-hazer ey cân-ı peder
Ki virür meşreb-i irfâna keder

Hüsne sarf eyle sözi şâir isen
Halkı teshîre çalış kâdir isen

El-hazer hicvün olur âyeti şûm
Halk beyninde hakîr ü mezmûm

Hicve mâil süfehâdur ancak
Âkili tmez anı eyler ahmak

Hicvdür kâide-i hod-kâmî
Hicvdür vâsıta-i bed-nâmî

Kisve-i nazmda gıybetdür hicv
Sebeb-i zenb ü nedâmetdür hicv

Hicv kat kat sebeb-i rû-siyehi
Kim okursa sana âit günehi

Seni itmiş biri farzan dil-gîr
Kavl ile fi'l ile kalbün tekdîr

Anı lâzım mı hemân hicv itmek
Süfehâ gitdügi râha gitmek

İnkisârı yetişür kâsır ile
İntikâma çalışur kâdir ile

Anı sen lutfile eyle bende
Afv u ikrâm ile it şermende

Lutfdur mühr-i dehân-ı eş'âr
Olamaz lutf-veş efsûn-kün-i mâr (H 1014-1026)

(*Ey babanın canı! Hicivden kaçın ki o, bilgelik meşrebine keder verir. Gerçek şair isen, sözü güzellik için harca da elinden geliyorsa halkı söylediğinle büyülemeye çalış. Hicvden korun ki aşırısı pek kötü olur. Halk arasında o, küçük görülen ve beğenilmeyen şeydir. Hicve meyledenler ancak aşağılık kişilerdir. Onu akıllı değil ahmak kişiler söyler. Hiciv bencilliğin bir başka şeklidir. Hiciv, kötü şöhret vasıtasıdır. Hiciv, şiir elbisesi giymiş gıybettir. Hiciv pişmanlık ve günaha sebep olur. Hiciv, kat kat kara yüzlülük sebebidir ki, birisi onu okudukça günahı sana aittir. Diyelim ki birisi seni üzmüş, sözle yahut fiille kalbine üzüntü vermiş. Onu hemen aşağılıkların gitti yoldan giderek yermen*

mi lâzım? Yerilen kişi zavallı biri ise ah vahı sana yeter. Yok eğer elinde yetki varsa, senden intikamını almaya çalışır. Halbuki seni inciten kişiyi sen tatlı sözle kendine bağla ve onu affedip ikramda bulunarak utandır. Şer söyleyen dudakların mühürü lütufdur. Lütuf kadar yılanı bile büyüleyen bir şey olamaz)

Nâbî, gerçek şairliğin ölçülerini belirlerken en fazla *gözlemcilik* üzerine durur. Nâbî'ye göre en iyi şairin gözlemci ruha sahip olması, etrafında olup bitene, en küçük detaya kadar gözlemleme karakterine sahip olması lazımdır:

Hüner ârâyiş-i gûş-ı kabûl itmekdür ey Nâbî
Bu vâdide bu tâze şi'rden a'lâ ne söylersün (G 598/7)

Nâbî'ye göre bir şair için en uygun malzeme içinde bulunmuş olduğu ortam ve çevredir. Şair bir casus gibi çevresinde olup bitenleri takip etmeli ve kendi süzgecinden geçirerek şiirlerine yansıtmalıdır:

Nâbîyâ ister isen tâze peyâm-ı ma'nâ
Kalemün âlem-i endîşede câsûs olsun (G 594/5)

Şairlerin gözlemciliğinin yanında gözlemlerini anlamlandırma ve yorumlama yeteneklerini de ortaya koymak zorundadırlar. Toplumsal bir olay, olgu ya da nesneler şairin görüş ve yorum süzgecinden geçerek yeniden anlamlandırılabilirler. Bu da şairin toplumsal ve dünya görüşünü beraberinde getirir. Bunun için Nâbî, toplumsal olay ve olguların şairin bakış açısından yeniden yorumlanışına büyük önem göstermiştir. Nâbî'ye göre manalar şairlerle oyun oynarlar. Nâbî, 'manalar değişik kisve ve şekillerde ortaya çıkarlar ve şairlerin kendilerini teşhis etmelerini isterler':

İder erbâb-ı nazar gördügi sâ'at teşhîs
Şâh-ı ma'nî ne kadar itse libâsın tağyîr (G 73/6)

derken, bizim bahsettiğimiz şairin '*mana avcılığı*' özelliğini de ortaya koymuştur. Aşağıdaki beytinde manayı bir ceylana, şairi de avcıya benzeten Nâbî, avcının ceylanı avlayabilmesi için ceylanın gezmiş olduğu çöllerden bu tarafa gelmemesini söyleyerek, şairin manayı nerede ve nasıl bulacağına dair işaretler vermektedir:

Âhû-yı ma'nâ şikârı hâcetünse Nâbîyâ
Geştden dûr olma müsveddât-ı şi'rün bîşesin (G 592/5)

Nâbî, bir de şairin mütevazi ve naziklik tabiatı üzerine değerlendirmeler yapar. Nâbî'ye göre şairler tabiatları gereği mütevazi olurlar:

Her harfe ser-efgendelik itse n'ola hâme
Erbâb-ı suhan ekser olurlar mütevâzi (G 371/4)

Onlar kalemin haykırışlarına, figanlarına kayıtsız kalamazlar ve onlarla hemhal olurlar. Aslında kalemin feyt ve figanları şairlerin gönüllerinin tercümanıdır:

Nâzük-ter olur tab'-ı suhan kim dem-i tahrîr
İtmez kalemün itdügi feryâda tahammül (G 479/6)

Nâbî, şairlerin gönüllerinin fırtınalı olmasını şairlik tabiatının bir gereği olarak görür. Nâbî'ye göre şiir sevdasına bir kişi düşmüşsü onun bahtı da karadır:

Sevdâ-yı şi're düşdi heves lîk şâ'irün
Ben bilmedüm ki bahtı bu denlü siyâh ola (G 784/3)

Nâbî'nin, 'şairlerin bahtının kara olması' düşüncesi; sürekli acı, ıstırap çeken biri olarak değil de acı ve ıstırabı çeken kişiyle hemhal olmak, insanları her yönüyle iyi tanımak ve teşhis etmek anlamında kullandığı kuşkusuzdur. Necip Fazıl'ın 'ağlamayan insan anlamayı da merhamet etmeyi de bilmez' fikri ile ortaklık arzetmektedir.

2.7.2.2.1. Nâbî'nin Kendi Şairliği İle İlgili Değerlendirmeleri

Nâbî, kendi şairliğini anlatırken ağırlıklı olarak mana üzerinde durur. Bunna göre kendisini sürekli yeni manaların, yeni fikirlerin peşinde koşan avcı olarak tanımlar. Şairliğin esas amaçları arısında gördüğü, sürekli yeni ve orijinal mana ve imgeler peşinde olma özelliğini kendine hasretmiş olan Nâbî:

Degül bâdâm-veş tab'um bir iki mağz ile hursend
Enârum mağz-ı fikrüm kışr-ı güftârumdan efzûndur (G 97/4)

badem gibi güzel olan şairlik tabiatının sadece beyinle yetinmediğini ve fikrinin beyninin nar gibi dışarıdan tek görünse bile içinde binlerce bulunduğunu ve bundan dolayı da fikir ve düşüncesinin sözlerinden daha fazla olduğunu ifade ederek, bu kişliği ile de kendi yerini şairlerin büyük şeyhi, piri olarak tayin eder:

Elli yıldur ki müsellem sana seccâde-i nazm
Şimdi sensin şu'ârâ zümresine şeyh-i kebîr (K 8/7)

Nâbî, kendi şairliği ile ilgili olarak; *şeyh-i kebîr, sarrâf-ı şehr-i râz, kuvvet-i tab', cûy-ı tab', nazm-ı üstâd* vs. sıfatlar kullanır. Nâbî, sözlerinin hikemî ve feyzli ve bu feyzinde manevî bir kudretten geldiğini söyleyerek, şairliğinin ilahî olduğunu belirtir:

Bu ta'bîrât vüs'inde degüldür kuvvet-i tab'un
Bu feyz-i ma'nevî Nâbîye mecrâ-yı digerdendür (G 93/4-5)

Nâbî, şairliğinin gereği olarak sürekli yenilikler peşinde koştuğunu, arayışlar içinde olduğunu belirtir. Bir şairin yaşlı veya çok şay yazmış olması onun yenilikler içinde olmamasını gerektirmez. Nâbî, burada meyve veren yaşlı bir ağaç benzetmesi kullanarak, bu bağacın her yıl meyvelerini tazelediğini ve yeni ve taze meyve verdiğini söyler. Şairin pirliği olgunluğu da yaşında değil verdiği ürünlerdedir:

Nev-be-nev mîve zuhûrı-veş dıraht-ı köhneden
Tab'-ı Nâbî pîrlikde tâze-gûluklardadur (G 191/7)

Rint-meşrep şair tipini de eleştiren Nâbî, bu tür şairlik karakterinden ve şiirlerden sürekli uzak durduğunu söyler:

Biz gerçi lutf-ı tab' ile meşhûrlardanız
Ammâ safâ-yı meygededen dûrlardanız (G 260/1)

2.7.2.2.2. Nâbî'nin Şairliği İle İlgili Oluşturduğu Benzetme Unsurları

Nâbî, Divan'ında şiir üzerine düşüncelerine fazla yer vermesine karşın, kendi şairliği konusunda oldukça az değerlendirmede bulunmuştur. Nâbî, Sebk-i Hindî şairlerinin -özellikle de Nef'î ve Nâ'ilî- 'ben'lerini ön plana çıkarmasına karşılık Nâbî, daha çok genelleyici betimlemelerde bulunmuştur. Nâbî, daha çok kendi şairliğinden çok şiirini ön plana çıkarma gayreti içerisinde olmuştur. Bundan dolayıdır ki, kendi şairliği üzerine yaptığı değerlendirmelerde oldukça az benzetme unsuru kullanmıştır.

2.7.2.2.2.1. Meşşâta: 'Gelini süsleyen kadın' anlamındaki meşşâta, Divan şairlerince oldukça fazla kullanılan mazmunlardan biridir. Şiirle ilgili olarak da, genelde şiir geline, şair de gelini süsleyen, daha güzel hale getiren meşşâtaya benzetilmektedir:

Ben ol *meşşâte-i dûşîze-i hüsn-i beyân*um ki

Sevâd-ı dîde-i âhû-yı ma'nâ sürmedânumdur (G 64/2)

Nâbî, burada kendini güzel beyan kızının süsleyicisi olarak görürken, kızı süslemek için kullandığı sürmeyi ise mana ceylanının gözünün karasına benzetir. Şair, aşağıdaki beyitte de, mecaz-hakikat ilişkisine değinerek, gelini (şiir) hakikat, gelini süsleyen malzemeleri (kalem) mecaz olarak tasvir ederken;

Ben ol meşşâte-i dûşîze-i hüsn-i beyânum ki
Sevâd-ı dîde-i âhû-yı ma'nâ sürmedânumdur (G 64/2)

mecazın, şiirdeki hakikatleri ancak süslediğini belirtmektedir.

2.7.2.2.2.2. Sarrâf: 'Anlayan, sarfeden, değer veren'[816] gibi anlamlara gelen sarraf, aynı zamanda bir meslek olup, değerli kâğıt ve metal paraları değiştiren kimselere denmektedir. Sarraflar, bir malın veya eşyanın kalitesini, değerini ölçen kişiler oldukları için, iyiyi ve kötüyü birbirinden rahatça ayırt edebilmektedirler. 'İnsan sarrafı' deyimi de buradan kaynaklanmaktadır. Nâbî de, kendini şiir sarrafı olarak görürken, sarrafın bu özelliğinden yola çıkmaktadır:

Benüm *sarrâf-ı şehr-i râz* dükkânum dehânumdur
Devâtum kîse tahtam safha engüştüm zebânumdur (G 64/1)

2.7.2.2.2.3. Hâk (Toprak): Nâbî, değişik bir benzetme yoluna giderek kendini toprağa benzetir. Toprak (ya da zemin) üzerinde yaşanılan yerdir. Tabaka olarak en altta olmasına rağmen bütün canlı cansızları bünyesinde barındırır. Bu özelliği ile kendini toprağa benzeten şair:

Ben ol *hâk*üm ki hurşîd-i cihân-ârâ celîsümdür
Tenüm suflîdür ammâ ma'nî-i ulvî enîsümdür (G 132/1)

dünyayı aydınlatan güneşin en yakın arkadaşı, varlığının en altta olmasına rağmen en yüce manaların da kendisinin dostu olduğunu ifade eder.

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki Nâbî, Sebk-i Hindî akımının moda olduğu bir zamanda ortaya çıkarak, bu akıma karışı yeni bir anlayış, yeni bir üslup getirerek bu akımın yayılma alanını kısıtlamış ve kendi üslubu o alanda kendine yer edinebilmiştir. Nâbî, Divan şiirinin farklı ve orijinal karakterlerinden biridir. Geleneksel divan şiirinin mazmunlar sistemini bütünüyle eleştirerek, şiiri ben merkezinden toplumsal bir merkeze doğru

[816] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.921.

kaydırmış ve anlatabilirlik özelliğini anlaşılırlıkla birleştirerek halk arasında saygın bir mertebeye ulaşmıştır. Nâbî, zaman zaman lirizm taşıyan şiirler yazmasına karşılık, o kâinatı ve varlığı sorgulayan, eşya ve olaylara karşı alışılmışın dışında farklı bir gözle bakan ve görüneni değil onun arkasıdaki asıl sebebi anlamaya çalışan mütefekkir bir şair olarak Divan şiirindeki yerini almıştır. Nabî, kendinden sonra gelen şairlerin büyük bir kısmının ilham kaynağı olmuş ve Nâbî üslubu daha da genişletilerek yaygınlaştırılmıştır. Mesela 18. Yüzyıl şairlerinden Zihnî Keşânî, dibacesinde Nabî üslubu şiirleri *şi'r-i mantıkî* ismi ile dillendirerek bu tür şiirlerde iki önemli hususa dikkat çekmiştir. Buna göre Beytin ilk mesâl-i âfâkî zikr olunmuşsa ikinci mısrada misâl-i enfüsî zikr olunmalıdır. Yani bir beyitte hem dış âleme dair hayaller, örnekler olmalı hem de insanı zihni ve nefsi hakkında düşündürecek hayaller bulunmalıdır.[817] Zihnî'nin *mantıklı şiir* olarak tavsif ettiği bu özellik Nâbî'nin özelliğini de gözler önüne sermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 17. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİNİN GENEL POETİKASI

17. yüzyıl Divan şiiri, Divan şiiri geleneğinin bir kabuk değiştirme dönemi olarak değerlendirilebilir. 13. Yüzyılın sonlarına doğru Fars şiirinin bir uzantısı olarak var olmaya başlayan ve olgunluk devresini Fars şiirinin etkisi altında tamamlayan Divan şiiri, 17. Yüzyılla beraber zincirlerini kırarak kendi öz şiirini oluşturma yolunda büyük eğilimler göstermiştir. Özellikle 15 ve 16. yüzyıl şiirine baktığımız zaman, genel olarak

[817] Zeliha Çelen Boztilki, "*Mehmed Zihnî Keşânî Divanı'nin Dibâcesinde Şi'r-i Mantıkî Kavramı"*, **Kültür Üni, I. Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi,** İstanbul 2008, s.264.

yöneltilen eleştirilerin başında olan mazmunculuk, tekdüzecilik, aşırı sanat içinde boğulma, Türkçe kelimelere fazla yer vermeme, halktan kopuk olma vs. gibi özelliklerin bu yüzyıllarda baş gösterdiğini görmekteyiz. Klişeleşmiş ifade ve kalıpların sürekli olarak kullanılması, şairlerin dünyaya, olaylara ve eşyalara tek bir çerçeveden bakıyor olması, aslında Türk Divan şiiri geleneğinin tam olarak oturtulamamış olmasından kaynaklanmaktaydı. Bu dönemde Fuzûlî, Bâkî, Lâmî'i, Ahmed Paşa, Necâtî gibi büyük şairlerin ortaya çıkması, Divan şiiri geleneğinin bu arayış devresini çabuk atlatmasına büyük zemin hazırlamıştır.

17. yüzyıl şiiri, kendi öz karakterini arayış dönemi içinde geçirmiş olması bakımından önemlidir. Bu yüzyılın şairleri klişeleşen mazmunlar geleneğine aykırı hareket ederek yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Aslında bunun ilk ipuçları 16. Yüzyılda farklı bir tarz olarak sadece dilde sadeleşme amacıyla ortaya çıkan *Türkî-i Basit*'le ortaya çıkmıştır. Oysaki 17. Yüzyıl şairleri şekilden çok muhteviyatta farklı anlayışlar getirerek özellikle şiirin mana ve imgeleriyle oynamaya başlamışlardır. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan Sebk-î Hindî bu hareketin ana göstergesi olmuş ve bu üslubun özellikleri Divan şiirine yerleşmeye başlamıştır. Bu üslupla beraber eski mazmun sisteminin yerini yeni ve orijinal manalar almış, düşünce ve tahayyülde kalıplaşmış ifadelerin yerine özgür ifadeler yer bulmuştur. Bu devrede dilde zaman zaman dilde sadeleşme öz dile dönme temayülleri görülse de bu düşünce tam anlamıyla mahallî üslupla kimliğini bulmuştur.

3.1.Şiir

17. yüzyıl şiirinin sürekli yeni arayışlara girmesi, yeni çıkan bir üslubun tam benimsenmişken, kalıp olarak yerine oturmuşken kısa süre içinde şiire farklı bir anlayışın gelmesi bu dönenim şiirini ve şiir anlayışını oldukça hareketlendirmiştir. Aynı yüzyıl içinde cereyan eden Sebk-i Hindî, Mahallî ve Hikemî üslup, bu dönemin şiirinin anlam ve muhteviyatına çeşitlilik katmış ve değişik şiir özelliklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde baş gösteren belli başlı şiirsel özellikler şunlardır:

3.1.1.Yeni (Orijinal) Şiir: 17. Yüzyılın üç önemli üslubu olan Sebk-i Hinî, Mahallî ve Hikemî tarzın ortak özelliklerinden biri, şiirin muhteviyatına yenilik getirme arzusudur. Zaten Divan şiirinin şekli yapısı üzerine gerek bu yüzyılda ve gerekse sonraki iki yüzyıl içerisinde yenilik ya da değişiklik yapma arzusu hiç düşünülmemiştir. Di-

van şairleri şiirin şeklî yapısından çok anlam ve manası üzerine yoğunlaşmışlardır. Sebk-i Hindî ile beraber ortaya çıkan üslubun ana hedefi daha önce hiç söylenmemiş, düşünce ve hayallere yer vererek yeni ve özgün manalar ortaya çıkarmaktı:

Gazel *nâ-dîde* vü *nâ'şinîde* vü *nâ-güfte* lâzımdur
Yazukdur pâyesi pâ-mâl ola Nâbî bu mirkâtün (Nâbî G 457/5)

Eski üsluptan kopuşun ilk göstergeleri de bu anlayışla beraber oluşmuştur. Bu dönemin şiirinde mazmunun yerini mana almış, düşünce ve hayaller daha da özgürleşmiş, şairler kendi karakterleri doğrultusunda şiirlerini yazmaya başlamışlardır. Bundan dolayıdır ki bu dönemin şairlerinde karakter özellikleri fazlasıyla şiirlerinde görülmeye başlanmıştır. Nef'î'nin isyankâr ruhu, Fehîm'in divaneliği, dünyaya karşı kayıtsızlığı, Nâi'lî ve Tıflî'nin içine kapanıklığı, duygusallığı, Sâbit ve Nâbî'nin gözlemciliği vs. durumlar bu yeni şiir anlayışının bir tezahürüdür. Nurullah Ataç, Divan şiirine karşı eleştirilerini dile getirirken, en fazla yakındığı nokta, Divan şairlerinin şiirlerine kişiliklerini katmamış olmaları hususudur. Ataç'a göre Divan şiiri ve şairi çok üstündür ama en büyük eksikliği kendinden bir şey vermemiş olmasıdır.[818] Oysa ki Ataç'ın belirttiği husus bu yüzyılla beraber yeni şiir arayışlarının başlamasıyla yukarıda da örneklerini verdiğimiz gibi Ataç'ın arzu ettiği doğrultuda gelişmiştir.

Şiirde manaya verilen ehemmiyet geleneksel şiirin konularının da değişmesine yol açmış, ortak konularda da –aşk, içki vs. gibi- şairin yorum farkı, dünya görüşü ağırlık kazanmıştır. Bunun yanında Divan şairleri kendilerinden önceki yüzyılların şiirlerine gönderme yaparak, bu şiirlerde kullanılan konu, olay ve tiplerin sürekli tekrarlanmasını eleştirerek, şiirde artık bu tür konuların işlenmesinin bıkkınlık verdiğini, artık bu tür konulardan kurtulmak gerektiğini dile getirmişlerdir. Bu şairlerin başında gelen Sâbit ve Nev'îzâde Atâyî, bu durumu sık sık dile getirerek en ağır şekilde eleştirmişler ve yeni ve daha bize atik konulara yönelmenin gerektiği üzerinde fikir beyan etmişlerdir:

Eskimişdür güzelüm kıssa-i Kays u Ferhâd
Kendümüzden yeni efsâneler icâd idelüm (Atâyî, G 165/2)[819]

---

[818] Nurullah Ataç, "*Divan Şiirinin Kuvveti ve Zaafı"*, **Şiir Sanatı**, s.144.
[819] Saadet Karaköse, **Nev'îzâde Atâyî Divanı, Kısmi Tahlil-Metin,** İnönü Üni. SBE Doktora Tezi, Malatya 1994, s.9.

Sâbît, bu konudaki eleştirilerini dile getirirken yer yer argo kullanarak durumun vahametini gözler önüne sermeye çalışmıştır:

Acıtdı cânını hâr ile bülbül-i zârun
Huzur batdı götine gül-i çemen-zârun (E 114)

Sâbit ne bâş belâsı bu oldun humârdan
Lânet şarâba sâkiye pîr-i mugâna da (G 316/5)

17. yüzyıl divan şairleri şiirde yeniliği dile getirirken, *tâze-gû, nev-güfte, tarz-ı tâze, şi'r-i ter, nev-tarz, nev-eş'âr, nüshâ-i tâze, vâdi-i tâze, tâze icâd, tâze revîş, tâze şûh, tâze ibârât, tâze gazel, tarz-ı nev'i, nev-güfte, nev-üslûb, şi'r-i tâze, şi'r-i nev-makâl, şi'r-i tâze zemin* vs. gibi terkiplerle düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Divan şairleri, kendi şiirlerinin değerini ifade etmeye çalışırlarken yukarıdaki terkiplerle yenilik bakımından üstün olduğu, taklit ve esinlenmelerden oldukça uzak durduğu şeklinde tanımlamalarda bulunmuşlardır. Özellikle Sebk-i Hindî üslubunun yaygınlaşmasından sonra, şiire gelen yenilik, orijinallik dalgası, şairleri bu alanda yoğunlaştırmaya sevk etmiş ve yeni gelen hareketin verdiği heyecanla kendi sanatkârlıklarını en üst seviyeye çekme gayreti içine girmişlerdir. Sanat bakımından irili ufaklı bütün şairler bu amaçla kendi şiirlerini eşsiz, benzersiz, yeni ve orijinal şeklinde değerlendirerek kendilerine bu üslupta bir yer tutmaya çalışmışlardır. Bu dönemin hemen hemen bütün şairlerinde bu tür ifadelere rastlamak mümkündür. Bu dönem şâirleri, şiirlerini tamamen yeni, aha önce hiç söylenmemiş sözlerle örülmüş olarak değerlendirirler:

Fevzî yetişür nâdire-sencî-i *nev-eş'âr*
Yârân içre pür-şi'rüne *nev-güfte* disünler (Fevzî G 40/5)[820]

Zebân-ı tâze-i nazm-ı Mezâkîden nümâyândur
Ki yârân tarz-ı eş'ârı *nev-üslûb* eylemişlerdür (Mezâkî G 91/5)[821]

Fevzî, aşağıdaki beyitte:

Huy-gerde ruhı vasfını bir tarz ile şerh it

[820] Fazilet Çöpçüoğlu, **Fevzi Divanı –Tenkidli Metin-İnceleme-,** Süleyman Demirel Üni. SBE Yüksek Lisans, Isparta 2006.
[821] Ahmet Mermer, **Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni**, AKM Yay., Ankara 1991.

Kim ıkd-ı dür-i nazmuna *nâ-süfte* disünler (G 40/4)

nâ-süfte (delinmemiş) olması ile şairin şerh etme üslubu arasında ilgi kurmuş, bu vasfı kazanmamın üsluba bağlı olduğunu 'bir tarz ile' diyerek ifade etmiştir.[822] Yine;

Gazel tarzında *tarz-ı tâze* Fevzîye olup mahsûs
Gazel-gûyân-ı şehri itmede germ imtihân bir bir (G 60/5)

Ko mülk-i ma'nîde yârân tekâpû-yı zemin itsün
Senün *nev-tarz-ı şi'r*ün gibi Fevzî hoş zemîn olmaz (G 71/7)

Beyitlerinde şairin üslup için yeni ve alışılmışın dışında ya da eskilere göre değişik olma halini ifade etmektedir.

Bu dönemin önemli şairlerinden biri olan Şehrî de kendini *şair-i nev-nutk* (yeni şeyler söyleyen) olarak niteleyerek bu alanın üstâdı olarak Nef'î'yi görür:

Medh-i zâtında ben ol *şair-i nev-nutk*am ki
Görse *tâze terî-i şi'rümi* Nef'î-i zâ'im (K 7/22)[823]

Tıflî ise yenilik ile hayat arasında bağlantı kurarak, her hayatın taze olduğunu, kendi şiirinin de daha önce yaşanmamış şu anda yaşanan hayat gibi taze olduğunu söyler:

Şi'rimün bahş itdügi Tıflî *hayât-ı tâze*dür
Sözlerümde rûh vardur İsî-i Meryem gibi (G 193/5)[824]

Rızâyî mahlası ile şiirler yazan aynı zamanda Şeyhülislâm Yahyâ'nın da yeğeni olan Mehmed Ali Çelebi de, yeni şiir ile açılmamış gonca arasında bağlantı kurarak, kendi şiirini bu bakımdan açılmamış taze gonca olarak niteler:

Çün *tâze gonçe* nâme-i şi'rüm bedîd olur
Destâr-ı kûşe-i küleh-i iftihârdan (K 5/64)[825]

---

[822] Ahmet Arı, "*Bir 17. Yüzyıl Şairi: Fevzî (Hayatı, Eseri ve Şiirinin Genel Özellikleri)"*, **Dil ve Edebiyat Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)**, (Editörler: Ayşenur K. İslam, Süer Eker), Ankara 2007, s.24.

[823] Şener Demirel, **17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi), Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkidli Metni,** Fırat Üni. SBE Doktora Tezi, Elazığ 1999, s.13.

[824] Bekir Çınar, **Tıflî Ahmed Çelebi, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni**, Fırat Üni., SBE Doktora Tezi, Elazığ 2000, s. XXVIII.

[825] Mehmed Ali Çelebi (Rızâyî), **Divan –Giriş, İnceleme, Metin, Sözlük, Tıpkıbasım-**, (hzl. Mustafa Demirel), Çağrı yay., İstanbul 2005.

Rızâyî, aşağıdaki beytinde ise hem eski sisteme hem de Fars şiirine gönderme yaparak, yeni şiirin taklitten tamamen arınması gerektiğini söyler:

*Tâze tarh-efgen*üz Rızâyî biz
Tarz-ı Aceme itmezüz taklîd (G 24/6)

Şiirde yeni anlamlara yönelme, orijinal fikirler ortaya atma hususunda en fazla kafa yoran şairlerin başında şüphesiz ki Nef'î gelmiştir. Nef'î, şiirde yeni fikirlerin, yeni şiirin gerekliliği üzerinde durmanın yanında bu yeni şiirin en iyi uygulayıcısı olmuştur. Bundan dolayı yukarıda da bahsettiğimiz gibi yeni şiir adına bir şeyler yapmaya çalışan ikinci sınıf şairler hep Nef'î'yi örnek almışlardır. Nâ'ilî ise yeni şiir anlayışını Sebk-i Hindî çerçevesi içerisinde geliştirerek, anlama yoğunluk vermiş, orijinal ve girift anlamlar bulma yolunda çaba sarf etmiştir. Bunun için de fazla kullanılmayan, Türkçe ve Farsça kelimelere yönelerek, bilinmeyen kelimelerle bilinmeyen anlamlar üretme yoluna gitmiştir. Bundan dolayı da anlaşılması zor olan şairler gurubuna dahil edilmiştir. Şiirde anlama önem veren şairlerin başında gelen Nâbî ise şiirde yeniliği hikemî tarza kaydırarak, yeni şiirin alanını daha da genişletmiştir.

Dönemin tezkirelerine baktığımız zaman, tezkire yazarları da şairler hakkında yorumlarda bulunurken, şairlerin bu yenileşme eğilimlerini göz önünde tutarak değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Tezkire yazarlarının bu yorumlarını daha çok çok *muhteri* (yepyeni şeyler icad eden) kelimesi etrafında dile getirmişlerdir. Meselâ Rızâ, Şehrî hakkında; "*Hakkâ ki vâdî-i tâze-gûyîde muhteri'ü't-tarz"* diyerek, Şehrî'nin yeni tarzda şiirler söylediğini belirtir.[826]

3.1.2.Saf Şiir: Son zamanlarda edebiyat dünyasında *poesie pur* kavramıyla dikkat çeken saf şiir, bundan yüzyıllar öncesinde Divan şiirinde ortaya atılmış ve benimsenmiş üsluplardan biridir. Nef'î bahsinde de söylediğimiz gibi Divan şiirinde saf şiirden murat edilen şey 'göründüğü gibi olmaktır'. Nef'î, bu konu hakkındaki görüşlerini dile getirirken su misalini vererek, suyun berraklığı ile saf şiiri bütünleştirir:

*Saf*dır *âb-ı revân* gibi o denli *nazm*ım
Ki yazarken kâlem-i çapük ü zîbend-hırâm (K 50/59)

[826] Şener Demirel, A.g.t., s.8.

Nef'î'nin bu tanımlamasını daha sonra Paul Valery de tekrarlayarak, '*Fizikçinin saf sudan söz ederken kastettiği anlamda saf diyorum*"[827] Nef'î'nin tanımı doğrultusunda bir tanım yapar. Nef'î, *saf şiir*i; "*gönül ehli ile aynı dili konuşmak"* (FD G 19/5) şeklinde tarif eder ve saf şiirin kaynağını ise şairliğin yaratılışına ve ilhama bağlar: "*Temiz üslup ve ifademin tek incisi hilkat madeninin sermayesidir."* (FD K 2/22) Valery ise, karşı olduğu ilham'ın yerine gözlem'i koyarak, şairlerin gözlemlerinin imgesel olarak yansımasını *saf şiir* olarak değerlendirmiştir. Kaya Bilgegil, ise *saf şiir*'de ilhamın varlığını kabul ederek, yalnız bu ilhamın biraz süzgeçten geçirilmesi gerektiği düşüncesindedir. Bilgegil'e göre saf maden filizlerin tasfiyesi ile elde olunur. İlham ise süzüldükten beraberindeki ecnebî unsurlardan tecrîd edildikten sonra mısra kalbedilmelidir. Bu bağlamda saf şiirin tarifi ise şöyle olmalıdır: "*sonu mücerred ilhama, susmağa varan bir lisan tasfiyesinin limitidir.*"[828]

Tekrar Divan şiirine dönecek olursak, bu yüzyılın hemen hemen bütün şairlerinde *saf şiir* söylemi mevcuttur. Divan şairleri *saf şiir*le ilgili olarak genellikle *pak* ve *pâkize* kelimeleri etrafında kurdukları terkiplerle şiirlerini bu üslup etrafında tavsif etmişlerdir. En fazla kullanılanları ise; *pâkize edâ, pâkize kelâm, pâkize gazel, pâkize güftâr, nazm-ı pâk, pâkize gûy, pâkize söz, pâk lehce, pâkize beyân* vs.dir. Divan şairlerinin şiirlerinin saflıklarıyla övünmeleri şiirde anlam duruluğuna, gösterişten uzaklığa ve şiirin özüne gösterdikleri önemi işaret etmesi bakımından önemlidir. Şairlerin *saf*ın yanında su imgesini de kullanmaları su ile insan, okuyucu ile şiir ilişkisi bağlamında şiirin fonksiyonunu da ortaya koymaktadır. Bu bakımdan divan şairlerinin en fazla önem verdikleri hususların başında *pâkize beyan, pâkize gazel vb.* yani saf şiir gelmektedir.

Nâ'ilî, saf şiiri, saf, ve temiz duygu ile birleştirerek, bu tür şiirlerin samimi duygulardan, saf duygulardan oluşabileceğini söyler. Bu tür şiirlerin etkileyiciliği de oldukça fazladır. Bundan dolayıdır ki samimi olmayan, duygu yoğunluğundan uzak olan insanın bu tür şiirleri anlaması mümkün değildir. Diğer bir beytinde de saf şiiri şaraba benzen şair, bu şarabın her katresini düşüncenin dudağındaki uçuk'a benzetir:

*Nazm-ı pâk*in âb-ı âteş-pâredir ey Nâ'ilî
Belki tebhâl-i leb-i endîşedir her katresi (G 378/5)

[827] Paul Valery, A.g.m., s.11.
[828] Kaya Bilgegil, A.g.e., s.16-17.

Neşâtî ise saf şiiri ayna ile özdeşleştirerek, aynanın saflığı ve parlaklığı özellikleri ile şiir arasında bağlantı kurar:

*Zâmîr-i pâk*üm ol *âyine-i sâf* u *mücellâ*dur
Nümâyân cümle anda âsumân râz-ı pinhânı (K 13/34)

Şehrî de Neşâtî gibi saf şiir-ayna metaforu etrafında, aynanın gerçekleri, olanları olduğu gibi yansıtma özelliği ile saf şiirin olanları ve nesneleri aynen yansıtması bakımından bağlantı kurmuştur:

Pâdişâhın nazmı Yahyâ *sâf bir âyine*dir
Tûtî-i tab'-ı suhandâne suhan-âmûz olur (Ş. Yahyâ G 130/5)

*Kelâm-ı sâf*um ider kec-hayâli rast-nümâ
Misâl-i âyine vü mün'akis nüvişte-nigin (Şehrî K 1/7)

Bu dönemin diğer şairleri de saf şiirin hem okuyucuya hem de dinleyiciye bir keyfiyyet verdiğini sıklıkla dile getirirler:

Virür bî-câm u bâde Nehcîyâ keyfiyyet ü hâlet
Safâ-bahş u *tarab-engîz-i pâkize gazel*dür bu (Nehcî G 256/5)

*Şi'r-i pâk*ümde hele kafiye tekrir itmem
Bu kasidemde mükerrer kand-i ma'âd (Rızâyî K 16/60

N'ola ey Hâletî cân gûşına mengûş iderlerse
Cihânda dürr ü gevher *lafz-ı pâk*ünden ibâretdür (Hâletî, G 100/5)

Tezkire yazarları da şairlerin özellikleri hakkında bilgi verirken *şâir-i pâkize-revîş, pâkize edâ, suhan-ı pâkize, şâir-i pâkize ta'bîr, şâir-i sâf-zamîr, pâkize-güftâr vb.* terkiplerle tespitlerini ifade etmişlerdir. Meselâ Sâlim, Reşid hakkında; "*...nev-lugâz-ı hoş-âyende-ta'bîr ol* ***şâir-i sâf zamîr****ün zâde-i tab'-ı halâvet-pezîrlerindendir."* Cümlesindeki *şâir-i sâf-zamîr* terkibiyle ifade etmek istediği Reşid'in bu tarz şiir yazma eğiliminde olduğudur.

Saf şiir konusunda üzerinde durmamız gereken önemli bir nokta da, saf şiirin başlangıç noktasının bu yüzyıldan önceki yüzyıllara dayanmasıdır. Yani saf şiir meselesi 17. yüzyılda ortaya çıkmış bir kavram değildir. 15 ve 16. Yüzyıl Divan şairlerine baktı-

ğımız zaman, bu konu üzerinde hayli fikir beyan etmiş olduklarını görürüz. Meselâ, Bâkî aşağıdaki beytinde;

Mâ'nî-i pâkize iy Bâkî edâ-yı hûb ile
Sîm-ten dildâra benzer ki libâsı yaraşa (G 148/5)

İdeal şiir için güzel üslup saf, berrak anlam şartını ileri sürerken şekil elbisesinin mana güzeline yakıştırılması gerektiğini vurgulamaktadır.

Nev'î ise Nef'î gibi saf şiir-su metaforuyla suyun berraklığı ile şiirin saflığı, berraklığı arasında bir ilişki kurar:

Âlâyiş-i san'atde koma tab'unı Nev'î
Pâk eyle sözün gevherini âb-ı revân ol (G 287/5)

Özellikle 16. yüzyıl Divan şairlerinin *pâk* ve *pâkize* sıfatlarıyla oluşturdukları terkiplerin yanında 17. yüzyıl şiirinde rastlamadığımız *ârî* sıfatını da sıklıkla kullandıklarını görürüz. Aşağıda Yahyâ Bey, 'sözünden ârî olmak' deyimi ile *ârî şiir* (saf şiir) arasında bir bağlantı kurarak saf şiirin alanını biraz daha genişletir:

Ârîdür eş'ârı Yahyânun sözinden *'ârı* yok
Söz gelür sanman ana kubbe-i devvârdan (G 350/7)[829]

Âr, 'edep, haya, utanma' gibi anlamlara gelmektedir. Saf şiirle edep arasında bağlantı kuran şair, bu bakımdan edebin de temiz duygulardan mürekkeb olduğunu beyan etmiştir. Muhibbî de yine aynı sıfatla kendisine ancak saf şiirin yakışacağına vurgu yapar:

Muhibbî olmagıl gâfil dilünden koma eş'ârı
İşidenler diye '*ârî şi'r* sana müsellemdür (G 618/5)

3.1.3.Güzel Şiir: Divan şiirini başlangıcından itibaren bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, Divan şairlerinin şiirde ana gayelerinin şiiri en güzel şekilde yazmak, ifade güzelliğine önem vermek gibi temel prensipler etrafında sanatlarını oluşturmaya çalıştıklarını görürüz. Şiirde güzellik ya da şiirin güzelliği doğal olarak görecelidir, ancak Divan şairleri bu göreceleği özselliğe indirerek kelime anlam ilişkisi etrafında sanatsal güzelliğe yönelmişlerdir. Şiirdeki ahenk, kelimeler arasındaki ilişki, hem görsel hem de işitsel olarak bir estetiği sağlamaktadır. Divan şiiri bu yönüyle çoğu zaman kapalılık,

[829] Yavuz Bayram, A.g.t., s.153.

tekdüzelik, sanat sapma endişesi gibi özelliklerinin yoğunlaşmasından dolayı günümüze kadar bir eleştiriye uğramışsa da, Divan şiirini bu özellikleri ile beraber bir üslup farkı ya da özelliği olarak incelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Zira, Divan şairleri Fars şiiri mirasından faydalanıp ona kendi sanatsal özelliklerini de aktararak artık o şiiri özselleştirmişlerdir. Bundan dolayıdır ki, şairlerimiz zaman zaman bu durumu kendileri de arz etmelerine, İran şairlerinden etkilendiklerini açık açık ifade etmelerine rağmen, bu şiire katkılarını da söylemelerini ihmal etmemişler zaman zaman da onlardan üstün taraflarını da açık sözlülükle ifade etmişlerdir.

Divan şairleri bir gelenek olarak şiirlerinde hep en güzeli bulmaya gayret etmişler, güzel duyguları güzel ifadelerle anlatma yolunu şiirsel ifade olarak tanımlamışlardır. Bu düşüncelerini ifade ederken, *hüsn* sıfatı etrafında oluşturdukları *hüsn-i edâ, hüsn-i beyân,* terkipleri ile dile getirmişlerdir. Nef'î'ye göre şiirde aslolan, düşünce ve duyguların güzel bir şekilde şiire yansıtılmasıdır. Nef'î bu özelliği *ifade güzelliği* (hüsn-i beyân) olarak tanımlar:

Söylesem ol nükte-perdâz-ı ma'ânî-perverim
Akl-ı küll *divâne-i hüsn-i beyân*ımdır benim (K 13/19)

Aynı şekilde Nâ'ilî de güzel şiirin ancak güzel ifadelerle oluşabileceğini vurgular:

Lutf-ı mu'tâd ile ol şâ'ir-i hoş-ta'bîrin
Şâhid-i nazmına ver *hüsn-i beyân* hoş geldin (K 27/33)

Fehîm ise şiirin etkisine ve kalıcılığına dikkat çekerek, güzel ifadelerin zihinlerde daha kolay yer edeceğini ve kalıcılığını sürdüreceğini belirtir:

Söylenen tab'-ı Fehîmün niydügin bîgâneye
Âşiyân-ı suhan *hüsn-i beyân*ından bilür (G 112/7)

Neşâtî, şiire güzelliği güzel ifadelerin verdiğini söyleyerek, şairlik tabiatı ile bağlantı kurmuştur:

Gitdikçe *güzel*lense n'ola *şâhid-i nazm*um
Bu *hüsn*i viren dâim ana *lutf-ı edâ*dur (K 12/26)

Divan şairlerinin büyük çoğunluğu kendi şiirleri üzerine değerlendirme yaparken en çok şiirlerindeki ifade güzelliği üzerine durmuşlardır:

Kelâmunda muhabbet şemm ider erbâb-ı dil Nehcî
Nedür bu *hüsn-i ta'bîr* ü nedür *bu hoş edâ* sende (Nehcî G 278/5)

Divan şairleri, şiirin güzelliği ile ilgili sık kullandıkları sıfatlardan biri de *şirin*'dir. *Şirin* tabirinde güzelliğin yanında aynı zamanda, nezaket, tatlılık, sevimlilik, incelik ve zarafet anlamları da bulunduğundan şairler, şiirin güzelliği yanında zarafet ve inceliği de gözden kaçırmamışlardır:

Şi'rin o yâr-ı nâzenin almazdı Yahyâ ağzına
La'l-i revân-bahşı gibi *rengîn* ü *şîrîn* olmasa (Ş. Yahyâ, G 317/5)

Suhan benüm didigüm gibi olsa âlemde
Latîf ü *dil-keş* ü *şîrîn* ü *şûh* u *nâzük-ter* (Sâbit, K 16/48)

Ruh-ı rengîn ü la'l-i şekkerinin vasfeder dâim
Bahâyînin n'ola rengîn ü *şîrîn* olsa eş'ârı (Bahâyî, G 40/5)[830]

Divan şairleri ayrıca kendilerini güzelliğin sembolü olan Hz. Yusuf'a benzeterek, Hz. Yusuf'un güzelliği ile kendi şairlikleri arasında bir anlam bağı kurmuşlardır:

*Yusûf-ı tab'*ımın sipihr-i bülendi
Ser-nigûn teng ü tîre çâhıdır (Nef'î, Mkt 1/8)

Böyle bir *hayâ-perver* olan *Yusûf-ı tab'*ım
Çün mâlik ola şâhid-i bâzârı ne bilsün (Fehîm K4/27)

Çâh-ı dilden tulû itdükçe Nâbî *Yusûf-ı tab'*um
Açıldı çeşm-i âlem dehri bûy-ı pîrehen tutdı (Nâbî G 875/7)

*Yusûf-ı nazm*uma olmasa n'ola misl ü nâzir
Cevher-i *hüsn-i ma'ânî*dür ana asl u nijâd (Cevrî, K 18/41)

*Yusûf-ı nazm*a aceb mi eger ikbâl itse

[830] Erdoğan Uludağ, **Şeyhülislam Bahâyî Divanı, İnceleme-Tenkidli Metin-**, Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 1992.

Mısr-ı efdâla Hudâ zâtını kimi itdi azîz (Rızâyî K 23/21)

Şiirin güzelliği ilgili olarak Divan şairleri ayrıca *gelin* (arûs) mazmunu da kullanarak, şiirlerini geline, kendilerini de gelini süsleyen kadına (meşşata) benzetmişlerdir. Bununla ilgili oldukça fazla beyit mevcuttur. Ayrıca *şâhid-i nazm, şâhid-i mazmun'*la beraber *nazük* sıfatı ile kurulan terkiplerle de yine şiirin güzelliği ve nazikliği, inceliği etrafında düşüncelerini ifade etmişlerdir.

3.1.4.Sağlam Şiir: Divan şiiri geleneğinde yer alan *sağlam şiir* (şi'r-i metîn) kavramı genel olarak bir şiiri bütün yönleri ile kaplayan ve her hususta (vezin, şekil, anlam, sanat, imge vs.) kusursuz olan şiir olarak telakki edilmektedir. Bu düşünceler daha çok *metîn* kavramı ile dile getirilmektedir:

Dil-i âşık gibi işretgede-i ruhânî
Beyt-i şâir gibi rindâne vü mevzûn u *metîn* (Nef'î K 47/17)

Nef'î'nin yukarıdaki beytine dikkat edilirse, şiir hem şekil (mevzun) hem de muhteva (rindane) olarak iki yönlü ifade edilmiş *metîn* kavramıyla da alan hem genişletilmiş hem de pekiştirilmiştir. Burada üçüncü unsur olarak belirtilen *metin*, şiirin sanat bakımından sağlamlığını ifade etmektedir. Buna göre *metin*'i Nef'î'nin şiirlerinde sık sık dile getirdiği, orijinal mana ve hayallerin sanatsal olarak ifade etme biçimi olarak yorumlayabiliriz. Fehîm'in aşağıdaki beyitleri de bu düşünce etrafında oluşturulmuştur:

Hasm nazîr idemez tabî'at-ı süstin
Tab'-ı Fehîmün şi'ârı *şi'r-i metîn*dür (G 105/7)

Oldı tab'um nüsha-i âyine-i feyz-i ezel
Ol sebebden *sûret-i şi'r-i metîn*üm tâzedür (G 94/5)

Sâbît de yine aynı şekilde Nef'î'de geçen *mevzûn* yerine *kafiye*'yi kullanarak şiiri şekil ve anlam olarak ikiye ayırmış ve bu iki unsurun şiirin vazgeçilemezleri halinde sunmuştur

Gazelde *kâfiye* gerek Sâbit *metîn* gerek zîrâ
Binâ-yı hâne-yi endîşeme temeldür bu (G 277/5)

Nâbî ise iç ve dış görünüş şeklinde yorumlayarak, şiirin şeklini dış, muhteviyatını ise iç olarak görürken *metîn*'i muhteviyata dönük olarak yorumlamıştır:

Zâhir ü bâtını *ma'mûr* u *metîn* olsa gazel
Sûret yâver ü ma'nâya mu'în olsa gazel

Metîn, yani sağlam bir şiir bütün Divan şairlerinin arzuladıkları, amaç edindikleri dört dörtlük bir şiir olarak kabul edilmektedir:

Edâsı dil-pesîn olsa yir itse kalsa hâtırda
Bize güftâr-ı Tıflî gibi bir *nazm-ı metîn* olsa (Tıflî G 165/5)

3.1.5.Akıcı Şiir: 17. yüzyıl şairlerinin üzerinde hassasiyetle durdukları konulardan biri de şiirin akıcılığıdır. *Selis bir üslup, nazm-ı selis* olarak tarif edilen bu özelliğe göre şiirde duygu ve düşüncelerin en doğal haliyle, okuyucuyu ya da dinleyiciyi etkisi altına alarak alıp götürecek bir yapı ve kelime ile mana arasındaki ilişkiden doğacak ince bir ahenk ifade edilmektedir. *Selis bir üslup*, yukarıda da bahsettiğimiz saf şiirin ana hususiyetlerinden biridir. Nef'î'nin kullandığı *âb-ı revân* ifadesi hem saflığı hem de akıcılığı simgelemektedir. Bunun dışında kullandığı *âb-ı nazm* terkibiyle de yine aynı düşünceyi anlatmıştır:

Tâb-ı fikrimle sanem-hâne-i ma'nâ rûşen
*Âb-ı nazm*ımla gülistân-ı tahayyül şâd-âb (K 32/61)

Nâ'ilî'ye göre ise şiirde akıcılık, şiirin devamlılığı demektir. Hayalde, imgelerde kopukluk olmamalı ve okuyucuyu da şiirin hayal derinliklerine sürüklemelidir. Şiirde akıcılık aynı zamanda şiirde istikrar da demektir. Bu açıdan Nâ'ilî, Nef'î'de de olduğu gibi şiiri bir nehre benzeterek, devamlılık ve coşkunluğu vermek istemiştir:

Erdi tamâm *nazm-i selîs*in nihâyete
Mizâb-ı hâmeden akıp *âb-ı revân* gibi (K 10/37)

Bak Nâ'ilî bu *nazm-ı selîs*in sütûnuna
Emvâc-ı selsebil-i bihişt-i kemâli gör (G 62/5)

Tıflî de Nef'î gibi şiirdeki akıcılığı ırmağa benzeterek, hem ırmağın tabiattaki (aynı zamanda cennetteki ab-ı kevser) fonksiyonunu gözler önüne sermiş, şiirdeki akıcılığın insan tabiatına, doğasına yeni bir ruh ve canlılık verdiğini dile getirmiştir:

Âb-ı Kevser gibi eş'âra *selâset* virürem
Nahl-ı cennet gibi mevzûn iderem inşâyı (K 6/23)

Selis üslûp, özellikle 19. yüzyıldan sonraki dönemde şiiri basit kelimelerle oluşturup, konu bütünlüğünü koruyan, okuyucuyu ya da dinleyiciyi yormadan kendine ram eden şiirler için kullanılmakta idi. Özellikle halk şiirleri bu üslubun en güzel örnekleri olarak da kabul edilmekte idi.

3.1.6.Lirik Şiir: Şairin duygularını doğrudan yansıtan şiir olarak tarif edilen *lirik şiir* kavramı şiirin varlığı kadar eskidir. Lirik, Yunanca *Lyra*'dan (lir) gelmektedir. Lir, Yunanlılara özgü bir çalgı aletidir. Lirik şiirin kaynağının bir çalgı aletinden gelmesi şiirin müziksel niteliklerini ön plana çıkarmasından kaynaklanmaktadır.

Eski Yunan'da Lir, doğaüstü bir ruh halini, ruhun şarkı söylediği ağaç, kuş ve deniz gibi şarkı söylemek zorunda kaldığı yaşam yoğunluğunu anlatır.[831] Bununla birlikte lirik şiirde müzik ögesi, estetik açıdan olduğu kadar zihinsel olarak da yapıtın içkin bir ögesidir. Bu öge, duygusal ve ussal değerleri aktarırken, bunlara sözelleştirilmiş biçimler verirken şairin algılamalarında odak noktası durumuna gelir.[832] Antik Yunan'da ve ilk toplumlarda destanlardın yanında müzik eşliğinde söylenen şiirler lirik kabul ediliyordu. Sonraları müzikle beraber gelen duygu silsilesi daha ağır basınca, şiirin kendisi kendi müzikalitesini oluşturdu. Bundan dolayıdır ki lirik şiir denildiğinde daha çok düşlere, hayallere dayalı olan lirizm anlaşılmaktadır. Ebubekir Eroğlu'nun da belirttiği gibi, düşler duygu üzerinde kurduğu baskıyla onu biçimlemeye çabalıyor. Duygusallık, kendisini anlamsal olarak besleyen bilinci erittiğinde içeriksiz hale gelir, bilincin aradan çekilmesi duyumu köreltir. Bu körlük lirizmin duyumun o andaki durumu gibi basit bir unsur olarak algılanmasına yol açar.[833]

Bu bilgiler ışığında lirik şiiri genel hatlarıyla tanımlamak gerekirse; lirik şiir, imgelemin mevcut hazinesi ile düşlerin kaynaştığı, düşlemin imgelemi beslediği, okurları ve kulak verenleriyle ortak bir tempoda buluşan, buluşma esnasında doğan pürüzleri ve imgelemin zenginliğini oluşturan düşünce tohumlarının yol açtığı tereddütleri müziğin giderdiği, müzikle iç içe olan ama müzik olmasa da okunabilen ve anlamını iletmek için

---

[831] Charles Baudelaire, "*Lirik Şiir"*, **Kül Eleştiri**, (çev.: Erdoğan Alkan), S.8, Mart-Nisan 2006, s.24.
[832] James William Johnson, "*Lirik"*, (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), **Kitap-lık –Lirik Şiir Özel Sayısı-**, S.117, YKY İstanbul 2008, s.71.
[833] Ebubekir Eroğlu, "*Lirik Tat"*, **Kitap-lık**, S.117, s.66.

kendisinin içerdiğinden başka bir müziğin yardımına ihtiyaç duymayan şiirdir.[834] Yahya Kemal, *Lirizm*'in bazılarınca Türkçeye *gınaiyyet*, bazılarınca da *rebabiyet* olarak tercüme edildiğini belirtirken *gınaiyyet*in 'şarkı' (*teganni)* ile olan ilişkisini; *rebabiyet*'in ise *rebab* (lir) diye bilinen çalgı aleti ile olan ilişkisine vurgu yapar.[835]

Lirik şiir hakkında çağdaş eleştirmenler tarafından yapılan bazı tanımlar ise şöyledir: "*Lirik şiir sanatçının elindeki imgeyi kendisiyle en yakın ilişki içinde sunduğu biçimdir."* (James Joyce); "*Lirik şiirle aktarılan şey, salt coşku değildir, tersine duygusal durumların imgelem yoluyla yakalanmasıdır.*" (Herbert Read); "*Lirik şiir, sesin ve imgelerin içte yer alan mimesisidir."* (Northorp Frye),[836] "*lirik ifade maddi varoluşun ağırlığından sıyrılınca, başat pratiklerin, yararlılığın ve kendini korumanın dur durak bilmez baskılarının dayatılmasından kurtulmuş bir yaşam imgesi sunar… Lirik söz tüm bireylerin düşman, yabancı, soğuk, baskıcı bir toplumsal konum olarak yaşadıkları konuma karşı bir protestodur. Lirik şiir ile ideoloji arasında temel koyucu ilişkiler vardır."* (Adorno).[837]

Yahya Kemal'e göre ise lirik şiir, en halis şairlerin elinde gayet sadedir. İlimden sanattan azadedir. Ne dimağa hitap eder ne zevke. Lirik şiirlere yalnız zihninizle bakarsınız. Bu bağlamda lirik şiiri; 'duyuşun deyişe dönüşmesi' şeklinde tanımlayan Yahya Kemal, ayrıca asıl şiirin lirik şiir olduğunu söylemeyi de ihmal etmez.[838]

Lirik şiiri, *"Gayesi kendinde olan sözü, kendisinden öte bir gayeye vasıta kılmayan şiir",* şeklinde tanımlayan Hilmi Yavuz, lirik şiirin dilin kendisini gaye edindiğini belirtir.[839]

Lirik şiirde duygusallığın, duyguların en yoğun şekilde ifade edilmesi beraberinde şairlerin 'ben' duygusunu da ön plana çıkarmalarını gerektirmiştir. Bu 'ben' duygusunun şiirle eşitlenmesiyle şairin şahsiyeti, kimliği ve bütün içsel durumları ortaya sürmesini sağlayarak bir anlamda şairi ana unsur olarak gözler önüne sürülmesine yol açmıştır.

---

[834] Ebubekir Eroğlu, A.g.m., s.66.
[835] Yahya Kemal Beyatlı, **Edebiyata Dair**, Yahya Kemal Enst. Yay., İstanbul 1971, s.36-39.
[836] James William Johnson, A.g.m., s.73.
[837] Hilmi Yavuz, "*Adorno ve Lirik Şiir",* **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,** YKY, İstanbul 2005, s.230.
[838] Yahya Kemal Beyatlı, A.g.e., s.38.
[839] Hilmi Yavuz, "*Lirik Şiir",* **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,** s.226.

Özetlemek gerekirse; lirik şiir, coşkusal renkte içdüşünmelerdir. Bu şiirde betimlemeler öne çıkar. İnsansal ilişkiler ve eylemler önem taşımaz. Olayların serimi de söz konusu değildir. Şairin kendisi vardır. Kendine kapanık şiirdir. Bu yüzden de çoğu kez tuzaktır.[840]

Lirik şiirin bütün özellikleri göz önüne alındığı zaman Divan şiirinin bütün bir yana bütün Doğu edebî kültürünün ana unsurlarından birini teşkil ettiği rahatlıkla görülecektir. Doğu kültürün esas noktasını duygunun oluşturması, akılcılıktan daha çok duyu ve hislere önem verilmesi şiirde bu durumu da kaçınılmaz kılmıştır. Batı ise bu durum karşısında daha rasyonalist davranmış ve şiirde duygunun yanına rasyonalizmi de gerekli kılmıştır.

Bu tanım ve düşünceler ışığında Divan şiiri, aruza ve onu ortaya çıkaran yaşama biçiminin insanlığın sahip olduğu lirik ruhun akışını gözlemlemiş olduğuna bakarak, baştan aşağı lirizmin aynasında görülebilir. Lirizm eski söyleyişin ana unsuru olduğundan bu genel görüş herkes tarafından kabul edilebilir. Zirâ Divan şairleri bir bütün olarak ele alındığında, sese önem vermişler, ahenk uyumunu sağlamışlar ve müzik enstrümanı olmaksızın lirizmin hem kaynağı hem de uygulayıcılarından olmuşlardır. Divan şiirinde ses ve âhenk unsuruna verilen önem sanatın imkânlarını da zorlayarak, sanat bakımından üst düzeyde ürünler ortaya çıkmıştır. Divan şairlerinin sanatsal söyleyişe olan temayüllerinden dolayı bazı araştırmacılar tarafından Divan şiirinde lirizm olarak kabul edilen unsurların tamamen *tasannu'* olduğunu söyleyerek, Divan şiirinde doğal coşku, lirizm değil *tasannu'*nun esas olduğunu söylerler. Bu görüşe sahip olan araştırmacılardan biri olan Halil İnalcık'a göre, saray kültürüne sahip hükümdarlarla, devlet büyüklerine çeşitli fenlerin uygulandığı sanatkârane eser hitap eder. Bu tür eserler; sembolik, zihnî incelik isteyen, tasannu' türü eserlerdir.[841]

Neşâtî'nin aşağıdaki güzel beytini lirik şiirin en güzel örnekleri arasında gösterebiliriz:

Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile (G 122/1)

---

[840] Munise Aksöz Yıldırım, "*Lirik Üzerine Bir Deneme"*, **Edebiyat ve Eleştiri**, S.95-96, Eylül-Ekim 2007, s.70.
[841] Halil İnalcık, **Şair ve Patron**, Doğu Batı Yay., Ankara 2003, s.36.

Bu beyitte kendisini bırakan, buna karşılık sevgide direnen bir duyguyu derinlemesine yansıttığını algılıyoruz. Yansıtılanın değil de, yansıtanın kişiliğini (şairi) kavrıyoruz. Burada sevilenin iç dünyası hakkında hiçbir ipucu yoktur. Buna karşın sevenin (şair) kişiliğini çok iyi algılayabiliyoruz. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi lirik yansıtıcıda sanatsal bilginin nesnesi şairin kişiliğidir. İçsel dünyasını dışa vururken, sözcük ekonomisini de iyi seçerek sözcüklerin müziksel etkisini de üst düzeye çıkararak, yansıtılan duygu ve duyarlık titizlikle derinleştirilmiştir.

Divan şiirinde lirik şiirin üslup özelliklerini şairlerin ortaya koydukları şu kavramlar etrafında daha açık olarak görmek mümkündür:

3.1.6.1.Âşıkâne: Divan şairleri tarafından oldukça benimsenen ve tutulan bir üslup olarak karşımıza çıkan *âşıkâne şiir,* şiirin duygusallığı ile ilgili özelliktir. Walter Andrews, Divan şiirindeki duygusallığı şöyle anlatır:

> *"Gazel geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri, gazellerin yoğun duygusal niteliğidir. Aslında gazelin tam da bu niteliği, çok yüksek bir duygusallık derecesinin kendini açıkça hissettirmesi, ilginin söz konusu özellikten başka yönlere çevrilmesine, retorik ve metaforun daha güç ve incelikli yönleri üzerinde durulmasına yol açmıştır… Gazel, duygu hayatının tutarlı bir yorumunu sağlamakla kalmaz, ayrıca duygusal hareketlerin yapılmasının beklenebileceği ve beklenmesi gereken bağlamları da gösterir. Dahası böylesi bağlamları şiir geleneğinin parçası haline getirerek, bu tür hareketlerin kabulüne elverişli bir iklim yaratır."*[842]

Walter Andrews'in de belirttiği gibi Divan şairleri duygusal bağlamları aşk potasında eriterek şiir geleneğinin bir parçası haline getirmişler ve bu üsluba tasavvufî unsurları da ekleyerek ilahî ve meziyete doğru ilerletmişlerdir. Aşk, Divan şiirinin ana konusunu teşkil eder. Özellikle 16. yüzyılda bütün duygu ve düşünceler, aşk etrafında teşekkül eder. Bu yüzyılın klasik üslubun temsilcisi olarak görülen Şeyhülislâm Yahyâ, lirizmi aşkla birleştirerek, şiiri konu olarak lirik bir aşk çerçevesi içine sokmuştur. Kendisini âşık olarak tarif eden şair, şiirlerini de bu bağlamda *âşıkâne* olarak ifade eder:

Söz kim zebânıma gele gûyâ zebânedir
Ben *âşık*ım sözüm de *âşıkâne*dir (G 88/1)

[842] Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı,** s.152.

Şiirle aşkı bir bütün halinde gören Şeyhülislâm Yahyâ, içinde aşk olmayan şiiri düşünemez durumdadır. Aşkı ve şiiri tamamen duygularla izah eden şair, duyguyu duygularla izah etmenin en iyi yol olduğu görüşündedir. Yani aşkı âşıklar izah eder, âşıklar ise şairlerden başkaları değildir:

Şerh ederse derd-i aşkı yine Yahyâ şerh eder
Bir mahal kalmış mıdır zîrâ bu *fen*de görmedik (G 203/5)

Âlî (ö.1650) dibâcesinde *âşıkane şiir*in konusunu şöyle tarif eder:

"*Müşg-i mûyân-ı meşkûy-ı endîşeye sebeb-i tezyîn ü teşbîb olan yâr-ı gam-güsâr ü ârâm-ı dil-figâr mihr-i cihân-ârâ-yı hüsn ü ân mâh-ı dil-efrûz-ı Ke'ânun leb-teşne-i zülâl-i la'l-i şeker-güftâr ve dil-beste-i sevdâ-yı sünbül-i müşg-bârı olduğum esnâda her kirişme-i dil-âviz ve her işve-i çeşm-i hûn-rîzine müteallik nigâşte-i cerîde-i efkâr olan* ***eş'âr-ı âşıkâne****…"*

(Düşünceler sarayının saçlarının miskine süs ve güzellik vermeye sebep olan, gam ortağı sevgilim ve yaralı gönlün huzuru, güzellik ve zerafet dünyasını süsleyen güneşi ve Ken'an ülkesinin gönül aydınlatan ayının şeker sözlü dudağının saf suyuna susadığım ve misk saçan sünbül saçının sevdasının karasına gönül bağladığım esnada gönül çeken her nazına ve kan dökücü gözünün her işvesine dair fikirler kitabına resmolan ***âşıkâne şiirler****...''*[843]

Âlî'nin bu tarifinde dikkat çeken husus *âşıkâne şiir*in Klasik Divan şiiri mazmunu olan sevgili tipi ve sevgilinin tutumu karşısındaki âşığın çaresizliğini ve âşığın yüreğindeki aşk duygusunu anlatması özelliğidir. Bu tarifler etrafında *âşıkane şiir*lerin esas konusunu aşk etrafında oluşan duygu ve düşünceler oluşturmaktadır. Bundan dolayı şairler aşk duygusunu bu tür şiirleri yazmanın vazgeçilmezi olarak görürler.

Nâbî, şiir yazmayı büyük bir aşka bağlar. Şiiri bir sevda, şairi de bir âşık olarak görürken, şiirdeki hissiyata da dikkat çekmektedir:

Takrîb-i bûy-ı aşk ile dîvân-ı şi'r olur
Mânend-i şerha sîne-i satrında fâsile (G 812/10

[843] Tahir Üzgör, **Türkçe Divan Dibâceleri**, s.436-437.

Sineyi iki parça halinde bölen Nâbî, beyitlerin sinenin satırında ilk önce meydana geldiğini söyleyerek aşkın önemini dile getirir. Şaire göre yüreğinde sevgi, sevgili olmayan kişi şair olamaz, böyle kişilerin şiirlerinde şiir lezzeti bulunmaz:

Olmaz eş'ârında lezzet dil-rübâsız âşıkun
Tûtîyân âyîne-i ruhsâre söyler söylese (G 682/4)

Nehcî de kendi şiirlerini *âşıkâne* olarak niteleyerek;

Hep didiler okıyup güzeller
Nehcî ne bu *şi'r-i âşıkâne* (G 286/10)

şiirin aşk keyfiyeti ile söylenmesi gerektiğini savunur:

Şi'r ki *keyfiyyet-i aşk* ile dinilse Nehcî
Böyle âlî suhana meşreb-i şâhâne gerek (G 184/5)

Divan şairleri bu görüş çerçevesinde bir şairin gönlünde aşk olmadıkça şiir yazılamayacağını, şiirin kaynağının aşk olduğunu vurgularlar:

Işk olmayıcak suhan dinilmez
Mey hücre-i sûfiyâna sığmaz (Rızâyî K 3/74)

Terâne-senc olalı sûz-ı aşk ile Sâbir
Cihâna velvele-i şi'ri saldı sît ü sadâ (Sâbir Parsa G 2/5)[844]

Bu dönem şairlerinden Hâletî de yine şiirlerini *âşıkâne* tarzda yazdığını belirterek bu üsluba olan hassasiyetini dile getirmiştir:

Erbâb-ı aşk elinde rubâilerüm benüm
Bezm-i safâya Hâletîyâ çâr pâredür
Kimdür anunla kıt'a-ı elması bir tutan
Noksanı hod yannıda iken *âşıkâne*dür (Rb 7)

Dönemin tezkirelerine baktığımız zaman, tezkire yazarlarının da *âşıkâne* kelimesini şiirde kullanılan bir tarz olarak yorumlamışlardır. Rızâ, tezkiresinde üç şairin şiiri hakkında yorumunu *âşıkâne* kavramı ile dile getirmiştir: "*Şâmî:* ***Âşıkâne*** *eş'ârı ve*

[844] Sâbir Parsa, **Divan**, (hzl. Kâzım Yoldaş), Kitabevi Yay., İstanbul 2005.

sâdıkâne güftârı vardur.", "Tarzî: Eş'âr-ı dil-pezîri ***âşıkâne*** *ve güftârı sâdıkâne vücûd-ı şerîf ü sâlhurde zarîf olur.", "Zıllî: Eş'ârı* ***âşıkâne*** *ve güftârı sâdıkânedür."*[845]

17. yüzyıl Divan şairleri *âşıkâne* şiir üslubana olan temayüllerinin yanında şiirde konu edilen aşk hususunda ise farklı görüşler beyan etmişlerdir. Bazı şairler, -Nâ'ilî, Yahyâ, Neşâtî vs.- klasik üslubun aşk anlayışını devam ettirirlerken bazı şairler de –Sâbit, Nev'izâde Atâyî- bu konuyu farklı tarzda yorumlama yoluna gitmişlerdir.

Ferhâda pey-rev olma ki kâr-ı kadîmdür
Aşk içre ey Atâyî yeni iştihâr vir (Atâyî G 33/5)

Atâyî'ye göre *âşıkâne* gazellerin aslında abartılmış yalanlardan ibaret olduğunu söyler. Ama bu durumu gayet doğal karşılayan şair, *âşıkâne eda*nın tabiatında var olan bu durumun şairler için de kaçınılmaz olduğunun bilincindedir:

Tâbiş-i aşk ile seyr eyle Atâyî gazelin
Böyle olsa kişinün sözleri *pür-sûz* olıcak (G 121/5)

3.1.6.2.Pür-sûz (Yakıcı): Şiirin yakıcılığı, duygusallığın estetize edilmesinden ileri gelir. Yakmak eylemi, çevreye en büyük zararı veren, izleri asla yok olmayan, yanan şeyi de mahveden bir durumdur. Şiirin yakıcılığı da bu eylemden hareketle, okuyucu üzerinde bıraktığı estetik bir izdir. Bundan dolayıdır ki Divan şairleri şiirlerini yazarken gönül ve yakmak eylemi arasında sıkı bir ilişki kurmuşlar ve bu ilişki neticesinde şiirlerinin lirizmi ile gönül ateşini birleştirmişlerdir. Şiirini içindeki ateşi hisseden insanlara ithaf eden Nâ'ilî, gönüldeki ateşten habersiz ve duygusuz şair ve insanların şiirini okumamalarını istemektedir:

Nazm-ı pâkin Nâ'ilî *germ-âşinâ-yı ehl*dir
*Sûz-ı dil*den bîhaber efsürde tab'ân görmesin (G 252/5)

Şiirin yakıcılığı üzerine orijinal kavramlar üreten şairlerin başında Neşâtî gelir. Şair, şiirinde işlediği aşk, ıstırap, hasret gibi konulardaki etkili ifadelerinden dolayı şiiri ile ateş arasında bir ilişki kurmuştur:

Gönül *pür-tâb-ı hasret* ışk ile ber *âteşem âteş*
Mezâyâ-yı kalemüm ser-be-ser *sûz-âşinâ*dur hep (G 8/4)

---

[845] Filiz Kılıç, **17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Akçağ Yay., Ankara 1998, s.261.

Aceb mi şi'r-i Neşâtî olursa *pür-sûz*
Semûm-ı firkât ile *tâb-nâk-ı hasret*dür (G 44/5)

Neşâtî, etkili anlatımıyla insanların gönlünü ateş gibi yaktığını söyleyerek, bu şiirleri okurken de üslubuna dikkat edilmesi gerektiğini söylerken bu üslubunu da *âteşin lehçe* ve *âteşin nağme* olarak isimlendirir:

*Âteşin lehçe*yle şi'r-i âb-dârum görmeyen
Tarz-ı sihr ü şîve-i i'câz bilmez neydügin (G 96/5)

Evcde beste idüp bu gazel-i zîbâyı
*Âteşin nağme*yle meclise şevk-efzâdur (K 22/27)

Nâbî, şiirini gönüldeki yakıcılığı bakımından *âteş-pâre*ye benzeterek, şiirlerinin okuyucunun gönlünü yaktığını söylemektedir:

Râh-ı gûşından salar sûziş derûn-ı âşıka
Şi'ri Nâbî böyle *âteş- pâre* söyler söylese (G 682/5)

Şiirin ciğeri yakması, dağlaması, şiirdeki duygu yoğunluğunun dışa vurumu demektir. Bazı ortak duygular vardır ki bunlar, insanlarda aynı hissi uyandırır ve etkiler. Aşk, hasret, yalnızlık vs. gibi. Lirik şiirin de ana temasını oluşturan bu unsurlar, insanın üzerinde derin izler bırakır:

Nâbîyâ bu *şi'r-i pür-sûzu*nla şimdi hak bu kim
Arturursın dâ'imâ derd ehlinün *germiyet*in (G 632/6)

Sâbir Parsa, *ateş-pâre* şiiri yazacak kalemin mürekkebinin de ancak kanlı su olabileceğini söyleyerek, şiirin yürek yakıcılığı üzerine vurgu yapar:

Ey hoş-nüvisân Sâbir bu *şi'r-i âteş-pâre*sin
Hûn-âbe-i dilden midâd olmazsa tahrîr eylemen (G 120/5)

Şehrî'ye göre ise şiirin etkili olabilmesi için yürekten söylenmesi gerekmektedir. Eğer böyle söylenirse, bu şiir bazen boğaz, bazen de ciğer yakıcı olarak etkili bir özelliğe kavuşur:

Bu nev-be-nev *eş'âr-ı gilû-sûz* ile Şehrî
Naziş-dîh-i Rûm u hased-efrûz-ı Acemsin (G 108/5)

Bu bakımdan kendi şiirlerini yakıcı bulan şair, etkili edasıyla etrafı yakıp kavurduğunu söyler:

Hazer hazer *nefes-i şu'le-nâk*-i Şehrîden
Ki şi'ri gibi o hâne-harâb *âteş*dür (G 24/5)

Atâyî ise ateş ile aşk arasında bağlantı kurarak, şiirin yakıcı olması için şairin aşk ateşi içinde olmasını şart koşar:

Tâbiş-i aşk ile seyr eyle Atâyî gazelin
Böyle olsa kişinün sözleri *pür-sûz* olıcak (G 121/5)

3.1.6.3.Özlü: Lirik şiirin en büyük özelliklerinden birisi şiiri özlü söyleyerek, sözü kısa tutmaktır. Divan şairleri de duyguların fazla dağılmaması gerektiği düşüncesinden hareketle şiirlerin kısa tutulması taraftarıdırlar. Nef'î bu düşüncesini 'ıtnâb' kelimesi ile vurgulamıştır. *Itnâb*; Arapça bir kelime olup 'sözü uzatma, lüzumsuz tafsilat ile haşve boğma'[846] gibi anlamlara gelmektedir. Nef'î, Farsça Divan'ında, "*es-ıtnâb der-dilhâ elem efkende em"*[847] ile 'sözü uzatmaktan dolayı gönüllere elem verdim' derken, Türkçe Divan'ında ise yine *ıtnâb'*ın sözü kıymetten düşündüğünü ifade etmektedir:

Dürr-i meknûn ise de nazmım eger ey Nef'î
Düşürür yine kesâda anı *ayn-ı ıtnâb* (K 32/64)

Fehîm'e göre sözün fazla uzatılması, anlamın kelimeler içinde boğulmasına, dolayısıyla da şiirin kalitesinin düşmesine yol açar. Bundan dolayı şiirde kelimeler özenle seçilmeli ve gereksiz anlam yükünden kurtulmalıdır:

Ey dil yeter sözdür güher çoğ olsa olmaz mu'teber
Kimse kulağ asmaz eger olsa sözün dürr-i yetim (K 6/17)

Fehîm, burada esas şairliğin çok yazmak değil de özlü yazmak olduğunu vurgulayarak, dünyada fazla bulunan şeye itibar edilmediği, nadir olan şeylere rağbet edildiğini vurgulayarak şiir itina ile yazılması gerektiğini vurgulamıştır.

Sâbit'e göre ise şiirde duygu ve düşüncelerin uzatılması şiirin sanat gücünün yok olmasına sebebiyet verir. Esas şairlik az sözle çok şey anlatmaktır:

Gazelde şart-ı suhan *ihtisâr*dur Sâbit

[846] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.399.
[847] Mehmet Atalay, A.g.t., s.27.

Makâl-i ehl-i hünerdür bu *az* olur *öz* olur (G 119/6)

Sâbit, şiirde az sözle çok şey anlatma yoluna giderken bunda daha çok atasözü ve deyimleri yerli yerinde kullanmakla sağlamıştır.

3.1.6.4.Rindâne: Yukarıda Adorno'nun lirik şiir hakkındaki tarifine yer verirken Adorno'nun, lirik şiirin baskıcı, soğuk toplumsal baskılarının dayatmalarına bir protesto niteliği taşıdığı görüşü, lirik şiirin bireyin topluma karşı isyanı ya da kayıtsızlığı olarak yorumlandığında Divan şiirinde yer alan *rindâne* duruş tarzının bu görüşlerle örtüştüğünü görmekteyiz.

Rind, "Dünya nimetlerine değer vermeyen, hayatı ciddiye almayan, dünya işlerine ilgisiz, gönül taraftarı"[848] gibi anlamlara gelmektedir. Buna göre *rindâne*yi ise 'rind olana yaraşır biçimde' şeklinde açıklayabiliriz. Bu duruma göre *rindâne şiir*de, dünyadan her türlü şekilde soyutlanarak, aşk ve sevgi, eğlence ve muhabbet ortamı ortaya koyan bir şiir anlamı çıkmaktadır ki, Nef'î bir beytinde:

Söyleşir gamze-i fettân ile *rindâne* yine
Ne kadar olsa gam-ı aşk ile sersem âşık (G 61/3)

rindâne ile muhabbet ortamını oluşturan şair, rindlerin kendilerine özel bir şivesi olduğunu, rind sohbetlerinde sevgi ve aşk muhabbeti yapıldığını ve kendisinin de bu özel dile âşina olduğunu, dolayısıyla bu şive oluşturulan şiirin ise *rindâne* bir özellik taşıdığını ifade eder:

Böyle *rindâne gazel* az denilir ey Nef'î
Kâ'iliz *şîve-i rindânı* bilen yârâne (G 105/5)

Bir başka beytinde ise:

Zühdü ko gel beri yek-reng olalım *rindâne*
Ber-taraf eyleyelim havf ü recâyı bu gece (G 112/3)

Dünya sıkıntılarından, uzak durma, dünya dertlerini unutma gibi anlamlarda kullanarak bu düşüncesini ifade etmiştir.

3.1.7.Garip Şiir: Garip şiir anlayışı ya da şiirin garipliği Nâ'ilî'nin kendi şiirleri için kullandığı bir tabirdir.

---

[848] Gencay Zavotçu, **Divan Edebiyatı Kişiler-Kişilikler Sözlüğü**, s.410.

Garâbet olmasa *ma'nâ*da Nâ'ilî *nazm*ın
*Garîb*dir bu ki *elfâz*ı âşinâ düşmez (G 149/6)

Nâ'ilî, şiirde garabet olmazsa şiirin lafzının garip karşılanacağı görüşündedir. Garabet, "*gariplik, tuhaflık'* gibi anlamlarının yanında edebiyatta, '*manası herkesçe anlaşılmayacak kelime ve tabirlerin söz arasında kullanılması'* gibi anlama gelmektedir. Zaten Nâ'ilî'nin şiirinin odak noktası da burasıdır. O kesinlikle herkes tarafından kolayca anlaşılan şair olmak istememiştir.

Yine yukarıdaki beyte geri dönecek olursak, Nâ'ilî, *garabet* ile anlatmak isteği herkesçe kullanılmayan ya da bilinmeyen kelimeleri kullanmak olduğu kadar, manada ve imgelerde hayal dünyasını zorlayarak alışılagelmiş mazmunlar sistemini bir tarafa atıp, yeni imge ve hayallere yer vermek olmuştur. Bu bakımdan şiirini tarif ederken *garib*'in yanına *şuh* kelimesini de ekleyerek oluşturduğu kavramda, bu düşüncelerinin izleri görüldüğü gibi, şiirlerindeki havada da bunu görmek mümkündür:

Garîb şûh iledir Nâ'ilî mu'âmelemiz
Nigâh-ı hasrete pâdâş-ı iştiyâk ister (G 91/5)

Nâ'ilî, bu tür bir yeniliğin bir özlem, bir hasret olduğunu ifade ederek, kendinin oluşturduğu bu üslubun bu hasrete son verdiğini dile getirmektedir. Nâ'ilî'nin şiirde getirdiği bu *garâbet* özelliği zamanında da eleştirilmiş ve sert tepkilerle karşılandığı gibi, bu tür girişimler münasebetsizlik olarak değerlendirilmiştir. O zamanda bu tür özellikler sadece nesirde görüldüğü için, bu özellik nesirle bütünleşmiş olarak, sadece nesre hasrediliyordu.

3.1.8.Sade ve Basit Şiir: Sade ve basit şiir anlayışı daha çok şiirlerinde Mahallî üslup özelliği taşıyan şairlerin benimsediği bir anlayış olmuştur. Özellikle Nâbî ve Sâbit'in temsil ettiği bu anlayışa göre şiir oldukça sade ve anlaşılır olmalıdır. Şiir yazmak için şair fazla kendini zorlamamalı ve şiiri de zorlaştırmamalıdır. Sâbit'e göre en güzel şiir zorlanmadan, fazla yorulmadan yazılan şiirdir.

Sâbit yok ise san'at-ı şi'riyye kayırmaz
Bir *sâde güzel* oldı bu *nev-güfte-i sâde* (G 287/5)

Sâbit buradaki *sade güzel* kavramıyla doğal güzelliği kastetmektedir ki, Allah tarafından verilen güzelliğin en doğal güzellik olduğu ve bu güzelliği daha da güçlü kılmak

için yapılan makyajların (sanat) doğal güzelliği zedelediğini ve orijinalitesinin kaybolmasına sebep olduğunu ifade etmiştir. Sâbit, şiirdeki basitliği ise şiirin doğallığı olarak tanımlamıştır. Süslü sanatlar ve gereksiz terkipler şiiri ağırlaştırır ve bu da şiirin doğallığını bozar:

Biraz *basit suhan* hal olsun evlâdur
Egerçi hâtıra çok ma'nî-i nihân geldi (K 34/47)

Nâbî ise, şiirdeki sadeliği ve basitliği Sebk-i Hindî üslubuna karşı alternatif yeni bir anlayış olarak sunar:

Çün sâde-rûlar âyinedür tûtî-i dile
Nâbî gazel de *sâde* olursa aceb midür (G 172/7)

Nâbî, Sebk-i Hindî üslubunun zorlama sanatlarla şiiri içinden çıkılmaz bir hale soktuğunu, dolayısıyla şiir zorlaştırdığını;

Ne lâzumdur düşürmek şi'ri Nâbî kayd-ı iglâka
Bu denlü bî-tekellüf *sâde şi'r-i dil-güşâ* dirken (G 621/5)

bu kadar sade, zorlamasız ve gönül açan şiir söylemek varken, böyle içinden çıkılmaz bir hale düşürmenin hiç de lüzumu olmadığını söyler. Nâbî, her zaman olduğu gibi sade şiirde de mananın önemine vurgu yapar. Şiir sade görünmeli ama o sadeliğin altında da manalar hazinesi bulunmalıdır:

Saded-i ma'nâda yohsa *sâde nazm*a kim nigâh eyler
Nedür bî-rûh nef'i murg-ı tasvîre per ü bâlün (G 414/3)

Nâbî bu gazel gerçi biraz *sâde*dür ammâ
İm'ân olınursa nice hâlet var içinde (G 698/9)

Sade şiir konusunda dönemin şairleri arasında bir fikir ayrılığı mevcuttur. Bazı şairlerce sade şiir pek hoş karşılanmaz. Bu şairlerden biri olan Rızâyî, şiirinin kesinlikle sade olmadığını, renkli manalarla dolu olduğunu söyler:

Bu nazma ilün benzemez eş'ârı Rızâyî
Pür-ma'nî-i rengîn ise de *sâde* degildür (G 83/5)

Buradaki ifadeye göre Rızâyî, Divan şiirini halk şiiri tarzından farklı olması ve arasındaki sınırları koruması gerektiği görüşündedir. Atâyî de buna benzer bir görüş sürerek zamanının zarif insanlarının –günümüzdeki entelektüeller- sade şiirden yana pek olmadıklarını, sade şiirin değerinin küçük olduğunu;

Bakmaz zürefâ *sâde söz*e gerçi Atâyî
Amma görinen sen didigün *sâde* degüldür (G 48/5)

sade sözden –şiir- maksadın basitlik ya da bayağılık derecesinde sadelik olmadığını, sehl-i münteni derecesinde ifadeleri sade ama sanatkârane anlatmak şeklinde ifade eder. Bu bağlamda kendi şiirini de sade olarak tarif eden Atâyî, sadelik ile basitlik arasında bir çizgi çizer.

3.1.9.Eleştiriel Şiir: Nâbî'nin öncülüğünü ettiği *hikemî üslup* aynı zamanda eleştirieldir. Şairler için yaygın olarak yaşadıkları dönemde etkili olan siyasetin, idarenin bağlamında yer almak, o bağlamdan hareketle olup biteni eleştirmek anlamına gelir. Hele yaşanılan yüzyıl, imparatorluğun çalkantılı dönemleri olunca eleştiri de kaçınılmaz hale gelmektedir. Otoriteye karşı eleştiri, yine bu yüzyılda Nef'î ile beraber doruğa çıkmışken, sisteme karşı, toplumsal bozulmaya karşı eleştiri de Nâbî ve Sâbit ile önemli mesafe kaydetmiştir.

Eleştiriel olmak demek, kriz denilen durumu kendi varlığında hissetmek, yaşamak demektir.[849] Karakter ve varoluş olarak tahammül edilemez olanın sınırlarının belirlenmesi tercih durumunu da ortaya koyar. Tercih etmek demek ise aynı zamanda tercih edilmeyenle de hesaplaşmak demektir. Özellikle Nâbî'nin şiirleri bu düşünceler etrafında incelendiğinde tercih edilmeyenle olan mücadele eleştiriel bağlamda kendini ortaya koymuştur.

Binâ-yı ahd-i hûbân gibi te'sîr-i bürûdetden
Buz üstünde durur hep şimdi bünyân-ı sadâkatler (G 61/5)

Bu beytinde kültürel bir soğumaya dikkat çekerek, bir sistem eleştirisi yapan Nâbî hikemî şiir anlayışında tercih edilmeyeni –edilmemesi gerekeni- bir bir ortaya koyarak bu durumlara karşı uyarı yapmaktadır. Bir başka şiirinde:

Bundan kuzâtun anla ulûvv-ı cenâbını

[849] Yücel Kayıran, **Felsefi Şiir, Tinsel Poetika,** YKY İstanbul 2007, s.56.

İmzaları tasaddur eder hüccet üstüne (G 713/4)

Bu dönemde her müessese gibi kadılık da paraya ve rüşvete boyun eğmiş durumdadır. Özellikle taşra kadılarının yazdıkları hüccetler karşılığında davacı veya davalıdan aldıkları ücret ile geçiniyor olmaları, bozuk düzende onların da haddi aşmalarına yol açmıştır. Rüşvet olayı öyle bir boyuta ulaşmıştır ki artık sıradan bir duruma gelmiştir:

Virmezdi kimse kimseye nân minnet olmasa
Bir maslahat görülmez idi rüşvet olmasa (G 757/1)

Nâbî ve Nâbî gibi şairlerin yaptıkları eleştiri kesinlikle ideolojik amaç gütmemiştir. Bu şairlerin yaptığı, şairlik duygusunun vermiş olduğu 'şüphe' ve 'kuşku' duygularından hareketle gözlemlerinin vermiş olduğu bir sistem eleştirisidir.

3.1.10.Şiir ve Düşünce: Düşüncenin şiirdeki yeri ve ölçüsünün ne olduğu konusunda tartışma ilk zamanlardan itibaren tartışılagelmiş konuların başında gelmektedir. Şiirde düşünceye yer verilip verilmemesi meselesi şairleri de iki ayrı kutba bölmüştür. Türk şiir tarihine baktığımız zaman bu kutuplaşmanın izlerini ayrıntılarıyla görmek mümkündür. Divan şiirini bir kenara bırakırsak; bu şiirin devamı olarak var olan Tanzimat şiirinin düşünceyi öne aldığı görülür. Şinasi ve Namık Kemal'in şiirlerinin çoğu bir düşünceler manzumesidir. İkinci Yeni'ye kadar ki şairler genelde bu çizgi üzerinde yürümüşlerdir. Nazım Hikmet ve onu izleyen Toplumcu Gerçekçi Kuşağı da şiirin düşünce aktarma işlevine daha fazla önem vermişlerdir. Ancak Ahmet Haşim, düşünceyi '*bayağı mütalaalar yığını'* olarak görür ve küçümser. Çünkü düşünce, her şeyden önce akıl ve mantığın ürünüdür, akıl ve mantık ise düzyazının araçlarıdır, dolayısıyla da bu araçlarla üretilen düşünce de şiirden çok düzyazıya özgüdür.[850] İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk de düşünceye karşı çakanlar arasındadır. Berk, buna sebep olarak batılı şairleri örnek gösterir: "*Şiirin alanı düşünceler değildir. Mallarme ile Dega'nın konuşmasını anımsayalım. Düşüncelerden hareket etmez şiir. Dahası Octavio Paz'a göre şiirin düşüncesi yoktur… Byron da 'şiir düşünmekten tiksinir' diyecektir."*[851] Şiirde düşünceye karşı çıkanlardan biri olan Hilmi Yavuz ise, düşüncenin kelimelerle değil fikirlerle

[850] Ahmet Haşim, "*Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"*, **Bütün Şiirleri –Piyale, Göl Saatleri, Diğer Şiirleri-**, (hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergah Yay., İstanbul 1987.s.70.
[851] Alaattin Karaca, A.g.e., s.391.

yazıldığını, fikirlerin ise ya felsefe, ya dünya görüşü ya da ideolojiyi kapsadığını belirterek, Mallarme'nin '*şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır'* fikrini benimser.[852]

Şiirde düşünceyi benimseyen şairlerimiz arasında ise Edip Cansever, Sezai Karakoç, Necip Fazıl Kısakürek başta gelmektedir. Cansever'e göre şiir, ilkin düşünmekle başlar. Bu nedenle de düşüncenin şiirini yapmak gerekir. Sezai Karakoç ise düşüncenin biraz daha yumuşatılmasından yana bir tavır sergiler. [853]

Şiirde düşüncenin fonksiyonu üzerinde çağdaş şairlerimizin görüşlerine kısaca değindikten sonra Divan şiirine döndüğümüzde, Divan şiirinin düşünceye büyük önem verdiğini görmekteyiz. Bu bakımdan Divan şiirine 'düşünce şiiri' demek yanlış olmaz. Şunu da burada belirtmekte fayda vardır ki, Divan şairlerinin şiirdeki düşünce anlayışı ile günümüz şairlerinin düşünce anlayışı birbirinden tamamen farklıdır. Divan şairlerinde Hilmi Yavuz'un belirttiği ideoloji ya da siyaset anlayışlı düşünce görülmez. Divan şiirindeki düşünce aşağıda da göreceğimiz gibi düşünce ile bilimi ilişkilendirerek bilgi ile açıklamış ve bunu da estetik kullanmanın yollarını aramıştır.

17. yüzyıl şairlerinde düşüncenin önemi oldukça büyüktür. Şiirde düşünceye önem veren şairlerin başında ise Nef'î ile Nabî gelir.

Nef'îye göre şiirdeki mana ve hayaller ancak düşünce ile güzelleşir ve daha mükemmel hale gelir:

> Vücûda gelmedi nazmım gibi güzîde halef
> Arûs-ı ma'nîye *endîşe* olalı damad (K 30/57)

Nef'î, düşünceyi değişmez bir kavram olarak görmektedir. Şiirin temeli bir düşünceye bağlıdır ve sabittir. Şair de şiirlerini o düşünce etrafında oluşturur. Burada mazmunla bir kıyaslama yoluna giden Nef'î, mazmunun şaire göre her türlü kılığa girebileceğini, şairin istediği şekilde değişik şekillere sokabileceğini ama düşüncenin aslını, özünü asla değiştirilmemesi gerektiğini ifade eder:

> Bâhusûs istediğim şekle korum mazmûnu
> Gerçi *mâhiyyet-i endîşe*yi tağyîr edemem (G 83/4)

---

[852] Hilmi Yavuz, "*Şiirin Felsefe, Dünyagörüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değinmeler"*, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, s.218.
[853] Alaattin Karaca, A.g.e., s.394.

Nef'î, şiirdeki düşünce ve fikri bir ilim olarak görmekte ve mutlaka şairlerin de düşünce ve fikirlerini ilimle olgunlaştırmalarını istemektedir:

Fazîlet ma'rifetdir bana ilm *endîşe-i ma'nâ*
Mübârek olsun eşrâf-ı zemâne ilm ü irfânı (K 12/43)

Bu bağlamda endîşe-mektep ilişkisi kuran Nef'î, endîşenin ancak mektepte (okul) elde edilebileceğini, şairlik gibi bir yetenek olmadığını ifade ederek, endîşenin yanında *öğretmek*, *ders, mekteb* ve *muallim* gibi eğitimle ilgili kavramları kullanmıştır:

Hem *mekteb-i endîşe*de üstâd-ı sihr-sâz
Hem ma'reke-i fitnede çâpük-ter-i âlem (K 24/31)

Nâbî'ye göre şiir sadece mecmualarda, divanlarda yer almak için yazılmamalı, insanların gönüllerinin levhasına yazılması gerektiğini de ifade ederken, şiirin genel çerçevesini de çizmiş olmaktadır. Böylece Nâbî, mistik ya da duygusal (lirik) şiir anlayışı yerine, sağduyu ve düşüncenin ağır bastığı şiir anlayışını benimser.

Şiirde düşüncenin önemi, Nâ'ilî'nin şiir anlayışının temelini oluşturmaktadır. Nâ'ilî, Nef'î'de olduğu gibi, şiir felsefesini üç kavram üzerine oturtmuştur: mana, hayal ve düşünce. Şair, 'endîşemiz' redifli gazelinde düşünceyi; 'mananın özü, hikmetin saflığı ve gizli sırların beyni" şeklinde tarif eder:

Lubb-ı ma'nî mahz-i hikmet mağz-ı esrâr-ı nihân
Bü'l-aceb mecmu'a-i kemyâbdır *endîşe*miz (G 168/2)

Şair, şiirdeki düşünceyi beşerî ilimlerden tamamen farklı bir ilim olarak görür. Ona göre düşünce tamamen, uhrevî özelliklere bürünmüş âdâb ve hikmetten mütevellid bir kavramdır:

Mâverâ-yı mantık u hey'et hisâb u hendese
Pây-te-ser hikmet ü âdâbdır endîşemiz (G 168/4)

Sâbit ise şiirle eğelendirirken aynı zamanda düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu bakımdan hikemî şiirin de izlerini şiirine yansıtmıştır.

Sâbit bu şîr-hâre-i mazmûnı beslerüz
Pâkize sedy-i hâme virüp *fikr-i süd* ile (G 313/5)

Sâbit, bu beytinde bebek ve emzik kavramları ile kalem-şiir arasında bir bağlantı kurarak kalemini emziğe şiiri çocuğa, sütü de fikre benzeterek, şiirini fikirle beslediğini ima etmiştir.

3.1.11.Şiir ve İlim: İlim, Divan şiirinde genellikle 'bilgi' ve 'bilim' anlamlarında kullanılmıştır. Divan şiirindeki nitelemelere göre, ilim 'insanı diğer canlı varlıklardan üstün kılan, eşyanın hakikatini kavratan, her şeyin doğrusunu bildiren, doğruyu gösteren, doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden ve güzeli çirkinden ayırmanın en güzel yolu olan, ahlâkı güzelleştiren, insana kendi özünü bildiren, Hak'tan haber veren, nefsin isteklerini engelleyip günah sebeplerini ortadan kaldıran, cehaleti yok eden, iki âlemde de sahibine fayda sağlayıp onu ebedî mutluluğa kavuşturan üstün bir vasıf, büyük bir nimet ve yüce bir rehberdir.'[854]

Benzetmelere göre ise ilim, kıymeti, kapsamı, derinliği, genişliği, huzur, vermesi, nimet olması, cehaleti yok etmesi ve kalpleri aydınlatması gibi ilgilerle; *hazine (genc), gevher, gülzâr, sofra, kitap, deniz, derya, cihân, nûr, güneş, ayna* vs.'dir.

Divan şairleri genel anlamda dinî ve tasavvufî bilgiyi ifade etmek, peygamberlere Allah'tan vasıtasız gelen bilgiyi anlatmak, bütün ilimleri toplu olarak belirtmek, dinî, tasavvufî, edebî ve müsbet ilimleri ayrı ayrı anmak, öğrenilmesini veya bilgilendirilmesini istedikleri ilimleri beyan etmek ve ilmin niteliğini bildirmek için 'ilim' kelimesi ile birçok terkip oluşturmuşlardır; *İlm-i Âdem, ilm-i aklî, ilm-i ârûz, ilm-i dîn, ilm-i dil, ilm-i esrâr, ilm-i hikmet, ilm-i hât, ilm-i hitâbet, ilm-i hakîkat, ilm-i kimyâ, ilm-i ma'nâ, ilm-i nebî, ilm-i nefs, ilm-i sihr, ilm-i simya, ilm-i tasavvuf, ilm-i tencîm, ilm-i tıb, ilm-i yakîn, ilm-i zîc* vs.

Divan şairleri, şairliğin en önemli hususiyetlerinden birinin ilim olduğu konusunda hemfikirdirler. Yaratılıştan gelen yetenek, ilimle donanmadıkça şairlik meydana gelmez. Bundan dolayıdır ki şiir ilimle hep iç içe olmuş, gerek beşerî gerekse dinî ilimlerle düşünce ve manalar zenginleştirilmiştir. Fuzûlî'nin, ilmi, şiirin temel olarak görmesi de bu düşünceden kaynaklanmaktadır. Nef'î de yukarıda belirttiğimiz gibi şairlerin de okullarda ilimle yetiştirilmesi gerektiği görüşünü belirterek, şairlik okulunun ipuçlarını sergilemiştir. Nef'î'nin ilimi şiirde kullanmasına gelince, ilmi daha çok mistik ve irfanî boyutta ele almıştır:

---

[854] Hüseyin Güfta, **Divan Şiirinde İlim**, Akçağ Yay., Ankara 2004, s.17.

Zahid ol rind ol hemân sûretde kalma ârif ol
Âlem-i ma'nâda hükm-i pâdişâhî böyledir (G 38/2)

Nef'î, kendisinin de ilim için âlimlerden, âriflerden ders aldığını ve şiirlerini de bu bina üzerine oluşturduğunu ifade eder:

Bî-tereddüd taleb-i feyz içün oldum fi'l-hâl
Evliyâ-yı suhana sıdk-ı irâdetle mürîd (K 54/12)

Nef'î, ilim-şiir münasebeti konusunda kendinden önceki şairlerden farklı bir düşünce ortaya koyarak, şairlerin ilimle iç içe olması ama şiirin ilimle boğulmaması gerektiğini savunmuştur. Bu konu ile ilgili olarak şiirde iktibas olayını eleştirir. Nef'î'ye göre şiir, dinî başka iktibasların tefsirini yapma görevini üstlenmemelidir. Şairin görevi daha başkadır:

Sözüm şâhid yeter isbât-ı isti'dâd için bana
Ne lâzım dâm-ı tezvîr eylemek tefsîr-i Kur'ân'ı (K 12/44)

Nef'î burada, şairlerin Kur'an'dan aldıkları iktibasları tefsir etme becerisine göre kabiliyetlerini yarıştırdıklarını söyleyerek, kabiliyet yeteneğinin bilgide değil şiirde olduğunu söyler. Bunun yanında Nef'î'nin Divanını incelediğimiz zaman gerçekten de iktibasa neredeyse hiç yer vermediğini görürüz.

Şeyhülislâm Yahyâ, şiiri ilmin (fen) kollarından biri olarak görürken, diğer ilim dalarlıyla şiir münasebeti hakkında fazla yoruma girmemesine rağmen, diğer ilim dallarının şiire sokulmasından da yana değildir. Yahyâ'ya göre her ilim kendi alanında bağımsızdır ve hep öyle olmalıdır.

Tezkire yazarlarına baktığımız zaman, onların şair değerlendirmelerinde şairlerin ilime olan ilgileri üzerinde fazlaca durduklarını görürüz. Tezkirecileri göre asıl Divan şairi, ilm-i ma'ânî, belâgat, bedi' ve beyân, âruz, fenn-i şi'r gibi ilimi kendine mal etmiş, şiirlerinde edebî sanatları, hayal gücü ile bağdaştırmış, yaratıcı (mubdi) şairlerdir. Ama ilim, sırf tasannu'da kalmamalı, latif, nazik, zarif olmalı ve garabete kaçmamalıdır.

3.1.12.Şiir ve Mana: Sebk-i Hindî üslubu özelliklerinin Divan şiirine girmesiyle beraber şiirin manasına verilen önem daha da artmış ve şairler yeni ve orijinal, ince manalar oluşturmak için arayışlara girmişlerdir. Sebk-i Hindî üslubunun manaya önem vermesi, manayı her şeyden üstün tutması ile beraber geleneksel mazmunlar sistemi de

yavaş yavaş terk edilmeye başlanmış ve orijinal düşünce ve hayallerin şiire girmesine imkân sağlamıştır. Sebk-i Hindî üslubu, şiirde mana üzerine oldukça yoğunlaşmış ve manayı mazmundan ayırma yoluna gitmiştir. Bunun için dilin bütün imkânları bu hususta zorlanmıştır. İntihal konusunda fazla hassas olan Sebk-i Hindî'ciler bu yolla da intihal olayından kurtulma amacı gütmüşlerdir.

Bu dönem Divan şiiri için, şiirde mana her şeydir. Bundan dolayı şairlerin şiir ile ilgili oluşturduklara terkiplere göz attığımız zaman en fazla mana ile ilgili terkip oluşturdukları rahatlıkla görülecektir. Mana'nın mazmundan ayrılması ile şairler eski mazmunları yeni usullerle ele almanın yollarını aramaya başladılar. Buna da pek çok isim verdiler, *mazmûn-âferin, ma'na-âferin, hayâl-âferin, mazmûn-ı hâs*. Nef'î'nin kullandığı:

N'ola meftûn olsa diller güft ü gûy-ı çeşmine
Tab'-ı Nef'î gibi *ma'nâ-âferin*dir gamzesi (G 128/5)

ma'nâ-âferin bu amaca yöneliktir. *Âferin*, Farsça bir mastar olup, 'yaratan, yaratıcı' gibi anlamlara gelmektedir. *Ma'nâ-âferin*, ise mana yaratmak, yeni manalar oluşturmak anlamındadır. Şemsürrahman Farukî'nin de işaret ettiği gibi Sebk-i Hindî şairlerinin oluşturmak istedikleri esas temel metafordur. Sebk-i Hindî şairinin ana başarısı, metafora gerçek muamelesi yapmak ve gerçek olandan başkaca metaforlar yaratmaya devam etmekti.[855]

Nef'î, mana ile şiiri bir tutmuştur. Şiirde ilk önce mana gereklidir:

Kuhl içün kalmaz idi gerd-i zemîn-i eş'âr
Olsa ger cilve-gehi arsa-i *mülk-i ma'nâ* (K 18/25)

Nef'î, kelimeleri birer suret olarak görür. Bu yüzden kelimeler sadece göründükleri gibidirler. Onlara can veren ise manadır:

Muhassal âdeme *ma'nâ* gerekdir yoksa neylerler
Esîr-i kayd-ı sûret bir alay bî-hûde hayvânı (K 12/47)

Nef'î'nin manaya bakış tarzı ve yorumu Divan şiirinin ortak görüşünü simgelemektedir. Buna göre Divan şiirinde mana, şiire hayat veren bir candır ve manasız şiir asla düşünülemez. Nâ'ilî de Nef'îye benzer şekilde görüşünü ortaya koyarken lafız ma-

[855] Şemsürrahman Farukî, "*Şehirdeki Yabancı -Sebk-i Hindî'nin Poetikası-"*, s. 100.

na ilişkisi üzerinde durur. Lafzı bir görünüş olarak (beden) olarak kabul eden Nâ'ilî, manayı ise o görünüşün altındaki, (içindeki) ruha benzetir:

Sebbâbe-i idrâk duyar cünbîşin ancak
Can *ma'nî* vü *elfâz* beden sen çü beyânsın (K 25/22)

Burada şiiri insan profilinde sunan Nâ'ilî, lafzı bedene, manayı cana (ruh), şairi ise bedenin ağzına benzetmiştir. Lafz her haliyle bir varlığın, ortada bulunuşun, görülmenin sembolüdür. Mana-lafız ilişkisi üzerinde daha ayrıntılı görüşlere Nâbî yer vermiştir. Şiirde manayı ayrılmaz, tamamlayıcı unsurlarından biri olarak kabul eden Nâbî, şiiri, *zâhirî ve bâtınî* olmak üzere iki kısma ayıran Nâbî, *zâhirî*, yönüyle şiirin şekil hususiyetlerini, *bâtınî* yönüyle de şiirin yüklenmiş olduğu anlamları kast etmektedir:

Beytden maksûd *halvethâne-i ma'nâ* iken
Bâtını inkârla sûret-perest olmak galat (G 368/4)

Nâbî, lafz ile manayı bir elmanın iki yarısı gibi görür. Birbirini bütünleyen parçalar olarak düşünülürken biri olmadan diğerinden bahsedilemeyeceği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Nâbî, manayı bir kuşa, beyti oluşturan iki mısrayı da kuşun kanatlarına benzeterek mana kuşunun lafızsız uçamayacağını dile getirerek;

*Lafz*sız eyleyemez *murg-ı ma'ânî* pervâz
İki mısra' tarafeynindeki bâl ü perdür (G 92/3)

Lafz mana ilişkisine vurgu yapmıştır. Nâbî, lafz ile mana ilişkisini genellikle görünen-görünmeyen bağlamında ele almıştır. Lafz şiirin görünen yönü, mana ise görünmeyen, hissedilen yönünü temsil etmektedir:

Giriftedür *gül-i ma'nâ* vü *şâh-ı (dal) elfâza*
Kebûter-i kalemün dâm u dânesin bilüriz (G 263/5)

Gülün dallarını lafza, kokusunu da manaya benzeten şair, görülen ile hissedilen iki duyunun bütünlük arz ettiği bir şiir tanımına yönelmektedir. Aşağıdaki beytinde de, manayı lafzın içinde sakladığını söyleyen şair, bundan dolayı anlayışı kıt alanların şiirini anlayamayacağını söyler:

Nâbîyâ bîgâne-i nâ-fehm bulmaz dest-res
Çeşme-i ma'nâyı elfâz ile has-pûş itmişüz (G 292/7)

Divan şiirindeki mana görüşü şiirin konusu ile doğrudan ilgilidir. 17. yüzyılda Divan şairlerinin mazmunlar sistemini bir kenara atarak yeni manalara yönelmeleri, dolaylı olarak şiirin konusun da zenginleştirmiş, klasik konular yerini daha farklı ve orijinal konulara bırakmıştır.

Divan şiirinden sonraki gelişen Türk şiirine baktığımız zaman ise; batılılaşmanın da verdiği etki ile manaya olan bakış tarzı tamamen değişmiş olduğunu görürüz. Özellikle Ahmet Haşim bu düşünüşün başını çekenlerden biri olmuştur. Haşim, şiirde anlam, açıklık ve kapalılık konusunu alışılmışın dışında ele alarak Türk edebiyatındaki geleneksel poetikaya karşı çıkmıştır. Haşim, har şeyden önce şiirde mana arayanlara "*Âsâr-ı sanatta vuzuh ve mana arayanlar nâ-ehillerdir"* sözleriyle karşı çıkar.[856] İlhan Berk de, şiirin amacının anlaşılmak için yazılmadığını ve şiirin bir şey anlatmadığını ifade ederek şiirde anlamın gereksizliğinden bahseder.[857]

3.1.13.Şiir ve Mûsiki: Ahmet Haşim şiiri; "*nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır"*[858] şeklinde tarif ederek, şiirin musikiye yatkınlığından dem vurur. İkinci yeniciler ise şiirde müziği anlamın yerine koyarlar.[859] İkinci Yenicilerden olan Ece Ayhan, şiir-müzik ilişkisi üzerinde en çok duran ve müzikten en fazla yararlanan şairlerdendir. Kendisi de bunu; "*Ben şiirden değil, müzikten geliyorum"* diyerek belirtir. Ayhan, yapı olarak müzikten epeyce yararlanmıştır. Onu kuşkusuz en çok etkileyen ise atonal müziktir. Atonal müzik, müziğe yeni bir dil bilgisi ve söz dizimi getiren bir devrim sayılmıştır.[860]

Divan şiirinde 'anlamın' önemi neyse İkinci Yeni şiirinde de 'müzik'in önemi odur. Ancak Divan şiiri anlama verdiği önemi aynı derecede müziğe de vermiştir. Zaten şiirde kullanılan aruz vezni bunun en büyük göstergesidir. Divan şairleri için şiirde anlam kadar ahenk de önemlidir. Ahenk, anlama daha bir canlılık ve ruh katar ve ifade edilebilirliğini daha da artırır. Divan şairlerinin esasen şiirlerinde oluşturmak isteği şey belâgatle nağmeyi aynı düzen içinde oluşturarak şiirde bir mûsiki havası yaratmaktır:

---

[856] Ahmet Haşim, A.g.e., s.72.
[857] İlhan Berk, **Poetika**, YKY, İstanbul 2001, s.55.
[858] Ahmet Haşim, A.g.e., s.70.
[859] Alaattin Karaca, A.g.e., s.417.
[860] Alaattin Karaca, A.g.e., s.418.

Raks eder *nağme-i kânûn-ı belâgat*le felek
Destine *mutrıb-ı endîşe*m alınca *mızrâb* (Nef'î K 32/59)

Nef'î bu bakımdan şiirlerin ses hususiyetiyle bir nağme olduğunu ifade eder:

Bezm-i hayâle *nağme-i şehnâz*dır sözüm
Hüsn-i edâya gamze-i gammâzdır sözüm (G 78/1)

Nef'î, Farsça Divan'ında mûsiki bilmediğini dile getirerek, esasen yapmak istediği şeyin '*itidal ile kanunun ince kalın perdeleri arasında manevi bir birlik vücuda getirmek*' (FD N 8/13) olduğunu söyler.

Divan şairlerine göre bir şiirin kalıcı olması, zihinlerde daha kolay yer etmesi anca mûsiki sayesinde olur. Şiirin oluşturduğu mûsiki dinleyicileri daha çok etkiler ve ezberlemelerine yardımcı olur. Bu bakımdan şairler şiirin mûsikisi konusunda *bülbül* mazmununu sık kullanırlar. Şiirin âhengi ve mûsikisi bülbülün nağmelerine benzeterek etkileyiciliğini belirtirler:

Rengîn suhanım gül ruhu şevki ile Yahyâ
Bülbül gibi her *mutrib-i bezm* ede *terennüm* (Ş. Yahya G 251//5)

Nâ'ilî, şiirdeki âhengin insan ruhunu vecde getirmesinden dolayı önemser:

*Tâlib-i terâne*yim ki mezâyâsı nazmının
Ervâhı *mest-i zemzeme-i vecd ü hâl* eder (K 1/12)

Nâ'ilî, şiirinde oluşturduğu âhengin mûsikiden daha öte bir şey olduğunu söyler. Bunu zamanın musîki üstâdlarından Nahid'le karşılaştırarak onun yaptığı nağmenin kendi nağmesiyle bir olmadığını söyler:

Nağme-i kiklime âheng olamaz Nâ'ilîyâ
Bezm-i erbâb-ı dilin mutrıbı Nâhid olsa (G 331/5)

Divan şiiri genel olarak incelendiğinde bu ve buna benzer düşüncelerin sık sık tekrarlandığı görülecektir. Zaten bu şiirin esas felsefesi de bu noktadan hareketle meydana getirilmiştir. Divan şairleri şiirde mana kadar ses ve ahenk ilişkisine önem vermiş, şiir daha çok gözden ziyade kulağa hitap edilir şekliyle oluşturmaya çalışmıştır. Tabii ki bunda Fars şiirinin de etkisi büyüktür. Farsçadaki kelimelerin ahenk uygunluğu bu ortama uygun olduğundan dolayı da şairler Farsça kelimelere daha çok önem vermişlerdir.

Bunun yanında Divan şairleri şiirlerinde sık sık mûsiki makamlarını da anarak, şiirleri ile bu makamlar arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır.

3.1.14.Şiir ve İlham: Şiirde ilham konusu kadim sanattan günümüze kadar hep tartışıla gelmiş bir konudur. İlham kelime anlamı olarak; "*Allah tarafından insanın gönlüne bir şey doğdurulma, peygamberlerin kalbine gelen ilahi düşünceler, gönüle doğan şey"*[861]gibi anlamlara gelmektedir. Agah Sırrı Levend ilhamı, "*Bî-huruf u savt u kalbe bir şeyin tulu etmesi"*dir.[862] Bir anlık parlama ile beliren bir uyanıklık durumudur. Bu an içinde şair, icra edeceği eserin ruhsal malzemesini edinir. Şairler ilhamın da kalbe taşınmasını ruhani bir varlıkla ilişkilendirmek istemişler ve bu işle görevli melekler olarak Harut ile Marut ikilisini atamışlardır.[863] Şairlerin gönüllerine düşen coşkun ve aşkın ruh halinin birçok inanç sisteminde ilahi menşe'e dayandırıldığı görülebilir. Şeytanî kaynaklı ilhama ise 'vesvese' denir. Vesvese ise insanları kötüye şevk eder.

Antik Yunan düşünürleri sanatı ele alırken, onu ilhamla ilişkilendirmişlerdir. Eflatun'a göre sanat, "*fani varlıkların güzelliği vasıtasıyla ideler âlemine ait güzelliğin müphem bir surette hatırlanmasından doğan aşkın ifadesi*"[864]dir. Haricî âlemin fâni ve taklidî güzelliği sanatkâra ideler âlemindeki *hüsn-i mutlak*ı ilham etmektedir. Bu düşünce Platon'da da hâkimdir. Özellikle bu fikre bağlanan mistikler, sanatkârı inkâr edecek dereceye gelerek, sanatın yalnız ilhamın mahsulü olarak gördüler.

İlerleyen zamanlarda batıda ilhama karşı bakış tarzı değişerek neredeyse ilhamı inkâr noktasına geldiler. İlhamın en büyük âleyhtarlığını yapan şairlerin başında gelen Paul Valery, buna sebep olarak Bremond gibi rahiplerin ilhamı mutaasıbane müdâfaa etmelerini gösterir.[865] Valery gibi saf şiirin savunucularından olan Edgar Allan Poe ise ilhamdan yana tavır koyarak sanatı hiçbir zaman emekle alakalı olarak görmemiştir. Ona göre sanat dehası, hiçbir sa'y ile temin edilemeyecek bir imtiyazdır. Aynı düşünce paralelinde Hubert Fabureau ise " *ulvi sarsıntı vücuda getirecek bir usul varsa da, ilhamsız şiir vücuda getirecek bir yol yoktur"*[866]diyerek şiirde ilhamın mecburiyetini sa-

---

[861] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.427.
[862] Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı –Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar-**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1980, s.28.
[863] Özer Şenödeyici, "*Nef'î'nin Bir Şiirinden Hareketle Divan Şiirinde Söz Kavramı"*, **Eğitim Dergisi**, S.77-78 MEB, İstanbul 2006, s.67.
[864] M. Kaya Bilgegil, **Cehennem Meyvası**, s.12.
[865] M. Kaya Bilgegil, A.g.e., s.13.
[866] M. Kaya Bilgegil, A.g.e., s.17.

vunur. İlham konusunda düşüncelerini dile getiren M. Kaya Bilgegil ise, ilhamın varlığını kabul etmekle beraber, bu ilhamın bir süzgeçten geçirilmesi gerektiğini savunur:

> "*İlham bir güzel mısra getirirse, beraberinde hayli de molozları sürükler. Saf maden, filizlerin tasfiyesi ile elde olunur. İlham süzüldükten, beraberindeki ecnebi unsurlardan tecrîd edildikten sonra mısraa kalbedilmelidir… Sözün kısası ilhamın kontrolü lazımdır."*[867]

Melih Cevdet Anday, ilham'ı *esin* kelimesi ile dillendirir ve şöyle bir tanım yapar; "*Esin, bir uğraşın gönüllüsüne Tanrıdan gelen bir armağandır."*[868] Anday'ın tanımında, Poe'nin aksine ilhamın bir emek bir uğraşın neticesinde Allah tarafından gönderildiğini belirtir. Bu fikre göre esini şairin yanında bilim adamı da hak eder.

Divan şairlerine gelince, onlar ilhamı şiirin olmazsa olmazları arasında kabul ederler. Divan şairlerince, şairlik peygamberlikten sonra gelen en ulvî mertebedir. Allah peygamberlere vahiy şairlere ise ilham vermiştir. Nef'î'ye göre şiir tek kelimeyle ilhamdır:

> Bu nazm-ı dil-âvize dahl eyleyemez hâsid
> Eş'âr değil zîrâ *ilhâm-ı Hudâdır* bu (G 100/6)

Zira şairlik öyle çalışmakla, okumakla falan olmaz. O Allah'tan gelen bir yetenek olduğu için kaynağı da ondadır:

> Bu feyz ehl-i dile dâd-ı Hudâdır cehd ile olmaz
> Yine bir ehl-i dil nazmından anlar anlayan anı (K 12/46)

Şiirde ilhamın varlığına inanan Nef'î, kendisinin de ilhamla şiir yazdığını açıkça dile getirerek;

> Bu kadar nazma da kim cür'et ederdi hâlâ
> Etmese tab'ıma *ilhâm-ı İlâhî* telkîn (K 47/33)
>
> Mest-i câm-ı aşkım *ilhâm* olmayınca söylemem
> Gerçi kim fevvâre-i ma'nâ dehânımdır benim (K 13/20)

---

[867] M. Kaya Bilgegil, A.g.e., s.16.
[868] Melih Cevdet Anday, "*Ozan Esini Hak Eder"*, ***Kül Eleştiri****, S.8, s.18.*

manaların ancak ilhamla bütünleşmesiyle şiirin meydana gelebileceğini belirtir. Şair burada mana ile düşünceyi birbirinden ayrı iki nesne olarak görür. Zirâ mana, şairin şiirine kattığı şeydir ve şairin tasarrufuna bağlıdır. Şeyhülislam Yahya da, Nef'î'nin işaret ettiği gibi şairleri gâiblerden haber veren kişiler olarak görerek şairlerin Allah tarafından bizzat donanmış olduklarını belirtir:

Benzemez eş'âr-ı gayre sözlerinden rûh var
Sırr-ı gaybî tab'ına Yahyâ senin *mülhem* gibi (407/5)

Nâ'ilî de şiirde ilhamın önemini sık vurgulayan şairlerdendir. Nâ'ilî, şiirin tamamen Allah'ın ilhamı, yardımı sayesinde vücuda gelebileceğini söyler:

Suhan *ilhâm-ı Hak*dır nutk-ı ârif *lubb-ı hikmet*dir
Ne zîc-i İlâhîden ne usturlabdan söyler (G 83/2)

Nehcî, kalemin ve mananın elinde olmasına rağmen, şiir yazmanın Allah vergisi olduğunu belirterek, şiirde mananın yetersizliğinden ve ilhamın gerekliliğinden bahsetmiştir:

Musahhar emrüme gerçi ki kalem ü ma'nâ
Benüm elümde degül Nehcî ihtiyâr-ı suhan (G 237/5)

Divan şairlerinin genelinde yukarıdaki ifadelere benzer düşüncelere rastlamak mümkündür. Şairlerin şiiri ilhamla bağdaştırmalarında şüphesiz ki İslâm dinin etkisi büyük rol oynamaktadır. Halk şiirinde görülen 'bade içme' olayı da doğrudan ilhamla bağlantılıdır. Halk şiirinde öyle âşıklar (şair) vardır ki kırk yaşından sonra bade içerek âşık olmuş ve şiir söylemeye başlamışlardır.

3.2.Şair

Nef'î, şairliğin üç önemli vasfından bahsetmektedir. Birincisi; düşünce, ikincisi; söz ve üçüncüsü; yetenek. Bu üç unsuru bir araya getirdiğimizde şöyle bir sonuca ulaşabiliriz. Şairde ilk önce düşünce ve fikir olmalıdır. Düşünce için ise ilim ve tefekkür lazımdır. Bu düşüncesini şiire dökebilecek kelime bilgisi ve hazinesi, etkileyici bir hitabı ve bu hitabı süsleyecek de yeteneklerinin olması gerekmektedir. Nef'î'ye göre yetenek her şeyden önemlidir.

Hakîm-i endîşe şâirdir kerâmet-pîşe sâhirdir
Tefekkürde Felatundur tekellümde Mesîhâdır (K 48/55)

İslâm medeniyetinde şairliğin kutsal bir boyutu vardır. İslam kültürü etrafında yetişmiş şairler kendilerini peygamberlerden sonra gelen ilahi varlık olarak görürler. Allah, Peygambere vahiy, şaire ise ilham gönderir. "*Tefekkürüm İlahî vahy olduğu için ben de şairlerin peygamberiyim."* (FD N 4/6) diyen Nef'î, şairliği İlahî mertebeye yükseltir. Farsça bir rubaisinde ise şairleri şöyle tanımlar:

"*Biziz, aydan balığa kadar ne varsa biziz, şahane hazine hazinesi biziz.*
Ezel ve ebed sırrını bizden ara; baştan ayağa kadar biz İlâhî sırız." (FD R 32)

Hemen bütün Divan şairlerinde yukarıda bahsettiğimiz Nef'î'nin görüşüne paralel görüşler ileri sürmüşlerdir. Osmanlıda şaire ve şiire verilen önem şüphesiz ki sayısız şairin çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ama şu gerçekte vardır ki, özellikle Osmanlı toplumu için şair olmak için yetenek yeterli olmamıştır. Şair adaylarının Allahın verdiği kutsal yeteneğin yanında, birçok alanda da kendilerini yetiştirmeleri gerekmiştir.

3.2.1. Osmanlıda Şair Olmanın İlk Adımları

Osmanlı toplumunda şair olmak isteyen bir kişinin şiir yazmaya başlamadan önce bir takım hazırlık sürecinden geçmesi gerekmektedir. Bu hazırlık sürecini 1-Teoriye; 2-Uygulamaya yönelik iki aşamalı olarak sınıflandırabiliriz.

3.2.1.1. Teoriye Yönelik: Osmanlı şairleri, mensubu oldukları İslam medeniyetinin dil, kültür ve edebiyatını bilmeyi, çağdaş aydın olmanın bir gereği olarak görmüşlerdir.[869] Bundan dolayı şairler Arapça ve Farsçayı, bu dillerin kültür ve edebiyatlarını büyük ölçüde tanımak ve bilmek zorunda kalmışlardır. Çünkü iyi bir şair olabilmek için iyi bir kültür edinmek, çağının ilimlerinden haberdar olmak gereklidir. Şair bunun için de araştırma ve incelemelerde bulunmak ve eğitim almak zorundadır. Tezkireler bu durumu *tetebbu'* ve *mütâla'a* kelimeleri ile anlatmışlar, bunun yanında şairlerin ilim ve irfâna olan eğilimleri hakkında da bilgiler sunmuşlardır. Râmiz, Nâzif Efendi hakkında; "*... tahsîl-i ma'ârif-i ilmiye ile zirve-i a'lâ-yı irfâna su'ûd idüp kalem-i nesh ü sülüsde dâhi Yedikuleli Efendi dinmekde zebân-zed-i cumhûr olan mîr-âhûr imâmı Seyyid Abdullah Efendi'den* ***ta'allüm-i*** *hatt u kitâbet iderek akrân irfân u nezâfet ile müşârün bi'l-benân olmağın..."*[870]sözleriyle şairin hem ilim hem de hat sanatıyla ilgili eğitim aldığını belirtir. Yine Ömer Efendi hakkında söylediği; "*Merhûm-ı mezkûr ilm ü irfân ile*

[869] Cemal Kurnaz, **Osmanlı Şair Okulu**, Birleşik Yayınevi, Ankara 2007, s.7.
[870] Râmiz, A.g.e., s.276.

meşhûr târih-âşinâ ve be-tahsîs-i inşâda tab'-ı ra'nâları a'lâ nefisü's-suhbe bir zât-ı bî-hemtâ…"[871] sözlerinde şairin ilimle olan münasebetine dikkat çekmiştir. Tezkirelerde bu ve buna benzer cümleler oldukça fazla yer almaktadır.

"Bir şeyi etraflıca tetkik etme, mahiyetini anlamaya çalışma, etraflıca inceleme, bir şey hakkında geniş bilgi edinme"[872] gibi anlamlara gelen *tetebbu'*, önceden yazılmış şiirler üzerine okuma, düşünme ve değerlendirme çalışmasını anlatır. *Mütâla'a* da hemen hemen aynı anlamdadır.[873]

Sâbir Parsa, döneminde herkesin yeni şiir oluşumu üzerinde yoğunlaştığını, kafa yorduğunu *tetebbu'* kelimesi ile dile getirirken kendisinin de Nâbî'nin şiirleri üzerine yoğunlaştığını belirtir:

Tetebbu' eyledükde bu zemîn-i tâzeye yârân
İcâzetdür eger kim dirse Nâbî bildigüm şeydür (G 83/8)

Tezkireler de şairlerin bu uygulamaya yönelik faaliyetlerini etraflıca anlatmaktadır.

Osmanlıda şairliğin önemli merhalelerinden biri de ezberleme yöntemidir. Dinî ilimlerin öğreniminde kullanılan ezber metodu, şairliğe yeni başlayan insanlar için oldukça önemlidir. Bu konuda en bilinen bir hikâyeye göre; şiir yazmaya heves eden bir genç, üstâd şaire gelerek iyi şiir yazabilmesi için ne yapması gerektiğini sorar. O da, büyük şairlerden on bin beyit ezberlemesini ister. Uzun bir aradan sonra şair adayı gelerek on bin beyit ezberlediğini belirtir. Üstâd, şimdi de git bunların hepsini unut da gel der.[874]

Şairlerin yetişmelerinde bir şairden etkilenme, o şairin üslubundan faydalanma şeklindeki faaliyetleri oldukça sık görünmektedir. Tezkireler şairlerin bu özellikleri *peyrev* kelimesi ile anlatmaktadırlar. Rızâ, Ali; "*Tâze-gûlukda* ***pey-rev-i Nef'î*** *olup her zaman zebân-ı tâze icâdına mâ'il…"*ve Neşâtî hakkındaki açıklamasında; "*… şua'râ-yı zeviyyü'l-i'tibârdar olup* ***pey-rev-i Nef'î*** *olmağın eş7ârı şûh u selîs…"* bu şairlerin Nef'î'nin yolunda gittiklerini belirtir.[875]

---

[871] Râmiz, A.g.e., s.233.
[872] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.1098.
[873] Cemal Kurnaz, A.g.e., s.10.
[874] Cemal Kurnaz, A.g.e., s.12.
[875] Cemal Kurnaz, A.g.e., s.62.

3.2.1.2. Uygulamaya Yönelik: Teorik çalışmaları tamamlayan bir şair adayı, *kûşiş (gûşiş), mümârezet, âzmâyiş, verziş* gibi terimlerle anlatılan uygulamalı çalışmalara geçer. "Tecrübe, deneme, sınama, sıkı çalışma, alışma" gibi anlamlara gelen bu terimler, özellikle de belli eser ya da şiir üzerinde pratik yaparak el yatkınlığı, alışkanlık, deneyim ve tecrübe kazanmayı anlatır.

Sâlim Efendi'nin Râgıb; "… *tâze gazel sudûr etmekle izhâr-ı* ***âzmâyiş-i tab'****-ı dil-pezîr buyurduklarında mütercem-i nâzik ta'bîr dahi bu gûne tanzîr eylemişlerdi"*[876] ve Rahmî hakkında söylediği; "*Mütercem-i mezkûrun hüsniyyâta* ***âzmâyiş-i tab'****ı nâdir olmağla ol semtde âsârı kem-yâb ve taraf-ı hezliyyâtda güftârı bî-hesâbdur."* sözlerinden şairlerin uygulamaya yönelik çalışmalarından bilgi vermektedir. Bir başka Tezkireci Râmiz de şairlerin bu uygulamaya yönelik çalışmalarına dair bilgiler verir. Abdî hakkında; "*... güftâr-ı rengîn-reftâra* ***âzmâyiş-i tab'*** *buyurmalarıyla çekîde-i hâme-i şîrîn-kârları olan eş'ârları bi'l-cümle makbûl…"*[877] ve Mâhir hakkında; "*... gâh gâh* ***âzmâyiş-i tab'*** *için mânend-i şûh-ı dil-ârâ güftâr-ı ra'nâlarıyla ülfet ederler idi."*[878]söylediği sözlerle şairlik kabiliyeti ile birlikte bu kabiliyetlerinin deneme ve tecrübe elde etme ile birlikte geliştirmelerini dile getirir. Ayrıca gerek Sâlim ve gerekse Râmiz'in, *âzmâyiş* kavramını 'şairlik kabiliyeti, yeteneği' anlamında kullanılan *tab'* kelimesi ile birlikte bir terkib halinde vermeleri, şairlik yeteneğinin bir takım safhalardan geçmesi gerektiği düşüncesini de beraberinde getirmektedir.

Şiir eğitiminin başlangıç dönemiyle ilgili olan *kûşiş (gûşiş),* 'çalışma, çabalama' anlamındadır. Yine Sâlim'in Rezmî hakkında söylediği; "… *mîr-i ser-bülend olup âlem-i sıgârdan vakt-i pîrîye gelince* ***gûşiş****-i ma'ârif ve taleb-i avârifden hâli değiller idi."*[879]Sözleri ile şairin sürekli çalıştığını ifade etmektedir.

Osmanlıda uygulamaya yönelik faaliyetlerden biri de usta-çırak ilişkisidir. Osmanlı şiir tarihinde bunun örneği oldukça çoktur. Özellikle 16. yüzyılda yaşayan Zâtî, bu yönü ile meşhur olmuştur. İstanbul'da açtığı küçük dükkânı şair adaylarının uğrak yeri olmuş, Bâkî de dahil olmak üzere bir çok ünlü şair bu dükkândan geçmiştir. 17. yüzyılda ise Nef'î, kendinden sonra gelen şairler tarafından üstâd olarak kabul edilmiş ve onun

[876] Sâlim, A.g.e., s.331.
[877] Râmiz, A.g.e., s.218,
[878] Râmiz, A.g.e., s.263.
[879] Sâlim, A.g.e., s.346.

açtığı yeni tarzda şiirler yazmaya çalışmışlardır. Nef'î'den sonra ise Nâbî üstâd olarak kabul edilmiş ve onun etkisi de sonraki yüzyıllara kadar sürmüştür.

Uygulamaya yönelik yöntemlerin şüphesiz ki başında *nazire* gelmektedir. Okuma, inceleme, araştırma gibi teorik çalışmaları tamamlayan şair nazire yoluyla şiir yazma becerisini geliştirir. 'Örnek, karşılık' gibi anlamlara gelen *nazire* edebî terim olarak; "*Bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede olmak üzere yazılan benzer"*[880] anlamında kullanılmaktadır.

Nazireciliğin ilk merhalesi *meşk* olarak adlandırılmaktır. Meşk, hat sanatında 'yazı örneği' anlamında kullanılmakla beraber nazirecilik alanında 'alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma, karalama' anlamlarında kullanılmaktadır. Mûsiki anlamında da kullanılan *meşk*, şairliğe heves eden kişinin şiirleri kâğıtlar üzerinde karalayarak pratik etmesidir.

Evrâk-ı sipihri karala her gece Yahyâ
Âh-ı dil-i sevdâ-zedeni kilk-i devât et (Ş. Yahya G 25/5)

Zîr-i ta'bîrdedür âb-ı hayât-ı ma'nâ
Nâbîyâ yok yire evrâkı siyâh eylemedük (Nâbî G 408/5)

Bu beyitte Şeyhülislâm Yahyâ, gökyüzü sayfalarını karalamakla anlatmak istediği *meşk'*tir.

Nazireciliğin ileriki safhası ise örnek alınan şiiri aşmaya yönelik, iddialı çalışmalara yöneliktir. Kaynak şiirin vezin ve kafiyesi yanında ana kelimelerini de benimseyen şair, aynı malzemeyi kullanarak daha çarpıcı, daha güzel şiir yazmayı amaç edinir.[881] Bu yolla edebiyat yeni ve özgün eserler kazanır ve yeni açılımlarla zenginleşir. Nazire geleneğinde Tahmis, Tesdis ve Tazmin'in de ayrı bir yeri vardır. Nazire alınan bir şiirin her beytine üç, dört ve daha fazla mısralar ekleyerek yeni bir musammat yazma işlemi olan ve yazıldığı mısra sayısına göre isim alan bu uygulama bir çeşit şiir meşki olarak da tanımlanabilir.

Uygulamaya yönelik basamaklardan diğerleri ise *taklid* ve *çeviri*dir. *Taklid* en basit öğrenme yollarından biridir. Şairlerin kültür ve sanat birikimlerinin oluşumunda da

[880] Ferit Devellioğlu, A.g.e., s.813.
[881] Cemal Kurnaz, A.g.e., s.45.

önemli bir yer tutar.[882] *Çeviri* ise, edebiyatın gelişip zenginleşmesinde önemli katkı yapmaktadır. Bir şairin eserini çevirmek çeviren kişinin kültür ve sanat birikimi ile ifade yeteneğini geliştirir.

3.2.2. Şailiğin Vasıfları

Osmanlı şairleri bağlı bulundukları İslâm kültüründe şairliğe verilen önem doğrultusunda, sanatlarını icra etmede bu kültürün belirlediği kıriterleri uygulamada hassas davranmaya çalışmışlardır. Bizim burada kast etmek istediğimiz İslâm dininin hukukî kuralları değil, İslâm kültürüdür. Bu kültüre göre şair; maddenin gerisindeki sırları bilen, görünüşlerin ötesine geçebilen, mutlak güzelliği, değişmeyen evrensel gerçeği görebilen ve bütün bunları açıklayan ya da açıklamaya çalışan kimsedir. Hatta şair, bu mutlak güzelliği ve gerçeği sadece gören, bilen, onu anlatmaya çalışan değil, aynı zamanda onu yaşayan kimsedir. Şairler şiirleriyle insanın içinde yaşadığı çevre ve atmosferi birden bire değiştiriverirler ve insan onlarla kendisini bir anda başka bir âlemde buluverir. Sehî Bey, şairleri '*emirü'l-kelâm*'[883] (sözün emiri) sıfatıyla tanımlarken şairlerin bu özelliklerini dolaylı olarak ima eder.

Divan şairleri şairlik kabiliyetinin, Allah vergisi ve ilhamla bağlantı kurarlarken, bunun yanında 'sihir' kavramıyla da ilişiklendirerek şiirlerini 'sihirli söz', kendilerini de '*sihr-âmiz*' olarak görmektedirler. Bu manada şairler '*i'câza karib sihirler etmeye kabil*'[884] kimselerdir. Edebiyat tarihindeki ilk lügatlerde şaire, şair denilmesinin nedeni başkasının fark etmediği şeyleri ortaya koyması (ilm/fitnat) açıklanırken[885] şairin bu vasfı göz önünde bulundurulmuştur. Yine Ignace Goldziher'in şair'e, "*tabiat üstü sihri bir bilgiye sahip olan, sezişle bilen*"[886] anlamını vermesi yine dönemin şiir ve şair anlayışıyla ilgilidir. Önceki bölümlerde şairlerin şiir ve şairle ilgili benzetmelerinde *sihr-sâhir* kavramlarını çok sık kullanmalarındaki esas neden de buradan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı şiir geleneğinde şairliğin yeri ve önemi büyük bir öneme sahip olmuştur. Şairin vasıflarının bu derece kutsal bir hüviyete sahip olması şairlerin sorumluluklarını da beraberinde artırmaktadır. Divan şairleri de bunun bilincindedirler. 17.

---

[882] Cemal Kurnaz, A.g.e., s.27.
[883] Sehî Bey, A.g.e., s.36.
[884] Mehmed Çavuşoğlu, **Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili**, s.18.
[885] M. Akif Özdoğan, A.g.m., s.91.
[886] M. Akif Özdoğan, A.g.m., s.91.

yüzyıl şairlerinin poetikalarından çıkan sonuçlara göre şairliğin kıstasları ve yükümlülükleri şunlar olmalıdır:

3.2.2.1. Orijinallik: Divan şairlerinin hassasiyetle üzerinde durdukları konuların başında gelir. Şairlik kesinlikle taklit değildir. Bir şaire benzemek ya da o şiire benzer şiir yazmak o şairin yeteneğini ve kişiliğini ortaya koymaz ve dolayısıyla da o şair olamaz. Divan şiiri geleneğine göre her bir şair şiirine kendi karakterini yansıtmalı, kendine has bir üslup ya da farklılık getirmelidir. Bu daha ziyade şiirin muhteviyatında olan farklılıkları içermektedir. Bu yüzyılın öne çıkan şairlerine baktığımız zaman her bir şairin kendine has bir özelliği ile edebiyat tarihine geçtiğini görürüz. Nef'î'nin bencil, isyankâr ruhu, Nâ'ilî'nin karamsar havası, Fehîm'in deli tavırları, Sabit'in yerli ağzı, argosu, mahallî olaylara eğilmesi, Nabî'nin öğüt tarzı şiirleri bu şairlerin diğer şairlerden daha üst seviyede olmalarını sağlamıştır.

Nef'î bu bağlamda başka şiire benzememezlik düşüncesini *tarz-ı aher*le dile getirmiştir:

Nezâketde metânetde kelâmım benzemez asla
Ne Urfîye ne Hâkânîye bu bir *tarz-ı aher*dir (K 20/36)

3.2.2.2. Yenilik: Divan şairleri kapılarını yeniliğe hep açık bırakmışlar ve sürekli olarak söylenmemiş (nâ-güfte), duyulmamış (nâ-şînîde), görülmemiş (nâ-dîde) imge ve manaların arayıcısı olmuşlardır. Tabii ki şairin bu tür özelliklere kavuşması için sürekli kendini yenilemesi ve gelişmelere açık olması gerekmektedir. Divan şairlerine göre en büyük suç taklittir. Şairler kesinlikle taklitten kaçınmalı, söylenmiş şeyleri artık söylememelidir. Bu tür şeyler hem şairin kabiliyetini köreltmekte hem de okuyucuya bıkkınlık vermektedir. İlgili bölümlerde de belirttiğimiz gibi bu yüzyıl şairleri eski mazmunları artık bir kenara bırakarak, bazısı manada yoğunlaşmış, bazısı mahalli unsurlara ağırlık vermiş bazısı da öğüt, nasihat ağırlıklı hikemî tarzda şiirlere yer vermişlerdir.

Sık sık vurgu yaptığımız gibi Divan şiirinde aslolan manadır. Şairler yeteneklerini ortaya koyarlarken bu alanda gösterdikleri maharete göre değerlendirilirler. Bir şair içen yeni ve orijinal manalar bulmak, hiç söylenmemiş şeyleri söylemek en üstün bir meziyettir. Tezkireci Riyâzî de bu hususiyetleri göz önüne alarak şairleri dört kısma ayırır. Birinci kısım şairler mana bulmada benzersiz şeyler yapanlar; ikinci kısım şairler, daha önce bulmada manaya yeni bir mana eklemekle ona güzellik ve kıymet verenler; üçüncü

kısım şairler, daha önce bulunan manayı ifade güzelliği ile eda edenler ve dördüncü kısım şairler ise daha önce bulunan manadan başka bir mana bulur, eğer öncekinden iyi veya eğer eşit değerde ise makbul görülenlerdir.[887] Bu tasnif de gösteriyor ki, Divan şiiri geleneğinde şairlerin orijinal ve yeni şeyler üretilmesi hususunda sürekli teşvik edilmekte ve şairlik kıstası bu çıta ile belirlenmektedir.

3.2.2.3. Değişkenlik: Nef'î'ye göre şair değişik ruh hallerine girmelidir. Hep aynı kişilikle okuyucunun karşısına çıkmamalıdır. Farsça Divan'ında; "*Güzellerin saçlarının kıvrımında naz düğümü, âşığın feryadı içinde hıçkırığım*." (FD K 1/14) Nef'î, şairin bazen bir sevgili edasıyla nazlı, bazen de bir âşık edasıyla ıstıraplı olması gerektiğini söyler. Sürekli âşık olup ıstıraplarını anlatmak, şairi bir noktada çıkmaza sokar ve okuyucunun da bıkkınlığına sebep olur. Şair hem hüznü, acıyı, hem de sevinç ve neşeyi aynı anda yaşayan kişidir. Acı ve hüzün, vuslat ve ayrılık, mutluluk ve mutsuzluk, bunlar iç içe girmiş, birbirinin içinde erimiş olmalıdır:

Benem ol şâir-i hoş-nükte ki her lafzımda
Nefy-i gam muzmer ü isbât-ı meserret müdgâm (K 51/51)

Nef'î'ye benzer düşünceler ileri süren Nâ'ilî de şairin, duygularında, düşüncelerinde, hayallerinde farklı hâlet-i ruhiyelere girmesini, yerine göre âşık, yerine göre sevgili, yerine göre zengin, yerine göre de yoksul olmasını ister. Şâir, bir toplumun genel bir görüntüsüdür ve o toplumun her kesiminden izler taşır:

Hem gedâ-yı kûy-ı farkız hem şeh-i ikîm-i nâz
Şîve-i idbârdır pîrâye-i ikbâlimiz (G 157/3)

Buna göre şair, olaylara ve durumlara değişik pencerelerden bakmasını bilmelidir. Nef'î bunu sevgili-âşık değişkenliği ile dile getirirken Fehîm de bu usul çerçevesinde Ateş (*şu'le*)-mum (*şem*) ikilisi cereyan etmektedir:

Geh *şem'* gibi yerümde sâbit
Geh *şu'le-misâl* bî-karâram (TkB 3 7/4)

Şair, bazen şem bazen de şu'le'nin kişiliğine büründüğünü dile getirirken; iki metaforu aynı anda ortaya koymaktadır. Fehîm, bir başka beytinde ise mana-lafız ilişkisi çerçevesinde şiirde şairin karakterinin dışa vurumu meselesi üzerinde durur:

---

[887] Filiz Kılıç-Muhsin Macit, "*Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri"*, **Yedi İklim, S.3, Haziran 1992,** s.32.

Geh *ma'nî-i lafz* gibi *mahfî*
Geh *harf-i rakam-veş âşikâr*am (TkB 3 7/5)

Mana ve lafz şiir için iki temel unsurdur. Şiir sözle yazılır, anlam olarak ise ifadesini bulur. Şairler, özellikle bu dönem şairleri manayı lafzın içinde saklamaya ve bir lafz içinde değişik anlamlar sığdırmaya oldukça meraklıdırlar. Bu bakımdan da lafzın içine manayı gizlemeye büyük çaba harcarlar. İlk okuyuşta bu derin anlamı keşfetmek oldukça zordur. Bu anlamı anlamak, ortaya çıkarmak derin bir birikim, bilgi ve çaba sarf etmek gerekir. Buradan hareket eden Fehîm de şairin hem gizli anlamlar yaratabilecek kadar kudretli, hem de lafzın güzelliğini ön plana çıkaracak kadar da hünerli olunması gerektiğini söylemiştir.

3.2.2.4. Şeffaflık: Divan şairleri şairin bu vasfını daha çok ayna mazmunu ile dile getirirler. Buna göre şair anlattığı insan tipinin davranışını, ruh hallerini yaşamalı ve bunu yansıtmalıdır. Şair her şeye âşina olmalıdır. Yerine göre o veya bu ama her zaman kendi olmalıdır: "*Hiçbir şeye yabancı değilim. Onunla aynı şekildeyim, fakat ne oyum ne buyum*." (FD K 1/15) Aşağıdaki beytinde de buna benzer ifadeler içinde olan Nef'î, anlayış aynasında varlığının kaybolduğunu ve insanların hallerine göre onların kalplerine girerek oralarda vücuda geldiğini söyler:

Bî-vücûdum ol kadar âyine-i idrâkde
Kim gubâr-ı dil cihân-ı lâmekânımdır benim (K 13/12)

Neşâtî'nin, o meşhur gazelindeki:

Ayine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

mısrasında şairi soyutlaştırarak aynanın içine saklaması Nef'î'nin düşüncesinin başka bir tezahürüdür.

Sâbit'e göre ise, şairde bulunması gereken en önemli vasıf *araştırıcılık'*tır. Sâbit için, şiirin ana malzemesi insandır. Şiir onlardan alınır ve yine onlara sunulur. Bu bakımdan şair araştırmacı, gözlemci yanını sergilemeli ve usanmadan sıkılmadan hayalinin, kaleminin gittiği yere kadar gitmelidir.

Sâbit sıkılmasun tek ü tâz-ı hayâlden
Gezdür kümeyt-i hâme-i mazmûn-perveri (G 342/6)

Nâbî'ye göre bir şair için en uygun malzeme içinde bulunmuş olduğu ortam ve çevredir. Şair bir casus gibi çevresinde olup bitenleri takip etmeli ve kendi süzgecinden geçirerek şiirlerine yansıtmalıdır:

Nâbîyâ ister isen tâze peyâm-ı ma'nâ
Kalemün âlem-i endîşede câsûs olsun (G 594/5)

Şairlerin gözlemciliğinin yanında gözlemlerini anlamlandırma ve yorumlama yeteneklerini de ortaya koymak zorundadırlar. Toplumsal bir olay, olgu ya da nesneler şairin görüş ve yorum süzgecinden geçerek yeniden anlamlandırılabilirler. Bu da şairin toplumsal ve dünya görüşünü beraberinde getirir.

3.2.2.5. Renklilik. Nef'î'ye göre şair renkli bir yaratılışa sahip olmalıdır. Taassuptan uzak, içi dışı bir olmalı ve tekdüze hayattan uzak olmalıdır. Şair yeri geldiğince, rind, sarhoş, yeri geldiğinde sofu, yeri geldiğinde âşık, yeri geldiğinde küstah, yeri geldiğinde de rezil rüsva olmalıdır:

Olsak n'ola Nef'î gibi rüsvâ-yı dü-âlem
Hem *âşık* u hem *şâir* ü hem de *bâde-perest*iz (K G 44/5)

Şairin böyle renkli kişiliği şiirlerine da renklilik getirecek ve sanatını yüceltecektir. Renkli söyleyişten uzak şiir, manayı da renksizleştirecek şiiri de ruhsuz hale getirecektir:

Lafz-ı rengîn musaffa vü edâ-yı nermîn
Giydirir şâhid-i ma'nâya libâs-ı mühmel (K 53/44)

Şairin renkli mizacı ve tabiatı doğrudan şiirine yansıyacak ve şiir de renkli (rengin) hale gelecektir. Şiirde renklilik, farklı ruh hallerin, duygu ve düşüncelerin şiirde yer bulması demektir. Bu da şairin tabiatıyla ilgilidir. Okuyucu yeri geldiği zaman, duygulanmalı, yeri geldiği zaman hislenmeli, yeri geldiği zaman gülmeli, yeri geldiği zaman da şiirden bir şeyler öğrenmeli, ibretler almalıdır. Bir şairde bütün bu özellikleri barındırdığımız zaman, şaire o zamanın medyası demek daha doğru olacaktır. Bu özellikleri kendinde barınan şair, halkın gözü, kulağı durumundadır. Bu da şairin karakterinin doğal olarak bu yapıya ayak uydurması gerekecektir.

3.2.2.6. Karakter: Nef'î şairlik karakterine fazla önem verir. Şair karakteri sağlam olmalı, kişiye ve zamana göre değişmelidir. Zamanı geldiğinde eğlenmesini de bil-

meli zamanı geldiğinde de yapılan haksızlıklar karşısında da dik durmalıdır. Bu bağlamda kendini korkusuz ve ahir zaman fitnesi olarak değerlendiren Nef'î, korkusuz tabiatının kendisi için en büyük hazine olduğunu her defasında tekrar eder; "*Şairlik cihanında âhır zaman fitnesiyim ki pervasız şiirimden âlem hazer eder.*" (FD N 6/25-29) Bu karakteri yüzünden ölüme giden Nef'î'nin tahammül edemediği şey ise şairlerin yalakalığıdır:

Kâm-yâb olmaya bir şâir-i âlî-meşreb
Kam-bahş ola nice sifle-nihâd-ı keç-bâz (K 57-37)

Fehîm, şair karakteri ya da şair duruşuna en fazla dikkat eden ve önem veren şairlerimizdendir. Bir şair şiirini yazarken, karakterini sağlam tutmalı ve ısmarlama şeyler yapmamalıdır. Şair her şeyden evvel tüm durum ve olaylara karşı kendini soyutlayarak hür davranmalı, özgürlüğünü kimseye kaptırmamalıdır. Kendi durumu ya da konumu ne olursa olsun şiir bundan etkilenmemelidir. Fehîm'in bu düşüncesi daha çok Divan şiirinin geleneklerinden olan bir fayda sağlamak için devlet büyüklerine yazılan kasideleri kastetmektir.

Rûm içre Muhteşem de olursan hakîrsin
Bunlara *cerr* idüp dem urur ihtişâmdan (TkB 2 4/5)

Bu tür şairlere karşı aşırı bir tepki duyan Fehîm, bu tür ona buna yaranmak için şiir yazan şairlerin ne kadar güçlü, kabiliyetli olurlarla olsunlar karakter bakımından zayıf olduklarını düşünür. Şairin normal insanlardan ayrılan en büyük özelliği istek ve arzu duygusundan yoksun olmasıdır. Şair arzu ve isteklerine mahkûm olduğu sürece şairlik tabiatından çıkmıştır. Bundan dolayı bir şairin en büyük isteği isteksizlik olmalıdır:

Tab'-ı âli-himmetüm itmez tenezzül himmete
Bî-murâd u matlab olmakdur murâd u matlabum (G 217/2)

Dilencilik bir şairin ruhuna asla yakışmayacak bir davranıştır.

Fehîm bir şairde olması gereken karakteri *tab'-ı selim* kavramı ile dile getirir. Buna göre bir şair sağlam karakterli ve iyi huylu olmalıdır:

Hikmetin fehm eylemez *tab'-ı selîm* omayan
Lâzım oldı her *hâkim ü hem Fehîm* olmak bana (G 5/5)

Şair burada hâkim (hikmet sahibi) ile mahlası olan fehîm'in (anlayışlı, zeki) anlamlarına vurgu yaparak sağlam karakterli şair prototipini çizerken kendine gönderme yapar. Bu karaktere sahip bir şairin maddeye bakış açısının da önemine vurgu yapan şair:

Her tecellîden heyûla itdi bir sûret kâbûl
Çok mıdur *âyine-i tab'-ı selîm* olmak bana (G 5/4)

Sağlam, iyi tabiatlı bir şaire, bir madde bin farklı surette görünebilceğini ifade ederken, şairi bir ayna konumuna getirerek, bu aynaya yansıyan bir maddenin geri dönüşümünde binlerce farklı şekillerde olacağını; bu anlamda şair bir maddeye ya da gözle gördüğü olay ya da duruma şairlik potasında mutasyona uğratarak değişik hallerde şiire yansıttığını söylemektedir. Bu konulardan biri de şairin karakterindeki sağlam duruşla ilgilidir. Fehîm'e göre şair sağlam tabiatlı olmalı ve olay ve durumlara göre kişilik değiştirmemeli sonradan utanç duyacağı, pişman olacağı şeyleri yazmamalıdır. Bunun için de yazdıklarını ince eleyip sık dokumalıdır:

Benem ol *şâ'ir-i kâni'* ki cennet çıksa elümden
Zebânım eylemem âlûde efsûs u nedâmetden (K 15/38)

Fehîm, '*cenneti kaybedeceğimi bilsem asla pişmanlık ya da utanç duyacağım şeyleri söylemem'* derken bunu büyük bir yeminle söylüyor. Bir şâ'irin maddî şeylere açlığı onu her yöne götürür. Bunun için bir şair her şeyden evvel dünya menfaatlerine kendini tok tutmalı ve özgür iradesini ortaya koymalıdır.

SONUÇ

Poetika, şiirin tarihi kadar eskidir ve şiirle beraber günümüze kadar hep tartışıla gelen kavramlardan bir olarak görülmüştür. Poetika, şiirin girdiği bütün alanlarla, şiirin anlamlarıyla, yaptıklarıyla yapmadıklarıyla, şiirin dedikleriyle ve demek istedikleriyle kısacası şiirin her şeyi ile uğraşır. Aristo tarafından ortaya atılan poetika, kavram olarak Yunan şiir ve tragedyasını amaç edinerek yazılmışsa da daha sonraları evrenselleşerek, şiirin genel ilkeleri hususunda belirleyici bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür.

Başta Aristo olmak üzere, birçok Yunan filozofunun eserlerinin Arapça'ya çevrilmesi, İslam düşünürlerinin Antik Yunan felsefesine karşı ilgilerini artırmış ve bu filozofların görüşleri İslam bilgi ve kültürü süzgecinden geçirilerek yeniden yorumlanmıştır. İslam düşünürleri, özellikle Aristo ve Platon'a yakın bir ilgi duyarak bu filozofların hemen bütün eserlerine bir yorum getirmiş ya da İslam düşünüş sistemine göre yeniden ele almışlardır. Aristo'nun şiir sanatına dair eser yazması şüphesiz ki İslam düşünürlerinin de bu konu üzerine İslam kültürünün yorumunu da ekleme ihtiyacını doğurmuş ve bu amaçla şiir sanatı üzerine kendi görüş ve düşüncelerini dile getirirken Aristo'nun sisteminden de fazla ayrılmamaya özen göstermişlerdir. Bu düşünürler arasında el-Kindî, Sühreverdî, Farâbî, İbn Sinâ gibi önemli şahsiyetler gelmektedir. Haçlı seferleri ile beraber Doğu kültür ve medeniyetinin Batı'ya taşınmasından sonra Batılı düşünürler

Aristo'nun eserlerinden, dolayısıyla da poetikasından haberdar olmuş, böylece Batı'da poetika üzerine fikirler üretilmeye başlanmıştır.

Doğu İslam kültürünün şiir poetikasının eksenini ağırlıklı olarak retorik 'belagat' oluşturmaktadır. Özellikle Arap şiiri tamamen belagat sütunları üzerine bina edilmiştir. Fars şiiri ise belagatin yanında daha çok şiirin muhteviyatında değişikleklere gitmiş ve tasavvufu ön plana çıkarmıştır. Hikemî şiirin temelleri de bu dönemde Attâr ile beraber atılmış ve gelecek nesiller için bir başvuru kaynağı olmuştur.

Türk şiirine gelince, Türk şiiri tarih içinde çok önemli aşamalardan geçmiştir. Türklerin yerleşik hayattan ziyade göçebe hayat tarzında yaşamaları kültürlerinin devamlılığı konusunda kalıcı olmamış ve kendi kültür ve medeniyetlerini yerleşik hayata geçinceye kadar da sağlam temeller üzerine kuramamışlardır. Selçuklu Devleti ile beraber yerleşik hayata geçen Türkler, merkezi yönetim konusunda Farslardan destek almışlar ve devletin üst düzey görevlerini Farslara vermişlerdir. Bundan dolayı Farsça hâkim bir dil olmuş, bunun sonucunda da Fars kültürü Türk kültür ve medeniyetine kaynaklık etmiştir. Fars kültürünün Türk milletinin içine kadar nüfuz etmesi ile yeni yeni oluşmaya başlayan Türk şiiri bu kültürün etkisinde tutunmaya çalışmıştır.

Özellikle 14. ve 15. yüzyıllarda tercüme faaliyetlerine daha ağırlık verilmiş ve Farsçadan çeşitli konularda sayısızca eserler tercüme edilmiştir. Tercüme edilen bu eserler Türk şair ve edipleri için belirleyici bir yol olmuş, yazılan ilk şiir ve diğer eserler nazire ya da taklit usulü ile yazılmışlardır. Yalnız şunu da ifade etmek gerekir ki, Türk şiiri, bu aşamasında kendi kimliğini ve geleneğini ortaya koyan eserler ve şahsiyetler de yetiştirmiştir. Türk şiiri ilhamını, kaynağını Fars şiirinden alırken, bunun yanına kendinden de yeni şeyler katarak geliştirmiştir. Bu dönemlerde yetişen Ahmed Paşa, Şeyhî, Nesîmî gibi büyük şairler gelecek nesiller için yol gösterici olmuştur.

Divan şiirinin oluşum aşamasındaki bu özelliği günümüze kadar sürekli tartışılmış ve bu şiirin taklit bir şiir olduğu, kendi öz milli şiirimiz olmadığı şeklinde eleştirilere hep maruz kalmıştır. Divan şiirinin ilk etapta Fars şiirini ve onu taklit ya da tercüme yoluyla örnek aldığı doğrudur. Ancak Divan şairleri önlerindeki bu örneği daha ileriye götürerek onu millileştirme yolunda büyük emekler vererek, kendi öz şiirlerini oluşturmuşlardır. Riyazî Tezkiresinde yer alan şu olay bu konudaki düşüncelerimize daha da açıklık getirecektir: *Baykara Meclisi* diye şöhret bulup 'siyasetin konuşulmadığı meclisler'i tanımlayacak olan bu toplantıların birinde Horasan şairlerinin güzel şiir yazdıkları

ancak Anadolu'dan hiç ses çıkmadığı, galiba Anadolu'da şiiri bilen ustaların bulunmadığı, bu bakımdan da Türk Devletleri arasında Osmanoğullarının pek bir itibarsız kaldığı vs. konuşulmaya başlanır. Bu sırada mecliste bulunan Molla Câmî, Anadolu'da mutlaka usta şairler olması gerektiğini, medeniyet idealleri taşıyan ve Konstantinopolis'i alma rüyaları gören bir hükümdârın çevresinde mutlaka şairlerin olacağını ve bunların güzel manzumeleri bulunacağını söyler. Meclise gelen bir tacirden Anadolulu şairler sorulduğunda tacir, Ahmed Paşa'nın:

Çîn-i zülfün miskte benzetdim hatasın bilmedim
Key perişân söyledim bu yüz karasın bilmedim

matlalı gazelini okur. "*Ey sevgili! zülfünün kıvrımlarını miske benzettim ama hata ettiğimi anlayamadım. Böyle dağınık bir söz söylemenin nasıl bir yüz karası olduğunu bilemedim. Afedersin!*" gibi müstesna bir ifade ile karşılaşan meclistekiler o güne kadar sevgilinin zülüflerini, kara rengi ve güzel kokusu yüzünden miske benzeten bunca Doğulu şair, kendi hayallerini tersine çevirip bu sefer miski zülfe benzeten Anadolu'lu söz ustasına gıpta ederler. Tacir gazelin beytül gazel sayılacak şu;

Cânıma bir merhaba sundu ezelde çeşm-i yâr
Şöyle mest oldum ki gayrın merhabasın bilmedim

beytine sıra gelince Molla Câmî heyecanla oturduğu yerden kalkıp 'iddiamız ispatlandı' diyerek oynamaya, dönmeye, raksa başlar.[888] Bu örnek Divan şiirindeki gelişim sürecini bize daha net olarak vermektedir.

16. yüzyıla gelindiğinde ise Divan şiirinin oluşum sürecinden olgunlaşma sürecine girdiğini görürüz. Bu yüzyılda Divan şiirleri kendi kimliklerini oluşturma ve bunu şiirlerine yansıtma çabasında büyük bir mesafe kaydetmişlerdir. Bu dönemde yetişen Fuzûlî, Bâkî, Lâmî'i, Zâtî, Hayâlî vs. şairlerin yanında Sehî, Âşık Çelebi ve Latîfî gibi önemli tezkire yazarlarının da çıkması ile Divan şiiri kültürü kökünü Anadolu topraklarına salmış oldu. Tezkirelerin de oluşması ile birlikte tezkirecilerin şairlerin eserlerini sorgulamaları, eleştiri ve tahlilleri şairlerin işlerini ve sorumluluğunu daha da artırmıştır. Tezkireciler tarafından iyi şekilde lanse edilmek, tanıtılmak şairlerin başlıca amacı olduğundan bu amaç şairleri daha titiz ve yaratıcı davranmaya itmiştir. Bununla birlikte şiirde yenilik rüzgârları esmiş ve şairler hep söylenmemiş, duyulmamış mana ve maz-

[888] İskender Pala, **Kırkıncı Kapı,** Kapı Yay., İstanbul 2005, s.38-39.

munları bulma gayreti içine girmişlerdir. Tezkirecilerin eserlerinin bazı bölümlerinde şiire ve şaire dair görüşlerine yer vermeleri, şairin ve şiirin nasıl olması gerektiğine dair bilgileri paylaşmaları o dönem şairleri için kıstas olması yanında Türk poetikasının da ilk temellerini atmış olmaktadır. Bu bilgiler daha sonra bazı şairler tarafından Divanlarının dibace bölümlerinde de yer alarak şairlerin de şiir ve şair üzerine poetik yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Bu gelenek 17. yüzyılda da devam etmiştir.

17. yüzyıl Türk şiirinin gerçek kimliğini bulduğu yüzyıldır. Bu yüzyılda yetişen şairlerin kabına sığmaz doyumsuz karakterleri onları hep arayışlara itmiş ve bunun sonucunda da yüzyılda dört değişik üslup ortaya çıkmıştır. Her yeni çıkan bir anlayış öncekini eleştirmiş ve onun yerine kendi kriterlerini ortaya sürmüştür. Bu bakımdan bu yüzyıl şiir kalitesi bakımından kaliteli ve orijinal ürünlerin ortaya konduğu yüzyıl olmuştur.

Nef'î, Nâi'lî, Neşâtî vs. gibi şairler Sebk-i Hindî üslubunun özellikleri ile birlikte şiirin manasında devrim yaparlarken, Sâbit, Atâyî gibi şairler de şiirdeki manayı, halkın içinde arama yoluna gitmişler, gözlem yoluyla şiirlerin basit yolla da yazılabileceğini göstermişler, Nâbî'nin öncüsü olduğu Hikemi tarzcılar ise şiirin tamamen insanlara nasihat ve öğüt vermesi gerektiği düşüncesinden yola çıkarak, şiiri bir eğitim aracı olarak görmüşlerdir. Fehîm gibi özgür düşünceli bir şair ise düşünce ve şekillerle fazla takılmayarak, özgür düşünme ve istediğini yazma hususunda gelenekleri kırmış, bazen deli dolu bazen de çocuksu bir eda ile kendine has bir üslup oluşturmuştur.

17. yüzyılın poetik özelliklerine baktığımız zaman ağırlıklı olarak şiirde orijinallik ve yenilik hususlarının işlendiğini görürüz. Dönemin bütün şairleri bu konuda hassasiyet göstermişler ve sık sık da dile getirmişlerdir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi bu yüzyıl şiiri üslup ve içerik bakımından bir zenginlik arzetmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

Abdulhüseyn-i Zerrinkub, "*İran'da Nakdûşşiirin Tarihçesi*", (çev. Mehmet Atalay), **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.13, Erzurum 1999, s.143-152.

_____, "*Şiirin Mahiyeti Hakkında"*, (çev. Mehmet Atalay), **Yedi İklim**, C.7, S.53, Ağustos 1994, s.13-15.

AÇIKGÖZ, Namık, "*Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve 'Âb-dâr' Örneği"*, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S.2, İstanbul 2000, s.149-160.

ADONİS, **Arap Poetikası**, (çev. Emrullah İşler), YKY, İstanbul 2004.

Ahmed Cevdet Paşa, **Belâgat-ı Osmaniye**, (hzl. Turgut Karabey-Mehmet Atalay), Akçağ Yay., Ankara 2000.

AKDEMİR, Ayşegül, "*Divan Şiirinde 'Cünûn' ve 'Mecnun' Kavramları İle Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki Kullanımı"*, **Bilig**, S.41, Bahar 2007, s.23-43.

AKDOĞAN, Yaşar, **Ahmedî Divanından Seçmeler**, Kültür Bak. Yay., Ankara 1988.

AKSAN Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,** Engin Yayınları, İstanbul 1995.

_____, **Anlambilim**, **-Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi-**, Engin Yay., İstanbul 1998.

AKTAŞ, Hasan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Divan Şiiri Motif ve Mazmunlarından Yararlanma**, İnönü Üni. SBE Doktora Tezi, Malatya 1993.

AKTAŞ, Şerif, **Edebiyat Teorileri, -Poetika Bölümü-**, Basılmamış Ders Notları.

AKÜN, Ö. Faruk, "*Divan Edebiyatı: Geleneğin Belirlediği Estetik Hazır Unsurlar ve Mazmun Estetiği*", **DİA**, C.9, s.421-424;

_____, "*Divan Edebiyatı"*, **DİA**, C.9, İstanbul 1994, s.391-92.

ALEKSİ Branko, "*Şiirin Aracılığı: Bir Vak'a Çalışması*", **İslâm Felsefesi Tarihi**, C.3, s.281-284.

Ali Ekrem (Boyalır), "*Nef'î'de Tasannu"*, **Dârü'l-Fünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası**, C4, S.3, İstanbul 1341 (1939), s.141.

Ali Kemal, *"Üstâd Nâ'ilî-II"*, **Makaleler –Peyâm-ı Edebî'deki Dil ve Edebiyat Yazıları-"**, (hzl. Hülya Pala), Kitabevi Yay., İstanbul 1997, s.161-165.

Ali Şîr Nevâyî, **Mecâlisü'n-Nefâis**, (hzl. Hüseyin Ayan vd), Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay., Erzurum 1995.

ALPARSLAN, Ali, **Kadı Burhaneddin Divanı'ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1977.

ALTUĞ, Fatih, "*Nâ'ilî'nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik"*, **Zinhar**, S.1, İst. 2005, s.3.

ANDAY, Melih Cevdet, "*Ozan Esini Hak Eder"**, Kül Eleştiri**, S.8, s.18.*

ANDREWS, Walter G., "*Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış"*, **Kaşgar,** S.4, 1998, s.5-33.

_____, "*Stepping Aside: Otoman Literatüre in Modern Turkey"*, **Journal of Turkish Literatüre**, Bilkent Üniv., S.1, Ankara 2004, s.9-32.

_____, "*Yabancılaşmış Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü"*, **Defter**, S.39, Bahar 2000, s.106-132.

_____, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı –Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek-**, (çev. Tansel Güney), İletişim Yay., İstanbul 2000.

ARAT, R. Rahmeti, **Edib Ahmed Yükneki, Atabetü'l-Hakâyık**, TDK Yay., Ankara 1992.

_____, **Eski Türk Şiiri**, Ankara 1965.

_____, **Kutadgu Bilig I (Metin)**, TDK Yay., Ankara 1991; **Kutadgu Bilig II (Çeviri)**, TDK Yay., Ankara 1988.

ARI, Ahmet, "*Bir 17. Yüzyıl Şairi: Fevzî (Hayatı, Eseri ve Şiirinin Genel Özellikleri)"*, **Dil ve Edebiyat Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)**, (Editörler: Ayşenur K. İslam, Süer Eker), Ankara 2007, s.19-28.

_____, "*Horasan'dan Anadolu'ya: Klasik Şiirin Doğuşu*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.286.

Aristo, **Poetika**, Remzi Yayınları, (çev. İsmail Tunalı Önsözü), 12. Baskı, İst. 2005.

ARYÂN, Kamer, "*Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri"*, (çev. İsrafil Babacan), **Nüsha**, S.18, Yaz 2005, s.85.

ASLANMİRZA, Çiğdem, **Nâ'ilî'nin Gazellerinde Ses Sanatları**, Fırat Üniversitesi, SBE Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2001.

Âşık Paşa, **Garibnâme**, (hzl. Bedri Noyan), Ardıç Yay., Ankara 1998.

ATAÇ, Nurullah, "*Divan Şiirinin Kuvveti ve Zaafı"*, **Şiir Sanatı**, s.144.

ATALAY, Mehmet, "*Nef'î'nin Şiiri*", **Fırat Üni. Sosyal Bilimler Dergisi,** S 6 (1-2), Elazığ 1994, s.24-40.

_____, **Şâir Nef'î Farsça Divanının Edisyon Kritiği ve Üslubu**, Atatürk Üni. SBE Doktora Tezi, Erzurum 1988.

ATALAY¸ Besim, **Divânu Lugâti't-Türk Tercümesi**, 3C, TDK Yay., Ankara 1985.

ATEŞ, Ahmed, "*Hicri VI-VIII. (XII-XIV) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler"*, **Türkiyat Mecmuası**, C.VII-VIII, Cüz II, İstanbul 1945, s.97.

AVŞAR, Ziya, "*Meşâirü'ş-Şuâra Mukaddemesi'ne Göre Âşık Çelebi'nin Şiir Görüşü"*, **Yüzüncü Yıl Üni. Fen Edeb. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi**, C.4, S.4, Van 1993, s.174.

_____, "*Nef'î'nin Hayal Kavramına Yaklaşımı"*, **Bilig**, S.24, Kış 2003, s.89-114.

_____, "*Revânî'nin Şiir Anlayışı"*, **Yüzüncü Yıl Üni. Fen Edeb. Fak. Sosyal Bilimler Dergisi**, S1, C1, Van 1990, s.124.

_____, **Edirneli Nazmî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Türkî-i Basit ve Gazeller Dışındaki Nazım Şekil ve Türleri**, Gazi Üni., SBE Doktora Tezi, Ankara 2001.

AYAN, Hüseyin, "*Latîfî'ye Göre Şiir ve Şâir"*, **Atatürk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** S.1, Erzurum 1993, s.15-21.

_____, **Cevrî –Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divan'ının Tenkidli Metni-**, Atatürk Üni. Fen Edebiyat Fak. Yay., Erzurum 1981.

Bâkî Divanı, (hzl: Sebahattin Küçük), TDK Yay. Ankara 1994.

BANARLI, Nihad Sami, "*Eski Şiir"*, **ODŞÜM**, s.110-111.

_____, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, MEB Yay., İstanbul 1983.

BARUTÇU, F. Sema, "*Maniheist ve Buddhist Çevrelerde Türk Şiiri"*, **TDAY-Belleten 1991**, TDK Yay., Ankara 1994, s.82.

BAUDELAİRE, Charles, "*Lirik Şiir"*, **Kül Eleştiri**, (çev.: Erdoğan Alkan), S.8, Mart-Nisan 2006, s.24.

BAYRAKDAR Mehmet, *"Farâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi"*, **Ankara Üni. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C.36, Ankara 1997, s.45-65.

BAYRAKTUTAN, Lütfi, **Şeyhülislâm Yahyâ –Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divan'ının Karşılaştırılmış Metni-,** Atatürk Üni. SBE Doktora Tezi, Erzurum 1985.

BAYRAM, Yavuz, **16. Yüzyıl Divan Şiirinde Poetika**, Ondokuz Mayıs Üni. SBE, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 1995.

BAYRAV, Süheyla, **Filolojinin Oluşumu**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998.

BERK, İlhan, "*Neşâtî Bugün de Bir 'Saklı Su'dur."*, **ODŞÜM**, s.245-246.

_____, **Poetika**, YKY, İstanbul 2001.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, Yahya Kemal Enst. Yay., İstanbul 1971.

BİLGEGİL, M. Kaya, **Cehennem Meyvası,** Yeni Türk Matbaacılık, İstanbul 1944.

_____, **Harâbât Karşısında Namık Kemal**, İrfan Yay., İstanbul 1972.

BİLKAN, A. Fuat - AYDIN, Şadi, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, 3F Yay., İstanbul 2007, s.13.

_____, "*Orta Klasik Dönem:Şiir"*, **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, s.253-287.

_____, "*Orta Klasik Dönem (1600-1700): Nazım"*, **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, C.5, AKM Yay., Ankara 2004, s.355-415.

_____, "*Tarihî, Sosyo-Kültürel Bağlam (1600-1700)*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.2, s.241-252.

_____, **Hayrînâme'ye Göre 17. Yüzyılda Osmanlı Düşünce Hayatı**, Akçağ Yay., Ankara 2002.

_____, **Nâbî, Hayatı-Sanatı-Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 2007.

_____, **Nâbî'nin Kasideleri ve Kasideciliği**, Gazi Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1987.

Bosnalı Alaeddin Sâbit**, Divan**, (hzl. Turgut Karacan), Cumhuriyet Üni. Yay. Sivas 1991.

BOZTİLKİ, Zeliha Çelen, "*Mehmed Zihnî Keşânî Divanı'nin Dibâcesinde Şi'r-i Mantıkî Kavramı"*, **Kültür Üni. I. Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi,** İstanbul 2008, s.261-265.

BULUÇ, Sadettin, "*Behcetü'l-Hadâik fî Mev'izeti'l-Halâik'ten Derlenmiş Koşuklar"*, **TDAY-Belleten 1963,** Ankara 1988, s.161-201.

_____, "*Eski Bir Türk Dili Yâdigârı Behcetü'l-Hadâik fî Mev'izeti'l-Halâik"*, **İstanbul Üni Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,** S.6, İstanbul 1955, s.119-131.

BURCKHARDT, Titus, "*Dinî Sanat. İslam Sanat Felsefesine ve İlkelerine Bir Bakış"*, **Hikmet ve Sanat**, (Editör: Gulamrıza Âvanî), (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yay., İstanbul 1997.

Bursalı Mehmed Tahir, **Osmanlı Müellifleri**, C.2,

CANIM, Rıdvan, **Edirne Şâirleri**, Akçağ Yay., Ankara 1995, s.319.

CANTARİNO, Vincente, **Arabic Poetics in the Golden Age**, Brill, Leiden 1975.

Cevdet Kudret, "*Divan Şiirine Uzaktan Merhaba"*, **ODŞÜM**, s.164-170.

CEYLAN, Ömür, "*Tasavvufî Edebiyat (Osmanlı Sahası)"*, **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, C.4, s.169.

_____, **Böyle Buyurdu Sûfî –Tasavvuf ve Şerh Edebiyatı Araştırmaları-**, Kapı Yay., İstanbul 2005.

_____, **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, Kitabevi Yay., İstanbul 2000.

CHİTTİCK, William, "*İbn Arâbî'ye Göre Hayal Alemi ve Şiirsel İmaj"*, **Varolmanın Boyutları**, (çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul 1997.

COŞKUN, Ali Osman, "*Sebk-i Hindî Üslûbu ve Nâ'ilî-i Kadîm"*, **Milli Kültür,** S.45, Mart 1984, s.82-85.

COŞKUN, Menderes, "*Edebî Terimler ve Aruzla İlgili Bir Eser: Ali b. Hüseyin Hüsâmeddin Amasî'nin Risaletün Minel-Aruz ve Istılahı'ş-Şi'r'i"*, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S.8, Bahar 2003, s.91-130.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed, - TANYERİ, M. Ali, **Zâtî Divanı**, 3. Cilt 1987.

_____, "*16. Yüzyılda Divan Edebiyatı –Divan Edebiyatında Şiir Kavramı"*, **ODŞÜM**, s.208-217.

_____, "*Divan Şiiri*", **Türk Dili Dergisi –Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)-**, Sayı 415-417, Temmuz-Eylül 1986, s.1-16.

_____, "*Kaside Şâiri Nef'î*", **Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î**, s.79-90.

_____, "*Mazmun*", **Türk Dili**, S.388-389, Mayıs 1984, s.198-205.

_____, **Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili**, MEB Yay., İstanbul 1971.

ÇETİN, Nihad M., "*Ahmedî'nin Mirkatü'l-Edeb'i Hakkında*", **Türkiyat Mecmuası**, C.14, İstanbul 1965, s.223.

_____, **Eski Arap Şiiri**, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Yay., İstanbul 1973.

ÇETİN, Nurullah, **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Hece Yay., Ankara 2004;

ÇETİNDAĞ, Yusuf,"*Biyografik Bilgi ve Şiir Eleştirisi Açısından 'Çehâr Makale'*", **Bilig**, Sayı 34, Yaz 2005, s.145-169.

_____, "*Mecâlis'ün-Nefâis'te Şiir ve Şâir Eleştirisi"*, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S.9, İstanbul 2003, s.79-114;

_____, "*Şiir Eleştirisi Açısından Devletşâh Tezkiresi"*, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, S.14, 2002, s.187-201.

ÇETİŞLİ, İsmail, **Metin Tahlillerine Giriş I –Şiir-**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

ÇINAR, Bekir, **Tıflî Ahmed Çelebi, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni**, Fırat Üni., SBE Doktora Tezi, Elazığ 2000, s. XXVIII.

ÇIPAN, Mustafa, **Fasih Divanı –İnceleme-Tenkidli Metin-**, MEB Yay., İstanbul 2003.

ÇİÇEKLER, Mustafa, "*Fars Şiirinde Üsluplar"*, **Söz ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî**, Turkuaz, İstanbul 2006, s.12-33.

ÇÖPÇÜOĞLU, Fazilet, **Fevzi Divanı –Tenkidli Metin-İnceleme-,** Süleyman Demirel Üni. SBE Yüksek Lisans, Isparta 2006.

DEMİRAYAK, Kenan, **Abbasî Edebiyatı Tarihi,** Şafak Yayınevi, Erzurum 1998.

DEMİREL, Mustafa, **Mehmed Ali Çelebi (Rızâyî) Divan –Giriş, İnceleme, Metin, Sözlük, Tıpkıbasım-,** Çağrı Yay., İstanbul 2005, s.XIV-XV.

DEMİREL, Şener, "*17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şâirlerinden Nâ'ilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma ve Alışılmamış Bağdaştırmalar"*, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî**, s.34-88.

_____, "*Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme*", **Bilig**, S.21, Bahar 2002, s.117-139.

_____, **17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi), Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkidli Metni,** Fırat Üni. SBE Doktora Tezi, Elazığ 1999, s.13.

DEMİRKAYNAK, Ayşe, **İbn Sinâ'nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme**, Marmara Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001.

DERDİYOK, İ. Çetin, "*Hoca Dehhâni'nin Kasidesine Tematik Bir Bakış"*, **Yedi İklim**, S. 55, İstanbul 1994, s.59-63.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi.

DİKMEN, Melek K., **Klasik Türk Şiirinde Dinî-Tasavvufî ve Dindışı (Profane) Şiir Tasnifinin İncelenmesi ve Şeyhülislam Yahyâ Örneği**, Süleyman Demirel Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Isparta 2004.

DİLÇİN, Cem, "*Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve yapısal Yönden İncelenmesi*", **Türkoloji Dergisi**, C.9, S1, Ankara, 1991, s.43-98.

_____, "*Türk Kültürü Kaynağı Olarak Divan Şiiri"*, **3. Uluslar arası Türk Kültürü Kongresi Bildirisi**, Ankara 1993, s.25-29.

_____, **Hoca Mes'ud bin Ahmed –Süheyl ü Nevbahar: İnceleme-Metin-Sözlük-**, Ankara Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1984.

DOĞAN, M. Nur "*Nef'î'nin Şiirinde Poetika ve Sanat Ontolojisi"*, **Atatürk Üni. İlahiyat Fak. Türk-İslam Düşünce Tarihinde Erzurum Sempozyumu**, Erzurum 2007, C.2, s.411-424.

_____, "*Divan Şiirinin Millî Karakteri"*, **Türkler**, C.11, s.684, 685.

_____, **Eski Şiirin Bahçesinde**, Alternatif Yay., İstanbul 2005.

_____, **Fuzûlî'nin Poetikası**, Kitabevi Yay., İstanbul 1997.

Ebuzziya Tevfik, **Nef'î**, Kitabhâne-i Ebuzziyâ, Kostantiniye 1311.

EKER, Süer, "*Yusuf Has Hacib, 'Kutadgu Bilig (1069)"*, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.184.

ELBİR, Bilal, **Surûrî'nin Şerh-i Şebistân-ı Hayâl'i –Metin-İnceleme-,** Ege Üni. SBE Doktora Tezi, İzmir 2003.

ERBAY**,** Erdoğan, **Eskiler ve Yeniler –Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997.

ERCİLASUN A. Bican, "*Başlangıcından XIII. Yüzyıla Kadar Türk Nazım ve Nesri-XII. Yüzyıla Kadar Türk Dünyası-"*, **Büyük Türk Klasikleri**, C.1, Ötüken-Söğüt Neşriyat, İstanbul 1985.

ERDOĞDU, Ramazan, **17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şâirlerinden Neşâtî Divanı'nda Ateş ve Su**, Fırat Üni. SBE, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2004.

ERGUN, Sadettin Nüzhet, **Neşâtî, Hayatı ve Eserleri**, İstanbul 1933.

ERKAL, Abdulkadir, "*Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Kitaplığında Bulunan 'Name' ve 'İye' ile Biten Yazma Eserler*", **AÜTAED***,* S.15, Erzurum 2000, s.213-263.

_____, "*Divan Şiirinde Afyon ve Esrâr"*, **AÜTAED**, S.33, Erzurum 2007, s.25-60.

EROĞLU, Ebubekir, "*Lirik Tat"*, **Kitap-lık**, S.117, s.66-69.

_____, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, YKY İstanbul 1993.

ERÖZ, Mehmet, **Türkiyede Alevilik ve Bektaşilik**, s.189.

ERTAYLAN, İ. Hikmet, **Tabiatname**, İÜEF Yay., İstanbul 1960.

_____, **Yusuf u Züleyha**, İstanbul Üni Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1960.

ERTEM, Rekin, **Şeyhülislam Yahyâ Divanı**, Akçağ Yay., Ankara 1995.

Erzurumlu Darir, **Kıssa-i Yusuf: Yusuf u Züleyhâ**, (hzl. Leyla Karahan), TDK, Ankara 1994.

Esrâr Dede, **Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye**, (hzl. İlhan Genç), AKM Yay., Ankara 2000.

EYDURAN, Aysun S., **Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü'ş-Şuarâ, İnceleme-Tenkidli Metin**, Gazi Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1999.

Faik Reşad, **Eslâf**, (hzl. Şemsettin Kutlu), Tercüman 1001 Eser, s.231.

Faik Reşad, **Eslaf**, Alem Matbaası, İstanbul 1311, C.1, s.30, (Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Seyfettin Özege Okuma Solanu No:3515)

FARUKÎ, Şemsürrahman, "*Şehirdeki Yabancı -Sebk-i Hindî'nin Poetikası-"*, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, (hzl. Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın), 3 F Yay., İstanbul 2007.

FELDMAN, Walter, "*The Celestical Sphere, The Wheel of Fortune, and Fate In The Gazels of Nâ'îlî and Bâkî"*, **Middle East Studies,** S.28, Amerika 1996, s.193-215.

FINDIKOĞLU, Z. Fahri, **Erzurum Şâirleri**, İstanbul 1927.

Gelibolulu Ali, **Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidi'l-Mecâlis**, (hz. Mehmet Şeker), TTK Yay., Ankara 1997.

GİBB, E. Wilkinson, **Osmanlı Şiir Tarihi**, (çev. Ali Çavuşoğlu), 2 C, Akçağ Yay., Ankara 1999.

GOLDZİHER, Ignace, **Klasik Arap Literatürü**, (çev. Azmi Yüksel-Rahmi Er), İmaj Yayınları (tarihsiz).

GÖLPINARLI, Abdülbaki, "*Tabiat ve Divan Edebiyatı*", **ODŞÜM**, s.92-93.

_____, "*Tasavvuf ve Divan Şiiri*", **ODŞÜM**, (hzl. Mehmet Kalpaklı), YKY, İstanbul 1999, s.94-5.

_____, **Divan Edebiyatı Beyanındandır**, İstanbul 1945.

GÜFTA, Hüseyin, **Divan Şiirinde İlim**, Akçağ Yay., Ankara 2004.

GÜLEÇ, İsmail, "*Gelibolulu Musluhiddin Sürûrî, Hayatı, Kişiliği, Eserleri ve Bahrü'l-Ma'ârif İsimli Eseri*", **Osmanlı Araştırmaları,** S.XXI (2001), s.211-236.

GÜLERYÜZ, Ali, *Sebk-i Irâkî İle Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslubu: Mekteb-i Vukû*", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî-Bildiriler**, (hzl. Hatice Aynur-Müjgan Çakır-Hanife Koncu), Turkuaz Yay., İstanbul 2006, s.102-107.

GÜRKAN, Nejdet, **Şiir ve Dil –Arap Edebiyatı-**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2005

GÜZEL, Abdurrahman, **Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı**, Akçağ Yay., Ankara 1999.

_____, **Kaygusuz Abdal**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1981.

HAŞİM, Ahmet, "*Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"*, **Bütün Şiirleri –Piyale, Göl Saatleri, Diğer Şiirleri-**, (hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergah Yay., İst. 1987.

Haşmet, **Senedü'ş-Şu'arâ –Haşmet Külliyatı-**, (hzl. Mehmet Arslan-İ. Hakkı Aksoyak), Sivas 1994.

HIZLAN, Doğan, "*Şiirin Okulu Olur mu?"*, **Şiir Sanatı** (hzl. Y. Nabi Nayır-Salih Polat), Varlık Yayınları, İstanbul 2003, s.31-33.

HOLBROOK, R. Victoria, "*Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü"*, **Defter**, S.27, Bahar 1996, s.65-79.

_____, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, (çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç), İletişim Yay., İstanbul 1998.

HORATA, Osman, **Nedim-i Kadim Divançesi**, Kültür Bak. Yay., Ankara 1987.

http://www.kuranmucizeleri.com/bilimsel_mucizeler_39.html

HUART, Clement, **Arab ve İslâm Edebiyatı Tarihi**, (çev. Cemal Sezgin), Tisa Matbaacılık, Ankara (tarihsiz).

_____, **Arap ve Arap Dilinde İslam Edebiyatı**, (çev. Cemal Sezgin), Kanaat Kitabevi, İstanbul 1944.

İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı**, (çev. Mahmut Kanık), İz Yayıncılık, İstanbul 2004.

İbn Sinâ, **Kitabu'ş-Şifâ –II. Analitikler**, (çev. Ömer Türker), Litera Yay., İst. 2006.

İLAYDIN, Hikmet, "*Anadolu'da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı"*, **Türk Dili,** C. XXX, S.277, Ankara 1974, s.764-774.

İNALCIK, Halil, **Şair ve Patron**, Doğu Batı Yay., Ankara 2003.

İNATİ, Şems-Seyyid Umran, "*Edebiyat- Şiirin Mahiyeti",* **İslâm Felsefesi Tarihi**, (Editörler: S. Hüseyin Nasr-Oliver Leaman), (çev.: Şamil Öçal-H. Tuncay Başoğlu), C.3, Açılım Kitap Yay., İstanbul 2007, s.133.

İPEKTEN, Haluk vd, **Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü**, Kültür Bak., Yay., Ankara 1988, s.276.

_____ vd., "*XVI. Yüzyıl Divan Edebiyatına Toplu Bir Bakış*", **Büyük Türk Klasikleri**, C.3, s.197.

_____, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, MEB Yay., İstanbul 1996.

_____, **Na'ilî –Hayatı, Sanatı, Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 1991.

_____, **Nef'î –Hayatı, Sanatı, Eserleri-**, Akçağ Yay., Ankara 1998.

İSEN, Mustafa, "*Başlangıçtan 18. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı*", **Türkler**, C.11, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, s.532-572.

_____, "*Geleneğe Direnenler I, Nâbî"*, **Ötelerden Bir Ses,** s.249.

_____, "*Kendini Yiyen Bir Şâir: Fehîm-i Kadîm"*, **Ötelerden Bir Ses**, s.243.

_____, "*Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri*", **Ötelerden Bir Ses –Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler-**, Akçağ Yay., Ankara1997, s.210.

_____, **Künhü'l Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, AKM Yay. Ankara 1994.

_____, **Latîfî Tezkiresi**, Akçağ Yay., Ankara 1999.

_____, **Sehi Bey Tezkiresi –Heşt-Behişt-**, Akçağ Yay., Ankara 1998.

İZ, Fahir - KUT, Günay, "*15. Yüzyıl Divan Nazım ve Nesri"*, **Büyük Türk Klasikleri**, C.2, s.105.

JAKOBSON, Roman, "*Sanatta Gerçekçilik Üstüne"*, **Yazın Kuramı**, (Editör: Tzvetan Todorov), (çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul 1995, s.86-87.

JOHNSON, James William, "*Lirik"*, (çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez), **Kitaplık –Lirik Şiir Özel Sayısı-**, S.117, YKY İstanbul 2008, s.71.

KAHRAMAN, Mehmet, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, Beyan Yayınları, İstanbul 1996.

KALLEK, Cengiz, "*Kudâme b. Ca'fer"*, **DİA**, C. 26, Ankara 2002, s.311.

KANAR, Mehmet, **Rubailer, Evhaüddin-i Kirmanî**, İnsan Yayınları, İstanbul 1999.

KAPLAN, Mehmet, "*Bâkiden Beyitler ve Mısralar 1: Şiir ve Şâir"*, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, Dergâh Yay., İstanbul s.171.

KARABEY Turgut, "*Kültür Açısından Divan Şiirine Bir Bakış"*, **Ege Üni. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S.12, İzmir 2006, s.107-120.

KARACA, Alaattin, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ankara 2005.

KARAHAN, Abdülkadir, "*Bir Tarih Belgesi Olarak Divanlardan Yararlanma"*, **X. Türk Tarih Kongresi** (22-26 Eylül 1986, Ankara);

_____, **Nâbî**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1987.

_____, **Nef'î Divanı'ndan Seçmeler**, KB Yay., Ankara 1991.

KARAİSMAİLOĞLU, Adnan, **Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri**, Akçağ Yay., Ankara 2001.

KARAKÖSE, Saadet, "*Selçuklu Devletinde Şiir ve Alâeddin Keykubad'ın Şiir Çevresi"*, **Türk Kültürü**, S.459, Temmuz 2001, s.421-428.

_____, **Nev'îzâde Atâyî Divanı, Kısmi Tahlil-Metin,** İnönü Üni. SBE Doktora Tezi, Malatya 1994, s.9.

KARSLI, İlyas, **Mütercim Ahmed Âsım Efendi ve Arap Lügatçiliğindeki Yeri**, Atatürk Üniversitesi SBE, Doktora Tezi, Erzurum 2000.

KARTAL, Ahmet, "*Anadolu'da Türk Edebiyatının Öncüleri"*, **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.451-463..

_____, "*Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu Saraylarındaki Edebî Faaliyetler Üzerine Düşünceler"*, **Bilig**, S.17, Bahar 2001, s.55-70.

KAYA, B. Ali, **Neşâtî**, Şule Yay., İstanbul 1998.

KAYA, İ. Güven, **Divan Edebiyatı ve Toplum**, Donkişot Yay., İstanbul 2007.

KAYIRAN, Yücel, **Felsefi Şiir –Tinsel Poetika-**, YKY İstanbul 2007.

Keykâvus, **Kabusnâme**, (çev.: Mercimek Ahmed, Yayına hzl: O. Şaik Gökyay), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2007.

KILIÇ, Filiz - MACİT, Muhsin, "*Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri"*, **Yedi İklim, S.3, Haziran 1992,** s.28-33.

_____, **17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Akçağ Yay., Ankara 1998.

_____, **Âşık Çelebi Meşairü'ş-Şuarâ (İnceleme-Tenkidli Metin)**, Gazi Üni. SBE Doktora Tezi, Ankara 1994.

KILIÇ, M. Erol, "*İbnü'l-Arabi*", **DİA**, C.20, İstanbul 1999, s.496.

_____, **Sufi ve Şiir –Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası-**, İnsan Yayınları, İstanbul 2004.

KIRLANGIÇ, Hicabi, "*Câmi'nin Şiir Görüşü*", **Nüsha**, S.2, Yaz 2001, s.19-22.

Kilisli Rıfat, "*Sultan Veled İle Muasır İki Türk Şâiri"*, **Türk Yurdu,** C.5, No:25, 1927, s.64-68.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir, "*Şiir ve Gelenek"*, **Şiir Sanatı**, s.147.

_____, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Edebiyat Yayınevi, İstanbul 1964..

KOLCU, Ali İhsan, **Edebiyat Kuramları –Tanım, Tankid,Tahlil-,** Salkımsöğüt Yay., Ankara 2008

KORKMAZ, Zeynep, **Türk Dili Üzerine Araştırmalar**, C.1, TDK Yay., Ankara 1995.

KORTANTAMER, Tunca, **Nev'îzâde Atâyî ve Hamsesi**, Ege Üni. Edebiyat Fak. Yay., İzmir 1997.

KÖKSAL, M. Fatih, **Edirneli Nazmî-Mecmü'atü'n-Nezâir**, Hacettepe Üni., SBE Doktora Tezi, Ankara 2001.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, "*Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*", **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.282.

_____, "*Ozan*", "*Bahşı"*, **Edebiyat Araştırmaları 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1989.

_____, "*Türk Edebiyatı'nın Menşe'i*", **Edebiyat Araştırmaları 1**, s.124.

_____, **Türk Edebiyatı Tarihi,** Ötüken Yayınları, İstanbul 1986.

_____, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, s.16.

KÖSEOĞLU, Nevzat, "*Osmanlıya Bakış: Kültürel Soğuma ve Kadızâdeliler*", **Büyük Türk Klasikleri**, C.5, s.34.

Kur'an-ı Kerim, Şu'arâ Suresi, 224-227.

KURNAZ, Cemal, "*Tasavvuf Şiirinde Akşemseddin'in Yeri"*, **Divan Edebiyatı Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 1997, s.23.

_____, **Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili**, MEB Yay., İstanbul 1996.

_____, **Osmanlı Şair Okulu**, Birleşik Yayınevi, Ankara 2007.

KUT, Günay, "*13. Yüzyılda Anadolu'da Şiir Türünün Gelişmesi"*, **TDAY-Belleten 1991**, Ankara 1994, s.127.

_____, "*Erken Dönem Nazım (XIII-XIV. Yüzyıl)"*, **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, C.4, AKM Yay., Ankara 2004. s.304-564.

_____, "*Lâmî'i Chelebi and His Works*", **Yazmalar Arasında**, Simurg Yay., İstanbul 2005, s.127-156.

_____, "*Tabiatnâme ve Tatlılar Üzerine Bir Yazma Eser: et-Terkibât fi Tabhî'l-Hulviyyat*", **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, İstanbul 1985, s.179-195.

KUTLUK, İbrahim, "*Nâi'lî-i Kadîm'in Sanatı ve Kişiliği*", **TDAY-Belleten**, Ankara 1963, s.269-305.

KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edip, "*Şeyhülislam Yahyâ Efendi*", **Ülkü Mecmuası**, C.2, S.17, 1948, s.8-9.

Latîfî, **Tezkiretüş'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ**, (hzl. Rıdvan Canım), AKM Yay., Ankara 2000, s.179.

LEVEND, Agah Sırrı, **Divan Edebiyatı –Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar-**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1980.

_____, **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, TDK Yay., Ankara 1972.

Leyla Hanım Divanı, (hzl. Mehmet Arslan), Kitabevi Yay., İstanbul 2003.

M. Halefullah, "*Arap Edebiyatı: Tenkid ve Teorileri*", (çev. Lamii Güngören), **İslâm Düşüncesi Tarihi**, (Editör: M. M. Şerif; Türkçe Editör: Mustafa Armağan), C.3, İnsan Yayınları, İstanbul 1991, s.251.

MACİT, Muhsin, "*İlk Klasik Dönem (1453-1600) Şiir*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi,** C.1, s.29-72.

_____, **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Akçağ Yay., Ankara 1996.

_____, **Gelenekten Geleceğe**, Akçağ Yay., Ankara 1996.

MAZIOĞLU, Hasibe, "*Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı*", **Türk Dili**, C.14, S.165, Ankara 1964-65, s.611.

_____, "*Selçuklular Devrinde Anadolu'da Türk Edebiyatının Başlaması ve Türkçe Yazan Şairler"*, **Malazgirt Armağanı**, TTK Yay., Ankara 1972, s.297.

MELİKOV, T. Davudoğlu, "*Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu"*, **TDAY-Belleten-1991**, s.150.

MENGİ, Mine, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, AKM Yay., Ankara 1991, s.IX.

_____, "*Çağının İnsanı Olarak Nâbî"*, **Ömer Asım Aksoy Armağanı**, TDK Yay., Ankara 1978, s.179-180.

_____, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay., Ankara 2000.

_____, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi, -Edebiyat Tarihi-Metinler-**, Akçağ yay., Ankara 1994.

MERMER Ahmet - KESKİN, N. Koç, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara 2005.

_____, **Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni**, AKM Yay., Ankara 1991.

_____, **Türkî-i Basit ve Aydınlı Visâlî'nin Şiirleri**, Akçağ Yay., Ankara 2006.

Mevlânâ, **Mesnevi,** C.1 (çev. Velet İzbudak, Gözden geçiren Abdülbaki Gölpınarlı), MEB Yay., İstanbul 1988.

Muallim Naci, **Istılâhât-ı Edebiyye**, (hzl. M. Yekta Saraç), Risale Yayınları, İstanbul 1996.

_____, **Osmanlı Şâirleri**, (hzl. Cemal Kurnaz), Akçağ Yay., Ankara 2000.

Mûcîb, **Tezkire-i Mucîb**, (hzl.: Kudret Altun), AKM Yay., Ankara 1997, s.58.

Muhammed Celâl, **Osmanlı Edebiyatı Numuneleri,** Dersaadet 1312.

Muhibbi Divanı, (hzl: Coşkun Ak), 2 C, Trabzon Valiliği Yay., Trabzon 2006.

MUM, Cafer, "*Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî-Bildiriler**, s.108-141.

Mustafa Safâyî, **Tezkire-i Safâyî –Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'ar-**, (hzl.: Pervin Çapan), AKM Yay., Ankara 2005, s.197.

Mustafa Sâmi, **Divân-ı Sâmi**, Bulak Matbaası, İstanbul 1253.

MÜLLER, J. Emilie. **Modern Sanat**, (çev. Mehmet Toprak), Remzi Yay., İst. 1972.

Müstecâbizâde İsmet, **Nâ'ilî-i Kadîm**, Feridiye Matbaası, İstanbul 1318.

Nâ'ilî Divanı, (hzl. Haluk İpekten), Akçağ Yay., Ankara 1990.

Nâbî Divanı, (hzl. Ali Fuat Bilkan), 2 C, MEB Yay. İstanbul 1997.

Nâbî, **Hayriyye**, (hzl. İskender Pala), Kapı Yay., İstanbul 2005.

NAYIR, Yaşar Nabi, "*Şiir ve Gelenek"*, **Şiir Sanatı,** s.157.

Necati Beg Divanı, (hzl. Ali Nihad Tarlan), MEB Yay., İstanbul 1997.

Nef'î Divanı, (hzl. Metin Akkuş), Akçağ Yay., Ankara 1993.

Neşâtî, **Divan**, (hzl. Mahmut Kaplan), Akademi Kitabevi, İzmir 1996.

Nev'î, **Netâyicü'l Fünûn –İlimlerin Özü-**, (Yayına hzl. Ömer Tolgay), İnsan Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

OCAK, F. Tulga, "*Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri"*, **Ölümünün Üçyüz Ellinci Yılında Nef'î**, AKM Yay., Ankara 1991.

_____,"*XVII. Yüzyıl Şâiri Nef'î ve Kaside"*, **Türkbilig**, S.3, Ankara 2002, s.63-82.

OKAY, M. Orhan, "*Nef'î'nin Şiirlerinde Ses Unsuru"*, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s.98.

_____, "*Şiir Sanatı Üzerine*", **Mehmet Kaplan İçin**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1988, s.179.

_____, "*Şiir Sanatı Üzerine"*, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergah Yay., İstanbul 1990, s.36.

_____, **Poetika Dersleri**, Hece Yayınları, Ankara 2005.

OKUMUŞ, Ömer, "*Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)"*, **Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Araştırma Dergisi**, S.17, Erzurum 1989, s.113.

OKUYUCU, Cihan, **Divan Edebiyatı Estetiği**, L&M Yay., İstanbul 2004.

ONAY, Ahmet Talat **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, (hzl. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara 1992.

ÖZDOĞAN, M. Akif, "*Klasik Arap Şiirinde Şiir Söyleme Yeteneği ve Bilgi Birikimi"*, **Folklor/Edebiyat**, C.14, S.53, 2008/1, s.96-104.

ÖZGÜL, M. Kayahan, *"Şiir, Şâir ve Sair…"*, **Hece Dergisi, -Türk Şiiri Özel Sayısı-**, S.53/54/55; Mayıs-Temmuz 2001, s.210-226.

ÖZKAN, Mustafa, "*Edirneli Nazmî ve Türkî-i Basit Hareketi*", **İlmi Araştırmalar**, S.5, İstanbul 1997, s.233-246.

ÖZKAN, Ömer, **Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı**, Kitabevi Yay., İstanbul 2007.

PALA, İskender, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara 1991.

_____, "*Bir Elmanın İki Yarısı, Klasik Şiir ve Osmanlı Tarihi"*, **Akademik Divan Şiiri Araştırmaları**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.3-19;

_____, "*Hepsi Önce Çocuktu; Büyüdüler, Şâir Oldular*", **Âşinâ Güzeller**, L&M Yay., İstanbul 2002, s.37.

_____, "*Mazmun*", **Divane Güzeller**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.25.

_____, "*Sevdaya Gizlenmiş Aşk: Sebk-i Hindî"*, **Divane Güzeller**, Kapı Yay., İstanbul 2004, s.44.

_____, **Kırkıncı Kapı,** Kapı Yay., İstanbul 2005.

_____, **Şi'r-i Kadîm**, L&M Yay., İstanbul 2002.

PEKOLCAY, Necla, **İslâmî Türk Edebiyatı**, Kitabevi Yay., İstanbul 1994.

POE, Edgar Allan, "*Şiirin İlkeleri*", (çev. Fikret Kolverdi), **Kül Eleştiri –Poetik Metinler Özel Sayısı-,** S.8, Mart-Nisan 2006, s.58-59.

PÜRCEVÂDÎ, Nasrullah, "*Atâr ve Avfi'ye Göre Şiirin Felsefi Eleştirisi"*, (çev. Hicabi Kırlangıç), **Ankara Üni. DTCF Doğu Dilleri Dergisi V**, S.1, Ankara 1992, s.239-254.

_____, **Can Esintisi –İslâm'da Şiir Metafiziği-**, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s.132-133.

Recâizâde Mahmud Ekrem, **Kudemâdan Birkaç Şâir**, Matbaa-i Ebuzziya, İst. 1305.

RICCEUR, Paul, **Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis**, (çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, İstanbul 2005.

RİYÂHÎ, Muhammed Emin, **Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı**, (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul 1995.

S. M. Yusuf, "*Arap Edebiyatı: Şiir ve Nesir"*, (çev. Lamii Öngören), **İslam Düşüncesi Tarihi,** C.3, s.213.

Sâbir Parsa, **Divan**, (hzl. Kâzım Yoldaş), Kitabevi Yay., İstanbul 2005.

SANCAK, Yusuf, **Hz. Peygamber Devrinde Şiir**, Şafak Yay., Erzurum 1999.

SANNİ, Amidu, "*İslâm'da Şiirin Yeri ve Konumu*", (çev. Adem Çalışkan), **Yedi İklim - Peygamberimiz Özel Sayısı-**, S.194, Mayıs 2006, s.53-60.

SARAÇ, M. A. Yekta, **Emrî Divanı**, Eren Yay., İstanbul 2002.

SARI, Ahmet, **Türk ve Alman Poetikasının Kitabı**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erz. 2006.

SAVRAN, Ömer, **Neşâtî Divanı'nın Tahlili**, Pamukkale Üni. SBE Doktora Tezi, Denizli 2003.

SAZYEK, Hakan, "*Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Önsözler"*, **Türk Dili**, Sayı 577, Ocak 2000, s.10-22.

SCHİMMEL, Annemarie, **Tasavvufun Boyutları**, (çev. Ender Gürol), Adam Yay., İstanbul 1982.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat, "*Divan Şiirinin Gerçek Hayatla Bağlantısı*", **Türkler,** C.11, s.664-681.

Sehi Bey, **Heşt-Behişt**, (İnceleme-Tenkidli Metin-Dizin), (hzl. Günay Kut), Harvard Üni. Türkçe Kaynaklar, Harvard, 1978.

SELÇUK, Bahir, "*Nef'î'de Söz ve Savaş İlgisi"*, **EKEV Akademi Dergisi**, S 28 (Yaz 2006), s.233-246.

_____, **Ahenk Unsurları Bakımından Nef'î Divanı'nın Tahlili**, Fırat Üni. SBE Doktora Tezi, Elazığ 2004.

SERTKAYA, O. Fikri, "*Eski Türk Şiirinin Kaynaklarına Toplu Bir Bakış"*, **Türk Dili – Türk Şiiri Özel Sayısı 1 (Eski Türk Şiiri)**, S.409, Ocak 1986, s.43.

SUMER, Necdet, "*Poetika Klasik Çağ"*, **Şiir ve Şiir Kuramı Üzerine Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996.

Sünbülzâde Vehbî, **Lutfiyye**, (hzl. Süreyya A. Beyzadeoğlu), MEB, İstanbul 2004.

ŞAFAK, Yakup, " *Bahrü'l-Ma'ârif Müellifi Sürûrî'nin Şiir ve Şâirlikle İlgili Görüşleri"*, **Yedi İklim**, C.VII, S.52, Temmuz 1994, s.17-20.

_____, **Sürûrî'nin Bahrü'l Ma'ârif'i ve Enisü'l-Uşşâk İle Mukayesesi**, Atatürk Üniversitesi SBE Doktora Tezi, Erzurum 1991.

Şehabettin Süleyman, "*Nef'î: Şâir-i Aheng*", **Rübâb Mecmuası**, C.1, S.17, 6 C.ahir 1330 (1928), s.174-175.

Şemseddin Sami, **Kâmus-ı Türkî**, Çağrı yayınları, İstanbul 1992.

ŞENGÜL, Nedim, **Nâbî'nin Farsça Divançesi –Metin-İnceleme-**, Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2005.

ŞENÖDEYİCİ, Özer, "*Nef'î'nin Bir Şiirinden Hareketle Divan Şiirinde Söz Kavramı"*, **Eğitim Dergisi**, S.77-78 MEB, İstanbul 2006, s.65-69.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla, "*Klasik Şiir Estetiği*", **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.349-390.

_____, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, YKY, İstanbul 1999.

Şeyhoğlu Mustafa, **Hurşidnâme –Hurşid ü Ferâhşâd-**, (hzl.: Hüseyin Ayan), Atatürk Üni. Edebiyat Fak. Yay., Erzurum 1979.

Tahirü'l Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (hzl. K. Edip Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1973.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1985.

TARLAN, A. Nihad, **Nef'î'nin Farsça Divanı Tercümesi**, S. Sertoğlu Kitabevi, İstanbul 1944.

_____, **Zâti Divanı**, İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yay., 1. Cilt 1967, 2. Cilt 1970.

_____, "*Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi"*, **ODŞÜM**, s.105-109.

_____, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Akçağ Yay., Ankara 1998.

_____, **Şeyhî Divanı'nı Tetkik**, Akçağ yay., Ankara 2004.

TEKİN, Şinasi, **Uygurca Metinler II: Maytrısimit** –Burkancıların Mehdisi Maitreya İle Buluşma Uygurca İptidai Bir Dram- (Burkancılığın Vaibhâşika tarikatına ait bu eserin Uygurcası), Atatürk Üniversitesi Yay., Sevinç Matbaası Ankara 1976.

_____, **Uygurca Metinler, Kuanşi İm Pusar (Ses İşiten İlah)**, TDK Yay., Ankara 1993.

TEKİN, Talat, "*İslâm Öncesi Türk Şiiri*", **Türk Dili –Türk Şiiri Özel Sayısı 1 (Eski Türk Şiiri)**, S.409, Ocak 1986, s.12.

Temel Britannica, Ara Yay., C.16, İstanbul 1993, s.270.

TEZCAN, Nuran, "*Lâmi'î'nin Gûy u Çevgân Mesnevisi"*, **Ömer Asım Aksoy Armağanı**, TDK Yay., Ankara 1978, s.201-225.

TİMURTAŞ, F. Kadri, **Tarih İçinde Türk Edebiyatı,** Boğaziçi Yayınları, İst. 1993.

TODOROV, Tzvetan, **Poetikaya Giriş**, (çev.Kaya Şahin), Metis Eleştiri, İstanbul 2001.

TOKER, Halil, "*Sebk-i Hindî"*, **İlmî Araştırmalar**, S.2, İstanbul 1996, s.141-150.

TOLASA, Harun, "*18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü – Müstakimzâde'nin Istılâhâtü'ş-Şi'riyesi-"*, **İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.XXIV-XXV, İstanbul 1986, s.363-380.

_____, "*Divan Şâirlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri"*, **Ege Üni. Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S.1, İzmir 1982, s.15-45.

_____, "*Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibâce)leri; Lâmiî Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü"*, **JTS –Ali Nihad Tarlan Hatıra Sayısı-**, S.3, Harvard 1979, s.385-402.

_____, **Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası**, Akçağ Yay., Ankara 2001.

TUNÇ, Semra, "*Muhibbî Divanı'nda Şiir ve Şâirle İlgili Değerlendirmeler"*, **Selçuk Üni. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S.7, Konya 200, s.265-283.

TURAN, Fikret, "*Doğu Türk Yazı Dili Edebî Çevresi Harezm-Kıpçak, Mısır-Suriye ve Çağatay Sahası"*, **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, s.667.

TURGUT, İhsan, **Sanat Felsefesi,** Üniversite Kitabevi, İzmir 1993.

Türkçe Sözlük, TDK, C.2, Ankara 1998, s.2508.

UÇAR, Şahin **Varlığın Mana ve Mazmunu**, İz Yay., İstanbul 1995.

ULUDAĞ, Erdoğan, **Şeyhülislam Bahâyî Divanı, İnceleme-Tenkidli Metin-**, Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 1992.

ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yay., İstanbul 1995.

ÜLGENER, F. Z., **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, Dergah Yay., İstanbul 1981.

ÜNVER, İsmail, "*Divan Edebiyatında Şiir Dili"*, **Türkbilig**, S.3, Ankara 2002, s.225-232.

_____, "*Övgü ve Yergi Şâiri Nef'î"*, **Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î**, s.52.

_____, **Neşâtî**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1986.

ÜSTÜNER, Kaplan, **Divan Şiirinde Tasavvuf -14. ve 15. Yüzyıl Divanlarına Göre-**, Birleşik Yay., Ankara 2007.

ÜZGÖR, Tahir, "*Fehîm-i Kadîm"*, **DİA**, C.12, İstanbul 1995, s.295.

_____, **Fehim-i Kadim –Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi**, AKM Yay., Ankara 1991.

_____, **Türkçe Divan Dibâceleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

VALERY, Paul, "*Saf Şiir*", (çev. Cengiz Ertem), **Kül Eleştiri**, S.8, s.11.

VARDAR, Berke, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC Kitabevi, İst. 1988.

YAKUP, Abdurishid, "*Uygur Edebiyatı (VIII-XIV.Yüzyıl) I. Nazım"*, (çev. Emine Yılmaz), **KB Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, İstanbul 2006, s.122.

YALAR, Mehmet, "*Arap Edebiyatında Şiir Kavramı Problemi –Mukayeseli ve Analitik Bir Bakış-"*, **Nüsha**, S.9, Bahar 2003, s.183.

YALÇIN, Mehmet, **Şiirin Ortak Paydası: Şiirbilime Giriş**, Cumhuriyet Üni. Yayınları, Sivas 1991.

YAVUZ, Hilmi, "*Lirik Şiir",* **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,** s.226.

_____, "*Şiirin Felsefe, Dünyagörüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değinmeler"*, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, s.218.

_____, "*Adorno ve Lirik Şiir",* **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,** YKY, İstanbul 2005,

YEŞİLOĞLU, Ayşegül Mine, **Nâ'ilî-i Kadîm Divanı'nın Tahlili**, Trakya Üniversitesi SBE, Doktora Tezi, Edirne 1996.

YILDIRIM, Ali, " *'Siyah-bahâr' Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması"*, **İlmî Araştırmalar**, S.23, İstanbul 2007, s.145.

YILDIRIM, Cafer, **Şamandan Şaire Türk Şiiri**, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995.

YILDIRIM, Munise Aksöz, "*Lirik Üzerine Bir Deneme"*, **Edebiyat ve Eleştiri**, S.95-96, Eylül-Ekim 2007, s.70.

YILMAZ, Kâşif, **Güftî ve Teşrîfatü'ş-Şu'arâsı**, AKM Yay., Ankara 2001.

YILMAZ, Nurullah, "*Nazım ve Nesir Teorileri Açısından Klasik Arap Şiirine Genel Bakış"*, **Nüsha**, S.17, Ankara 2005, s.39.

YORULMAZ, Hüseyin, **Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü –Eski Şiirde Hikemiyât-**, Kitabevi Yay., İstanbul 1996, s.12.

_____, **Urfalı Nâbî**, Şule Yay., İstanbul 1998.

Yusuf Nâbî, **Hayriyye**, (hzl.: İskender Pala), Kapı Yayınları, İstanbul 2005.

ZAVOTÇU, Gencay, **Divan Edebiyatı Kişiler-Kişilikler Sözlüğü**, Aydın Kitabevi, Ankara 2006.

_____, **Rıza Tezkiresi, İnceleme-Metin,** Atatürk Üni. SBE Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 1993.

Divanlarda Yer Alan Şair ve Şairle İlgili Kavramlar Dizini

1-NEF'Î DİVANI

DİL;
akd-ı lisân; K 1/14
cihângîr-i zebân; K 13/1
dil; K 1/29, K 20/35
hâme-i câdu-zebân; K 13/2
hûn-ı şemşîr-zebân; K 38/39
lehçe-i pâkize; K 34/40
lisân; K 47/57
Nef'î-i şemşîr-zebân; K 10/52
ratbü'l-lisân; K 29/55
sehv-i lisân; K 13/15
şemşîr-i zebân; K 1/25, K 10/52, K 25/11
şîve-i i'câz; G 126/3
şîve-i nazm; K 35/51 55, K 57/4, G 51/7, G 111/7
şîve-i rindân; G 105/5
tayy-ı lisân; K 10/45
tercemân-ı ter-zebân; K 1/26
tîg-i ser-tîz-zebân; K 50/33
tîg-i zebân; K 12/41, K 20/35, K 24/32, K 50/52, K 60/32, G 115/5
yâd-ı şemşîr-i zebân; K 11/57
zahm-ı şemşîr-i zebân; K 13/2

ENDÎŞE;
âlem-i endîşe; K 14/41
âyine-i endîşe; Mkt 8/4
bahr-ı endîşe; K 32/62
bûy-ı endîşe; K 36/50
cebhe-i endîşe; K 8/48
Cem-i endîşe; K 14/47
çeşm-i endîşe; Mkt 1/3
dem-i küşte-i endîşe; K 11/59
dil-i endîşe; K 20/38
ebkâr-ı endîşe; K 19/9
endîşe; K 1/8, 10,1 4, K 5/9, K 9/39, 40 K 10/10, 34, 45, 54, K 11/38, 43, 49, 58, K 13/6, 16, K 14/44, K 29/55, K 30/57, K 33/48, K 34/1, 44, K 35/37, K 36/11, K 47/56, K 59/4, G 39/1, G 71/3, Mkt 1/6
endîşe âlemi; K 29/62
endîşe-i akl-ı beşer; K 11/ 9
endîşe-i barîk; K 10/67
endîşe-i derrâk; Mkt 8/2
endîşe-i evsâf; K 11/18
endîşe-i İlâhî; Mkt 1/1
endîşe-i intihâ; Mkt 2/16
endîşe-i ma'nâ; K 12/43
endîşe-sencân-ı cihân; K 1/6
endîşe-i zırh; 50
hadeng-endâz-ı endîşe; K 6/49
hakîm-i endîşe; K 47/55
mahiyyet-i endîşe; K 1/14, G 83/4
Mânî-i endîşe; K 58/44
maşrık-ı endîşe; G 38/4
mekteb-i endîşe; K 24/31
Meryem-i endîşe; G 1/6
mir'ât-ı endîşe; K 14/52
muallimhâne-i endîşe; K 13/44
mutrıb-ı endîşe; K 32/59
mülk-i endîşe; K 35/34

rahş-ı endîşe; K 57/10
rûh-ı endîşe; K 8/17
Rüstem-i endîşe; K 1/10
sâki-i endîşe; K 15/51
seriü's-seyr-i endîşe; K 19/18
seyr-i endîşe; K 9/34
şâtır-ı endîşe; K 18/3
Şehnâme-i endîşe; K 14/45
târ-ı endîşe; K 45/39
tîşe-i endîşe; K 12/40, K 50/57
tûtî-i endîşe; K 1/13
zûr-ı endîşe; K 50/50

Efkâr-Fikr;
bikr-i fikr; K 1/9, K 2/30, K 6/47, K 10/54, K 17/35, 36, K 25/49, K 26/22, K 55/47, K 57/55, 6, Mkt 1/9, G 131/3
cezbe-i fikr; K 49/47
çapük-dest-i fikr; K 9/37
dest-i fikr; K 28/45
dûşizegân-ı fikr; G 1/6
efkâr; K 14/56
feyz-i ebr-i fikr; Mkt 2/10
fikr; K 33/41, K 50/48
fikr-i ma'nâ; K 40/47
fikr-i mazmûn-ı has; Mkt 1/4
fikr-i nem-i lutf; K 10/46
hâme-i fikr; K 60/2
hikmet-i fikr; K 14/42
medâr-ı fikr; K 51/41
nâvek-i fikr; K 50/49
rengîn fikr; K 12/41
şem'-i fikr; K 9/32
tab'-ı fikr; K 32/61

HAYAL;
arûsân-ı hayâl; K 42/27
âsâr-ı hayâl; K 50/50
bâğ-ı hayâl; K 51/52
Behrâm-ı hayâl; K 24/32
bezm-i hayâl; G 78/1
bikr-i hayâl; K 22/31
çemenistân-ı hayâl; K 40/49
dür-i bahr-i hayâl; K 34/43
gavvâs-ı deryâ-yı hayâl; K 1/33
güher-senc-i hayâl; K 11/41
hayâl; K 1/11, 12, 23, K 9/36, K 10/47, K 14/42, 50, 51, K 15/49, K 33/40
hayâl-i bedî'; K 58/44
hayâl-i fasîd; K 39/48
hayâl-i medh; K 13/26
hayal-i nakş; K 22/38
hayâl-i reşhâ; K 13/31
hayâl-i tîg; K 22/22
kâleb-i huşk-ı hayâl; K 1/18
letâfet-i hüsn-i tahayyül; K 22/37
levh-i hayâl; K 38/36
meydân-ı tahayyül; K 10/52
mi'râc-ı hayâl; K 10/62
sayd-ı hayâl; K 36/55
Süleymân-ı hayâl; K 15/59
şâhin-i hayâl; K 10/55, K 45/39
şehbâz-ı hayâl; K 34/48, K 57/8
şu'le-şem'-i hayâl; K 50/54
vâdi-i hayâl; Mkt 2/11

İLHAM;
berîd-i ilham; K 50/48
endîşe-i İlâhî; Mkt 1/1
feyz-i Hak; K 13/6, Mkt 8/4, G 1/4
feyz-i ilham; K 8/58
ilham; K 8/12, K 13/20
ilham-ı Hudâ; G 100/6
ilham-ı lâhutî; K 20/29
kudsiyân-ı Rahmânî; K 31/52
lutf-ı İlâhî; K 21 (divanda yok)
nükte-sencân-ı İlâhî; G 1/7
pertev-i ilham; K 7/37
sırr-ı ilham; K 50/17
sun'-ı İlâhî; K 9/3
vahy; K 8/2
vahy-âver; K 24/22
vâridât-ı ilham; K 22/32

KALEM;
feyz-i nem-i hâme; K 8/53
hâme; K 5/10, K 10/58, K 11/44, K 14/45, K 15/52, K 19/41, K 28/47, K 35/37, K 36/54, K 38/38
hâme-i fikr; K 60/2
hâme-i i'câz; G 15/16
hâme-i mu'ciz-beyân; K 13/40
inân-ı kalem; K 45/31
kalem; K 1/26,27, K 5/9, K 14/46, K 40/49, K 41/44, Mkt 1/4
kalem-i nâdire-perdâz; G 64/6
kalem-rev; Mkt 2/2
kilk; K 5/4
kilk-i allâme-i âlem; G 35/6
kilk-i beyân; K 29/49
kilk-i çâlâk; K 6/46
kilk-i dür-efşân; K 28/48, G 92/5, G 110/6
kilk-i i'câz; K 23/36
kilk-i ressâmî; K 22/27
lûle-i hâme-i Nef'î; G 62/5
midâd-ı kalem; K 10/60
mutrıb-ı hâme; K 57/39
nağme-i kilk; K 57/4
reşehât-ı kalem; K 51/52
reşhâ-i kilk; K 10/15
sarîr-i hâme; G 90/5
sevâd-ı kalem; K 45/34
sihr-i kalem; K 42/29
sihr-i kilk; K 18/46

LAFZ;
lafz; K 51/51
lafz-ı âbdâr; K 7/36
lafz-ı ma'nâ; G 11/5
lafz-ı ma'nîdâr; K 56/35
lafz-ı rengîn; K 53/44
lafz-ı rûşen; K 55/37
nâzenin-lafz; Mkt 2/13
reng-i lafz; K 55/37

MANA;
âlem-i ma'nâ; K 17/34, K 56/37, G 1/1, G 38/2
âlem-i ma'nî; Mkt 8/7, G 74/3
alem-i sipâh-ı ma'nâ; Mkt 2/6
arsa-i ma'nâ; K 24/34
arûs-ı ma'ânî; K 5/9, K 30/57
bahr-ı ma'nâ; K 14/50, K 60/6
bahr-i ma'ânî, G 44/4
bâzâr-ı ma'ânî; K 36/48
bikr-i ma'nâ; K 8/17
bikr-i ma'nî; K 7/37
bu'l-aceb-i ma'nâ; G 83/5
büt-i ma'nâ; K 38/39
câh-ı ma'nâ; Mkt 2/4
cihân-ı ma'nâ; Mkt 1/2
cihân-ı ma'nî; K 13/30
cihân-penâh-ı ma'nâ; Mkt 2/3
cüllâb-ı ma'ânî; K 14/55
çemen-i ma'nâ; K 10/56
dâ'iye-i ma'nâ; K 45/32
deryâ-yı ma'ânî; K 25/34, K 10/50, K 14/52, G 39/3
destan-saray-ı ma'nâ; K 31/58
dil-i ma'nâ; K 50/54
dûşize-i ma'nâ; K 39/48
dürr-i ma'nâ. K 32/62
ebkâr-ı ma'ânî; K 55/46, G 83/3
endîşe-i ma'nâ; K 12/43
ervâh-ı ma'nâ; K 9-39
eş'âr-ı ma'ânî; G 59/5
fevvâre-i ma'nâ; K 13/20
feyz-i ma'nâ; G 83/1
fikr-i ma'nâ; K 40/47
galat-perdâz-ı ma'nâ; K 39/46
genc-i ma'nâ; K 38/18, G 71/4
genc-i ma'ânî, K 10/34
gencîne-i ma'nâ; K 36/54
gevher-i ma'nâ; K 25/47
giyâh-ı ma'nâ; Mkt 2/10
güher-pâş-ı ma'ânî; K 11/42
gülşen-i ma'nâ; K 40/49
havrâ-i ma'ânî; K 10/16
hüsrev-i ma'nâ; K 8/45
Hüsrev-i bârgâh-ı ma'nâ; Mkt 2/1
ıydgâh-ı ma'nâ; Mkt 2/13
ihyâ-i ma'ânî; K 42/30
iklîm-i ma'ânî; K 12/38, K 60/3
intibâh-ı ma'nâ; Mkt 2/14
iştibâh-ı ma'nâ; Mkt 2/15
Ka'be-i ma'nâ; Mkt 8/6
katar-ı cevher-i ma'nâ; K 6/12
Kelimullâh-ı ma'nâ; K 34/47
kıssa-perdâz-ı ma'ânî; K 57/2
kûhken-i bî-sütûn-ı ma'nâ; K 30/55
lafz-ı ma'nâ; G 11/5
ma'ânî; K 6/44, K 11/40, K 31/9
ma'ânî-perver; K 56/34; K 57/14
mâh-ı ma'nâ; Mkt 2/7
ma'mûr-ı ma'ânî; K 13/39
ma'nâ; K1/21, 22, 24, 34, K 5/2, K 6/44, K 11/2, 40, K 12/1, 47, K 14/56, K 20/2, K 25/46, K 28/45, K 29/55, K 30/48, K 34/45, K 47/57, K 56/32, Mkt 2/1-17
ma'nâ-âferin; G 128/5
ma'nâ-yı dürüst; K 8/9,
ma'nâ-yı latîfî; K 1/43, K 5/1, K 53/17, K 55/37
ma'nâ-yı sihr; G 78/2
ma'nî-i latîf; K 5/1
ma'nî-i rengîn; K 7/36, K 10/66, K 56/35
Mesihâ-dem-i ma'nâ; K 10/15
meydân-ı ma'ânî; K 11/42
mu'ciz-gûy-ı ma'nâ; K 12/37
muhit-i feyz-i ma'nâ; K 14/10
mülk-i ma'nâ; K 13/6, K 18/25, K 60/17, Mkt 1/6
nigâh-ı ma'nâ; Mkt 2/11
nûr-ı ma'nâ; K 36/54
nûr-ı mevvâc-ı ma'ânî; K 7/35
nükhet-i ma'nâ; K 55/37
penâh-ı ma'nâ; Mkt 2/17
pür-zûr-ı ma'nâ-âferin; K 56/32
saf-der-i ma'nâ; K 13/1
saf-der-i rezm-gâh-ı ma'nâ; Mkt 2/5
sahbâ-yı ma'ânî; K 32/60
sanemhâne-i ma'nâ; K 32/61
seccâde-i ma'nâ; K 50/62
sipeh-sâlâr-ı ma'nâ; K 35/35
subh-ı ma'nâ; K 13/16
subgâh-ı ma'nâ; Mkt 2/8
sûret-i deyr-i ma'ânî; K 9/39
şâhid-i ma'nâ; K 52/35, K 53/44, K 57/3
şâhrâh-ı ma'nâ; Mkt 2/16
şeb-külâh-ı ma'nâ; Mkt 2/12
şeb-i siyâh-ı ma'nâ, Mkt 2/9
tarab-ı ma'nî; K 54/10
Tûr-ı ma'ânî; K $7/56
vâdi-i ma'nâ; K9/34

Mazmun;
çeşm-i mazmûn-gû; K 9/10
ebkâr-ı mazmûn; K 6/48
fikr-i pür-mazmûn; K 7/38
gevher-i mazmûn; K 56/36
hüccet-i mazmûn-ı kalem; K 57/12

kâlib-i mazmûn; k 29/57
keyf-i rahîk-i mazmûn; K 31/2
mazmûn; K 1/20, 25, K 5/3, K 8/2, K 28/45, K 33/41, K 47/57, K 49/47, K 60/20, G 66/5, G 83/4
mazmûn-ı hafî; K 34/3
mazmûn-ı has; K 29/61, K 55/49, Mkt 1/14
mazmûn-ı hat-ı dilber; K 34/1
mazmûn-ı medh; K 33/40
nâdirü'l-mazmûn; K 58/8
şâhid-i mazmûn; K 9/40, K 32/57
üstâd-ı mazmûn; K 28/44

NÜKTE;
akd-ı nükte; K 14/42
nükte; K 1/19, 26, K 2/2, K 10/7, K 11/41, K 16, 38, K 24/40, K 34/1, G 43-3/5
nükte-âmiz; K9/11
nüktedân-server; K21 (Divanda yok)
nükte-i hafî; K 5/3
nükte-i ser-beste; Rb 3/2
nükte-i ser-beste-i sırrı-ı ilham; K 50/17
nükte-senc; K 30/48, K 57/14
nükte-sencân-ı İlâhî; G 1/7
nükte-senc-i nâdire; G 79/8
nükte-şinâsân-ı cihân; K 10/63

ŞAİR;
berât-ı şâ'ir; K 9/33
cevherî; K 15/57
da'vâ-yı şâ'ir; K 7/39
düzd-i nâbekâr-ı ma'ânî-tırâş; K 29/66
ehl-i mecâz; K 34/5
ehl-i muhabbet; K 34/6
ehl-i nazm; K 8/58, K31/47, K 32/51
ehl-i suhan; G 68/6
erbâb-ı beyân; K 10/34, 49
erbâb-ı fesahât; K 57/4
erbâb-ı ma'ânî; K 40/46
erbâb-ı suhan; K 34/49, G 97/7
evliyâ-i suhan; K 54/12
feyz-resân; K 10/33
gazel-gûy; K 57/14
hakk-gû; K 40/47
hurşîd; K 13/11
Hüsrev-i gencîne-perdâz; K 13/5
kasîde-perdâz; K 57/14
kerâmet-pîşe; K 47/55
kıt'a-pirây; K 57/14
meşşâta; K 5/9
müteşâ'ir; K 11/56
nâdîre-perdâz-ı belîğ; K 10/63
nâdîre-perver; K 29/58
nâdire-senc; K 34/42
nâzım; K 8/3
nazm ehli; K 57/36, K 62/22
Nef'î-i mu'ciz-dem; K 13/39
Nef'î-i sâhir; K 23/36
nüktedân; K 29/67
nükte-perdâz; K 27/23
nükte-perdâz-ı ma'ânî-perver; K 13/19
nükte-şinâsân; K 11/54
pâdişâh-ı ma'nâ; Mkt 2/2
pâkize-gûy-ı nâdire-senc; K 5/6
sâhir; K 23/36, K 47/55, G 55/7; G 75/5
sâhir-i bî-pervâ; K 45/38
sâhir-i icâz-nümâ; K 34/46
sâhir-i ma'nâ-perdâz; G 57/5
sâhir-i üstâd; K 42/28
sâhir-i vahy-azmâ; K 13/4, K 44/40
sâki-i tab'; K 32/60
suhan-ârâ; K 57/14
suhan-dân; K 27/23
suhan-gedâi; K 31/61
suhan-güster; K 10/51
suhan-perdâz; G 115/5
suhan-perdâz-ı üstâd; K 6/43
suhan-ver; K 22/36
suhan-ver-i İsâ-beyân; K 29/64
şâ'ir; K 14/19, K 29/67, K 39/46, K 47/55, K 56/32, G 44/5G 55/7, G 75/5
şâ'irân; K 52/59
şâ'ir-i âli-meşreb; K 57/37
şâ'ir-i garrâ-yı zamâne; K 42/28
şâ'ir-i hoş-nükte; K 51/51
şâ'ir-i İsâ-nefes; K 59/30
şâ'ir-i kudsî-nefes; K 40/47
şâ'ir-i ma'nâ-perdâz; K 57/1
şâ'ir-i nâdire-gû; K 50/67, K 57/1
şâ'ir-i pâkize-edâ; K 18/81, K37/49
şâ'ir-i sâhir; K 6/44
şâ'ir-i sihr-âferin; K 31/51
şâ'ir-i sihr-âver-i mu'ciz-dem; K 41/43
şâ'ir-i vahy-âver; K 24/22
şâ'ir-i vahy-azmâ; K 31/52
şâ'ir-i zer-dûz; G 36/5
şeh-i suhan; Mkt 2/2
şua'râ-yı suhan-ârâ; K 50/52
terzîk-gû; K 29/67
tûtî-i gûyâ; K 10/56, K 19/32
tûtî-i mu'cize-gû; G 71/1
üstâd; K 11/47
üstâd-ı mazmûn; K 28/44
üstâd-ı sihr-sâz; K24/31
üstâd-ı suhan; K 60/7, G 64/6

tab';
arûs-ı tab'; K 14/47
âsumân-ı tab'; G 38/4
âyine-i tab'; K 7/38
bahr-ı tab'; K 32/50
cenâb-ı tab'; Mkt 2/3
dil-i tab'; Mkt 8/10
ehl-i tab'; K1/5, 7, K 8/60

erbâb-ı tab'; K 15/43
esb-i tab'; G 13/5
feyz-i tab'; Mkt 1/2
gencîne-i tab'; K 50/56
hacle-i tab'; K 10/16, K 22/38
kevkebe-i tab'; Mkt 8/2
kuvvet-i tab'; K 8/45
levh-i sâde-i tab';K 58/46
meşşâta-i tab'; K 34/45
râ'iz-i tab'; K 56/37
tab'; K 1/26, K 5/1, 9, K 6/44, K 8/3, 17, K 9/37, K 10/54, 56, K 11/10, 40, 42, 56, K 15/47, 59, K 24/30, 33, K 25/34, 47, 50, K 31/44, K 38/39, K 47/33, K 54/13, K 55/48, K 59/13, K 62/19, 21, Mkt 1/6, G 44/4, G 83/3G 131/5
tab' ehli; K 11/10
tab'-ı dilîr; K 20/38
tab'-ı dür-efşân; K 12/39
tab'-ı heves-nâk; Mkt 8/9
tab'-ı latîf; K 62/18
tab'-ı Nef'î; K 52/50, G 128/5, G 129/5
tab'-ı pâk; K 39/49
tab'-ı rûşen-güher; K 57/5
tab'-ı safâ-bahş; K 28/48
tab'-ı selîm; K 8/1
tab'-ı suhan-gû; K 57/2
tab'-ı şu'arâ; K 10/33
tab'-ı şûh; K 17/35, K 45/38, G 91/6
tab'-ı yârân; G 71/5
vâdi-i tab'; K 31/58
Yusuf-ı tab'; Mkt 1/8

ŞİİR;

arz-ı hâl-i dil-i râz; G 78/4
âşıkâne gazel; K 23/31
beyân; K 31/58
beyt-i safâ-bahş; G 6/3
cevher; K 1/4, K 11/25, K 15/57, 58
cevher-i sâfi, K 1/5
cevher-i tîg-i kaza; K 1/7
cevher-i ulvî; K 10/48, K 11/63
da'vâ-yı şi'r; K 7/39
divân-ı hikem; K 59/10
dür-i güftâr; G 1/7, G 71/3
ebyât; K 55/46
edâ-yı nermîn; K 53/44
efsûn-ı kelâm; K 10/64
eser-i lutf u kelâm; K 8/49
eş'âr; K 6/43, K 32/58, G 47/7
feyz-i kelâm; K 50/62
fikr-i şi'r; K 36/10, 11,
gazel; K 13/40, K 23/36, K 62/24, G 58/5, G 65/5, G 94/7, G 103/5, G 117/7
gevher-i silk-i kelâm; K 5/8
güftâr; K 49/47
gülşen-i eş'âr; K 60/40
hat-ı şi'r; K 58/47
hikmet; K 11/8
hikmet-âmiz; K 47/59
hoş edâ; K 15/34
hulâsâ-i mazmûn-ı mu'ciz-i İsâ; K 33/44
hüner; K 11/3, 8, 47, K 12/45, K 49/39
hüsn-i beyân; K 5/6, K 13/19
hüsn-i edâ; K 59/13, G 78/1
hüsn-i ta'bir; K 57/3, Mkt 8/11
inşâ; K 22/39, K 60/19
kaside; K 13/40, K 14/50, K 16/38, K 10/65
kelâm; K 5/3, K 10/63, K 11/45
kelâm-ı fusâha; K 34/44
kelâm-ı pâk; K 9/38, K 28/44
mecmû'a-i tasvîr-i hevâ; K 34/3
mertebe-i şi'r; K 57/1
Mesîh-i mu'cize-pervâz; G 78/3
meta'-ı kasîd; K 39/48
mu'ciz-beyân; K 13/40, G 75/5
mu'cize-perdâz-ı belâgat; K 42/29
nâdir edâ; G 41/5
nâdire-sencân-ı hikem; K 41/43
nağme-i şehnâz; G 78/1
nakd-i şi'r; K 9/40
nazire; K 18/78, G 30/5, G 69/5, G 94/7
nazm-âver-i mu'ciz kelimât; K 59/10
nutk; K 59/4
nüsha-i sihr-i beyân; G 132/5
nüsha-i şi'r; K 31/ 59, G 29/5
pâkize kelâm; K 34/43, G 93/5
pâkize-edâ; G 55/7 G 100/7, G 112/5
pâkize-gazel; G 35/5
pâkize-güftâr; G 102/5
pür-hüner-i bü'l-acep; K 24/30
rindâne gazel; G 105/5
rûh-ı kelâm; K 29/57
sadef-i dürr-i yetim; K 8/58
satr-ı eş'âr; K 37/50
sihr; K 11/40, K 44/39, 44, K 19/41, K 57/1, G 86/5
sihr-i beyân; K 45/42
söz; K 1/1-44, K 5/6, K 7/39, K 8/9, K 9/38, K 11/46, 47, 53, 54, K 12/41, 44, K 15/60, K 25/48, K 29/58, K 32/58, K 33/40, 44, K 34/6, 90, K 39/46, K 40/46, K 41/43, 45, G 78/1-9, G 123/5
sûz-ı şi'r; K 55/45
şi'r; K 5/5, K 60/19, K 62/24, G 11/5
şi'r-i hemvâr; K 14/43
şi'r-i mânidâr; G 97/7
şi'r-i Nef'î; K 7/34,
şi'r-i Nef'î-i şûh; Mf/10
şi'r-i rengîn; K 6/48
taklîd; K 34/40, G 35/5
tarh-ı garîb; K 58/45
tarh-ı suver; K 11/43
tarh-ı vaz'-ı garib; K58/9

tarz-ı aher; K 20/36
tarz-ı edâ; G 93/5
tarz-ı has; G 30/5, G 66/5
tarz-ı hasen; G 111/7
tarz-ı taze; G 41/5
tasvîr; K 22/27
taze icad; G 66/5
taze reviş; K 34/41
tâze vadi; K 13/40
tâze-şûh; K 14/43
tûmâr-ı eş'âr; K 14/19
tûtî-i mu'ciz-gûyân; K 14/46
vâdi-i hikmet; K 11/8
zemîn-i eş'âr; K 57/11

nazm;
âb-ı nazm; K 32/61
arsa-i nazm; G 60-1/5
beyt-i nazm; K 57/11
bûriyâ-bâfân-ı nazm; G 36/5
cihân-ı nazm; K 57/13
dür-i nazm; K 7/34K K 12/40, K 27/38, 34/34
dür-i şehvâr-ı nazm; K 6/45
dürr-i nazîm; K 17/38
Hızr-ı ser-çeşm-i nazm; K 8/53
Hüsrev-i divân-ı nazm; K 9/33
Hüsrev-i evreng-i nazm; K 17/33
kand-ı nazm-ı şîrîn; K 28/47
libâs-ı nazm; K 7/35
meclîs-i nazm; K 55/45
mülk-i nazm; G 131/5
nâzım-ı hâl-i âlem; K 36/18
nazm; K 5/1, K 10/34, 61, K 12/46, K 29/69, K 30/48, 50, 57, K 32/64, K 33/41, K 47/23, K 50/3, 59, K 54/16, K 60/19, G 48/5
nazm-ı dil-âviz; K 10/66, G 100/6
nazm-ı dil-firib; K 5/2
nazm-ı garrâ; K 28/51, K 131/47
nazm-ı gevher-bâr; G 97/7
nazm-ı le'âlî-i nazm; K 5/5
nazm-ı pâk; K 55/38
nazm-ı rengîn; K 32/55
neşve-i nazm; K 31/55
perver-i nazm; K 28/44
silk-i nazm; K 32/51, K 55/36, K 58/43
şîve-i nazm; K 35/51, K 57/4, G 51/7, G 111/7
tâb-ı nazm; Mkt 2/12
tîg-i nazm-ı şîrîn; K 6/50

suhan;
âb-ı hayât-ı suhan; G 62/5
bahr-ı güher-pâş-ı suhan; K 55/48
bahr-ı suhan; K 8/51, Mkt 1/4
bikr-i fikr-i suhan; K 57/5
bostân-ı suhan; Mkt 2/10
cevâhir-i suhan; K 3058
cevherî-i suhan; K 58/43
çemen-ârâ-yı suhan; K 11/44
gülistân-ı suhan; K 10/65
hurûf-ı suhan; G 39/3
kânûn-ı suhan; K 14/42
kişver-i suhan; Mkt 2/16
levh-i mahfuz-ı suhan; G 71/5
memdûh-ı suhan; Mkt 2/17
mülk-i suhan; K 17/34
nâzik suhan; K 57/7
nefehât-ı suhan; K 51/52
pâkize-suhan; G 70/5
sayyâd-ı suhan; K 57/9
suhan; K 8/1, 46, K 9/40, 50, K 14/46, K 19/42, K 25/50, K 31/57, K 35/38, K 36/52, K 41/44, K 60/1-44
suhan-ı ehl-i muhabbet; K 34/6
suhan-ı mülhem; K 2/2
suhan-senc; K 56/34
suhan-verân; K 31/65
şebistân-ı suhan; K 9/32
şemîm-i suhan; K 14/60

YAHYÂ DİVANI

DİL;
şîrîn dehân; G 198/5
şîve-i mahbûb; G 112/4
şîve-i şevk-i füzûn; G 8/4
zebân; G 88/1; G 144/3
zebân-ı hal; G 150/2
zebân-ı sükkerîn; G 142/5

KALEM;
mizâb-ı hâme; G 387/5
hâme; G 21/5
kilk; G 25/5

MANA;
bikr-i ma'nâ; G 261/5; G 449/5
ebkâr-ı ma'ânî; G 182/5
pâk ma'nâ; G 173/6
pâkize ma'nâ; G 204/7

ŞAİR;
bülbül-gûyâ; G 296/5
ehl-i mecâz; G 83/5
erbâb-ı nazm; G 182/5
menkâbe-perdâz; G 153/6
pâk-bâz; G 147/5
şâir; Mf 140
şâir-i suhan-perver; K 4/19
tûtî; G 13/5; G 144/3
tûtî-gûyâ; G 15/1
tûtî-i sükkerîn-edâ; G 244/5
tûtî-i şeker-güftâr; G 189/4; G 276/7
tûtî-i şîrîn-güftâr; G 265/2

tûtî-i şîrîn-suhan; G 10/5
tûtî-i tab'-ı suhan; G 130/5
üstâd; G 17/5; G 333/5
üstâd-ı andelîb; G 17/5
üstâd-ı suhan-perver; G 182/5

tab';
ehl-i tab'; G 115/3
kuvvet-i tab'; G 449/5
pâk tab'; K 4/11
semend-i tab'; K 4/18
tab'; G 98/1; G 369/5; G 407/5
tab' ehli; G 158/5
tab'-ı latîf; G 16/5
tab'-ı safâ-şiâr; G 387/5
tab'-ı Yahyâ; G 140/5

ŞİİR;
âb-ı hayât-efzâ; G 15/3
acep vâdi; G 92/5
âheng-i Horasan; K 5/20
âşıkâne; G 88/1
âteş-pâre; G 5/5
bahr-ı leâl-i ma'rifet; G 445/5
balâgat bahri; G 438/5
beyt-i dil-keş; K 4/15
civân-ı tâze; G 300/5
eş'âr; G 276/7 Mf 140
eş'âr-ı gayr; G 407/5
eş'âr-ı perîşân; G 273/5
evrâk-ı sipihr; G 25/5
fen; G 17/5; G 203/5
feyz-i nisân; G 173/6
hoşâ pâkize; G 15/3
hoş-şi'r; G 369/5
kantara-i mecâz; G 253/5
matla'-ı zîbâ; G 300/5
murassa gazel; G 98/1
nâzik edâ; G 204/7
pâkize; G 333/5
pâkize söz; G 126/4
rengîn; G 10/5; G 317/5
rengîn-edâ; G 10/5
sırr-ı gaybî; G 407/5
söz; G 5/5; G 88/1; G 204/6; G 319/5; G 333/5; G 364/5; G 407/5; G 410/5; G 445/5
şems-i hüner; G 297/5
şi'r; K 2/22; G 115/3; G 189/5; G 197/5; G 273/5; G 297/5; G 300/5; G 317/5; G 325/5; Mf 140
şi'r-i dil-güşâ; G 195/5
şi'r-i lezzet; G 387/6
şi'r-i şîrîn; G 410/5
şi'r-i Yahyâ; G 124/5; G 261/5
şîrîn; G 10/5; G 276/7; G 317/5
şîrîn kelâm; G 142/5
şîrîn kelimât; G 144/3
tarz-ı nev'i; G 384/5
tarz-ı tâze; G 391/5
vâdi-i hevâ; G 253/5
zülâl-i şi'r-i ter; K 4/24

Nazm;
arûs-ı nazm; K 4/23
dürr-i nazm; G 174/5
gevher-i nazm; G 136/6
kenâr-ı nazm; G 438/5
leâl-i nazm; G 363/6
meta'-ı nazm; G 37/5
nazm; K 4/19; G 15/3; G 130/5; G 208/5
nazm-ı dürer-bâre; G 173/6
nazm-ı lu'lu; G 124/5
nazm-ı rûh-bahş; G 15/3
nazm-ı şeh-i âlî-şân; G 339/5
nazm-ı şeh-i cihân; G 316/5
rişte-i nazm; K 4/23

Suhan;
lutf-ı suhan; G 265/2
mir'ât-ı suhan; G 261/5
rengîn suhan; G 251/5
suhan iklîmi; G 339/6
suhan; G 5/5; G 204/6
suhan-âmûz; G 130/5; G 144/3
suhan-hûb; G 158/5

NÂ'İLÎ DİVANI

DİL;
cebîn-gûşâ-yı dil; K 4/1
lisân-ı hâl; G 157/1
lisân-ı mu'cize; K 18/40
şîve-i sihr-âzmâ; K 18/41
ter zebân; G 6/6
zebân; K 2/22
zebân-ı beste; K 12/50
zebân-ı kâl; G 157/1
zebân-ı mu'cize-perdâz; K 6/48
zebân-ı natıkâ; K 2/54; K 6/49; K 18/41
zebân-ı reşk; K 1/7; G 124/5

ENDÎŞE;
âlem-i endîşe; K 28/71
endîşe; K 12/69; K 14/74; K 15/34; K 23/33; ; K 23/40, 45; G 168/1-5; G 190/8
endîşe-i evsâf; K 13/36
endîşe-i feyyâz; K 30/25
harem-i endîşe; K 5/10
hunyâger-i endîşe; K 5/13
hüsrev-i endîşe; K 30/32
kulzüm-i endîşe; K 12/75
leb-i endîşe; G ^78/5
mahiyet-i endîşe; K 16/28
maşrık-ı endîşe; G 377/5

mülk-i endîşe; K 5/21
nutfe-i endîşe; K 5/28
pîr-i endîşe; K 5/6
râyiz-i endîşe; K 5/38, 43; K 13/45
Rüstem-i endîşe; K 26/36
sûret-i endîşe, G 210/1
tekâver-i endîşe; K 3/49
vakf-ı endîşe; K 17/48
fikr;
bikr-i fikr; K 5/9; K 20/36

HAYÂL;
bânû-yı şûh-ı hayâl; K 28/67
berîd-i hayâl; G 211/4
çemenzâr-ı hayâl; K 26/38
çeşm-i hayâl; G 254/6
derâgûş-ı hayâl; K 12/51
dest-i hayâl; K 17/62
dilcûy-ı hayâl; K 25/26
ebkâr-ı hayâl; K 5/12; K 19/36
füsûnkâr-ı hayâl; G 135/8
gülzâr-ı hayâl; K 17/56
hayâl; K 28/54; G 114/5
mûy-ı bârik-i hayâl; K 23/46
ser-dest-i hayâl; K 26/37

KALEM;
hâme; K 26/36
hâme-i mu'ciz-fen; G 42/5
hâme-i sihr-âzmâ; K 41/5
hâme-i vahy-irtisâm; K 23/40
irhâ-yı inân-ı kalem; K 14/71
kalem; K 9/28; K 21/1-34;G 215/5
kilk; G 330/5
kilk-i kudret; G 131/2
kilk-i ma'nî-suver; K 17/68
kilk-i Nâ'ilî; G 254/6
kilk-i suhanver; K 20/34
kilk-i ter-zebân; K 28/78
meşşâta-i kalem; K 1/16
midâd-ı hâme; K 23/31
mîzâb-ı hâme; K 10/37
mîzâb-ı kalem; K 5/4
nağme-i kilk; G 331/5
nevg-i kalem; K 17/9
sarîr-i kalem; K 17/66
zemzeme-i nây-ı kalem; G 96/5

MANA;
âlem-i ma'nî; K 4/9
beytü's-sanem-i ma'nâ; K 5/1
bezm-i ma'nâ; K 21/1
dil-i ma'nâ; G 135/8
dür-i ma'nî; K 25/22
ebkâr-ı ma'ânî; K 26/21; G 244/10
feylesâfân-ı ma'ânî; K 19/32
feyz-i ma'ânî; K 23/36
genc-i ma'ânî; K 3/7
gencine-i ma'ânî; K 21/2
güher-i ma'nâ; K 5/35
hikmet-i ma'nî; K 1/15
huld-ı ma'nî; G 30/6
ihrâz-ı ma'ânî; K 14/65
ka'r-ı bahr-ı ma'nâ; G 139/7
Kelîm-i Tûr-ı ma'nâ; K 26/35
kumaş-ı nazm-ı ma'ânî-tırâz; G 57/5
lubb-ı ma'nî; G 168/2
ma'ânî; K 17/60; K 23/18, 20; G 179/7
ma'ânî-sudûr; K 24/35
ma'nâ; K 5/16; G 120/6; G 133/1; G 149/6; G 282/9; G 292/1
ma'nâ-yı cünûn; G 253/5
ma'nâ-yı nokta; K 2/27
ma'nî-i rengîn; G 168/5
mahkeme-pirây-ı ma'ânî; K 15/36
mecmu'a-ı i'câz-ı ma'nî; G 349/5
mîzâb-ı besâtin-i ma'ânî; K 25/26
Mu'cizkâr-ma'ânî; G 124/5
muallimhâne-i ma'ânî; K 23/42
perestârân-ı ma'ânî; K 23/48
puhte ma'nâ; K 23/45
ra'yet-keş-i ma'nî; K 25/9
râbıta-perdâz-ı ma'ânî; G 67/5
rehvâr-ı girân-cünbîş-i ma'nâ; G 201/5
ser-çeşme-i ma'ânî; K 5/7
şâhid-i ma'nâ; K 1/16
tarh-ı nev-kârî-i ma'nâ; K 17/62
tercemân-ı ma'ânî; K 26/10
Tûr-ı ma'nî; K 5/2

Mazmûn;
bikr-i mazmûn; K 16/64
mazmûn; K 13/43
mazmûn-ı hüccet-i suhan; K 20/32

NÜKTE;
nükte-i i'câz; G 290/4
nükte-i pinhân; K 2/27
nükte-i rengîn; G 138/4
nükte-i sihr; G 40/2
nükte-verân; K 16/39
tercemân-ı nükte; G 40/1; G 40/1

ŞÂİR;
andelîb-i nâtıkâ; K 29/13
ârâ-yı ma'ânî; K 14/60
dâd-ı suhanver; K 1/2
erbâb-ı nazm; K 1/33
erbâb-ı suhan; G 337/6
erbâb-ı zebân; K 14/87; K 27/32
evliyâ-i suhan; K 5/44
hadîkâ-tırâz-ı belâgat; K29/13
hikem-senc; K 12/46
hoş-nüvîs-i suhanver; K 21/15

hüsrev-i endîşe; K 30/32
Hüsrev-i evreng-i suhandânî; K 5/22
menkıbe-pîrâ; K 15/30
mu'cize-perdâz-ı füsûn; G 108/5
mu'ciz-tırâz-ı mülk-i ma'ânî; K 23/40
nâdire-perdâz; G 108/3
nâdire-senc; K 18/42
nâzım-ı cerî; K 20/30
nâzım-ı hoş-gû; K 14/63
nâzım-ı hoş-lehçe; K 16/29
nükte-perdâz; G 157/1
nükte-senc; K 1/19
nükte-serâ; K 13/35
nükteverân; g 240/7
pâdişâh-ı suhan; K 5/21
pâdişeh-i memleket; K 14/60
peyrev-i pâkize-gûyân;G 347/5
Risto-yı suhan; K 14/65
sâhir; K 15/35; K 18/40; G 42/5
sâhir-i bü'l-aceb-i nâdire-sâz; G 207/3
sâhir-i i'câz-kârî; K 13/39
sâhir-i ma'nî-tırâz; G 355/4
sâhir-i mu'cize-perdâz; K 16/26
sâhir-i mu'ciz-fîrîb; G 40/2
suhan erbâbı; K 9/23
suhan-ârâ; K 15/35
suhandân-ı güzîn; K 16/26
suhan-gû; K 14/69
suhan-güzârî; K 2/53
suhan-perver; K 23/26
suhan-sencân; K 26/40; G 367/6
suhanver; K 20/31
suhan-verân; K 1/41; K 29/14
şâir; K 20/30
şâir-i âlî-himmet; K 17/51
şâir-i engüşt-nümâ; K 14/59
şâir-i hoş-gû; K 20/33
şâir-i hoş-lehce; K 16/26
şâir-i hoş-ta'bîr; K 27/33
Şâir-i Nâzik-tabî'at; G 107/5
şâir-i sâhir; G 239/7
şu'arâ-yı kümmel; K 19/32
şuarâ; K 5/15
tûtî-i gûyâ; K 15/31
tûtî-i nâtıka; K 12/50
tûtî-i nâtıkâ-i Nâ'ilî; G 384/5
tûtî-i şeker-zebân; G 35/6
tûtî-i zebân; K 1/2
üstâd; G 338/5
üstâd-ı benâm; K 23/42

Tab';

ehl-i tab'; K 26/29
erbâb-ı tab'; K 22/20; K 29/28; K 31/9; K 34/19, 21
eşheb-i tab'; K 9/31
gubâr-ı tab'; K 22/23
haclegâh-ı tab'; K 17/61
halce-i tab'; K 19/56
hum-ı tab'; K 5/8
Kelîm-i tab'; K 26/34
levh-i âyinê-i tab'; K 5/16
lutf-ı tab'-ı kârmân; G 255/6
maşrık-ı tab'; K 12/52
pür-gevher-i tab'; K 12/78
Risto-yı tab'; G 69/6
sâhir-i tab'; K 26/32
serâyistân-ı tab'; K 23/47
tab'; K 1/1, 11; K 5/5, 40; K 9/28, 32; K 12/47, 49, 72; K 14/65, 66; K 15/38; K 17/5, 9; K 22/22; K 23/34, 40, 48; K 24/12, K 25/28, 37; G 42/5; G 83/5; G 116/3; G 173/3; G 179/7; G 189/7; G 355/4
tab'-ı bülend; G 325/5
tab'-ı fuzûl; K 2/53
tab'-ı gîsû-yı hayâl; K 5/11
tab'-ı heveskâr; K 12/68
tab'-ı hüner-perver; K 17/63
tab'-ı Mesih-kâr; K 20/35
tab'-ı mu'ciz-gû; K 41/5
tab'-ı mû-şikâf; K 23/33
tab'-ı münîr; K 24/28; G 166/3
tab'-ı müstetâb; K3/4
tab'-ı Nâ'ilî; G 287/5; G 381/7
tab'-ı pâk; K 5/7; K 12/45; K 20/32; G 190/7; G 208/8; G 347/5
tab'-ı pâk-i ma'ânî-tırâz; G 189/8
tab'-ı sihr-kâr; K 17/68
tab'-ı suhandân; G 82/5
tab'-ı şûrîde; K 5/12
tab'-ı şürekâ; K 14/77
tab'-ı zer-dûz; K 16/31
tûtî-i tab'; G 118/7

ŞİİR;

âlem-efrâz-ı beyân; K 25/3
arsa-i mefâhiret; K 1/10
âsâr-ı tab'-ı Nâ'lî-i hoş-edâ; G 106/7
bebr-i beyân; K 27/31
beyân; K 25/22, 26, 44
beyt-i şâir; K 33/12
bûy-ı hat-ı müşgîn-i eş'âr; G 320/5
cevâhir-i hikmet-tabi'at; K 18/21
cüllâb-ı edâ; K 14/67
dâd-ı Hudâ; K 14/72
dânişgeh; G 68/5
dür-i güftâr; G 83/5
elfâz; K 25/22; G 135/8; G 149/6
elfâz-ı zebân; G 382/3
eş'âr; G 338/5; G 347/5
eş'âr-ı pâk; G 106/7
feyz-i Hudâ; K 23/40
feyz-i makâl; K 1/1
feyz-resân-ı nutk; G 118/7

garîb şûh; G 91/5
gazel-i âbdâr; G 367/6
gevher; G 208/8
güher-i genc-i hüner; K 13/41
güher-i ma'rifet; K 15/37
güher-kân-ı hüner; K 12/72
hâne-i i'câz; K 17/68
hârekât-ı mevzûn; K 17/69
hikmet; G 83/1; G 168/4
hoş edâ; G 367/6
hoş-âyende edâ; K 16/26
hoş-âyende kasîde; K 17/49
hoşâyende; G 240/7
hüner gencînesi; G 208/8
hüsn-i beyân; K 25/24; K 27/33
hüsn-i edâ; K 14/72
hüsn-i ta'bîr; K 23/45
i'câz-ı nutk; G 6/6
ilhâm; K 1/1
ilhâm-ı Hak; G 83/2
kand-ı güftâr; G 287/5
kârgâh-ı hüner; K 16/31
kimyâ-yı kâbiliyet; G 71/1
kumaş-ı nazm-ı ma'ânî-tırâz; G 57/5
kuvvet-i nutk; G 56/5
lafz; G 124/5; G 133/1; G 282/9
lafz-ı dil-pezîr; K 24/35
lafz-ı hâm; K 23/45
lezzet-i güftâr; K 16/30
lubb-ı hikmet; G 83/2
lubb-ı lâyihât-ı hikem; G 315/9
mahz-ı hikem; G 338/5
mahz-ı hikmet; G 168/2
manzûme-i hikmet; K 5/23; K 12/42
menba'-ı feyz; K 14/67
mertebe-i şi'r-i bülend; K 5/15
nakş-ı bedî-i hüsn; G 181/5
nüsha-i manzûme-i hikmet; K 12/42
özge vâdi; G 94/5
pâk lehce; K 20/30
sermâye-yi belâgat; K 20/31
sihr; K 17/50; K 26/34
sihr-i beyân; G 300/6
silk-i beyân; K 15/37
söz; K 1/15; K 9/28; K 18/40; K 22/23; K 23/42; G 94/5; G 135/8; G 282/9; G 315/9; G 344/9
şekl-i aher; K 11/32
şi'r; K 29/15; K 32/9, 10; G 72/5; G 124/5; G 239/7
şi'r-i dilgüşâ; K 23/49
şi'r-i rengîn; G 378/4
şi'r-i ter; K 25/46
şîrîn güftâr; G 382/6
târ u pûd-ı hat-ı şi'r; K 17/62
tarh-ı şi'r-i dil-güşâ; G 77/7
tarh-ı tekellüf; G 152/5
tarz-ı hâs-ı dilkeş; G 355/4
tarz-ı hâs-ı şûh; G 94/5
tâze-gû; K 16/26; G 107/5
tercemân-ı sırr-ı gaybî; G 157/1
tûtî-i şekerîn-edâ; K 4/22
vefk-i hikmet; K 23/33
Suhan;
âb-ı hayât-ı suhan; K 5/7; K 12/77; K 25/27
bâğ-ı suhan; K 25/54; G 168/5
bâr-ı suhan; K 18/34
cây-ı suhan; G 133/1
cevâhir-i suhan; G 44/7; G 165/5
cevher-i rûh-ı suhan; G 303/9
düzd-i suhan; G 271/5
ervâh-ı suhan; G 58/5
fikr-i suhan; G 384/1
gerd-i râh-ı suhan; K 5/17
germ-i inân-ı suhan; K 5/43
huld-ı suhan; K 28/67
kâlâ-yı suhan; K 12/45
kân-ı suhan; K 13/38
lutf-ı suhan; K 14/72
menşûr-ı suhan; K 14/66
menşûr-nüvîs-i suhan; K 5/22
meta'-ı suhan; K 12/80
meydân-ı suhan; G 215/5
mülk-i suhan; G 201/5
nakd-i suhan-ı pâk; G 67/5
nakş-ı bedî-i hüsn; G 181/5
neşve-i pür-zûr-ı suhan; G 153/7
nev-arûsân-ı suhan; K 17/61
sâmân-ı suhan; K 12/79
selâset-i suhan; K 18/46
ser-râh-ı suhan; K 14/67
suhan; K 3/8; K 17/54; G 68/5; G 83/2; G 211/7
suhan-ârâ-yı senâ-güster; K 17/48
suhan-ı dilnîşîn; K 28/54
suhan-ı pâk; G 300/6
suhan-sencân-ı âlem; K 26/2
şâhid-i suhan; K 28/70
şîrîn suhan; K 5/31
târ u pûd-ı suhan; K 16/32
vahy-perdâz-ı suhan; G 303/8
varak-ı suhan; K 17/60
Nazm;
âlem-i nazm; K 23/44
asîr-i nazm; K 5/25
bûy-ı nazm; K 5/27
çîn-i nazm; K 4/1
dâvi-i nazm; K 1/9
dür-i nazm; G 265/7
ebkâr-ı nazm; K 28/68; G 369/5
eflâk-ı nazm; K 21/7
gevher-i nazm; K 12/81
halce-i nazm; K 20/36
hâtırâ-i nazm; K 12/68
kişver-i nazm; G 113/5

letâfet-i nazm-ı selîs; G 183/5
leylî-i nazm; K 17/67
meta'-ı nazm; G 271/5
mühendis-i nazm; G 69/6
mülk-i nazm; K 34/13; G 179/8
nâzım-ı vahy; K 5/34
nazm; K 1/12, 19, 34; K 14/72; K 16/29; K 17/69; K 20/26, 27, 33; K 28/62; G 43/6; G 78/5; G 98/1; G 149/6
nazm-ı bülend; K 28/66
nazm-ı pâk; K 5/23; K 29/11; G 252/5; G 378/5
nazm-ı selîs; K 10/37; G 62/5
selâset-i nazm; K 1/13
silk-i nazm; G 190/8
sûdâger-i nazm; K 12/78
şâhid-i nazm; K 18/42; K 27/33

FEHİM DİVANI

DİL;

elfâz; G 171/5
Fehîm-i ter-zebân; G 250/5
gülbün-i lafz; G 94/6
gülbün-i lafz; G 97/3
halt-ı kelâm; TkB 2 4/1
hüsn-i elfâz; G 131/7
kelâm; K 15/30
lafz; G 97/4
nikât-ı elfâz; G 97/5
tîg-i zebân; G 242/6
zebân; K 15/38
zebân-ı su'bân; K 17/32

ENDÎŞE;

dil-i endîşe; G 97/2
endîşe; G 190/3
endîşe-i hurşîd-nijâd; K 4/27
endîşe-i mu'ciz-fen-i şehvâr; G 146/7
peyk-i endîşe; K 17/23
reh-i endîşe-i dil; K 15/35

HAYAL;

fânûs-ı hayâl; G 217/6
Fehîm-i pâk-hayâl; K 14/46
hasûd-ı kec-hayâl; K 7/60
hayâl; K 8/27
hayâl-i hüsn; G 104/5
nakş-ı hayâl; K 15/33

KALEM;

çevgân-ı lâm-ı kilk; K 17/34
girye-nâk-ı kilk-i şûh; K 7/59
hâme-câdû; TkB 3 7/8
kalem-i nükte-ver-i nâtıkâ-perdâz; G 160/6
kilk; K 10/28
kilk-i anber-bâr; K 10/36
sinân-ı kilk; K 10/27

MANA;

andelib-i bahâr-ı ma'nî; G 97/3
âyine-dâr-ı ma'nî; G 97/1
bâğ-ı ma'nâ; K 17/73
büt-nigâr-ı ma'nî; G 97/1
Cibrîl-i ma'nî; G 5/3
çarh-ı ma'nî-nâm; K 1/48
düzd-i ma'nî; TkB 2 4/2
ebr-i hurşîd-i yâr-ı ma'nî; G 97/6
iklîm-i ma'ânî; K 5/57
kudsîyân-ı âlem-i ma'nâ; K 15/35
ma'nâ; K 8/26, 33; K 11/13; G 106/5
ma'nâ-yı muhabbet; G 266/5
ma'nâ-yı rumûz; Tkb 3 1/1
ma'nî; G 94/6; G 190/5
Ma'nî-i esrâr-ı dil; G 190/3
ma'nî-i imrûz; K 8/13
ma'nî-i lafz; TkB 3 7/5
ma'nî-i mu'ciz-i Mûsâ; G 160/4
ma'nî-i rûh; TkB 1 1/10
ma'nî-i şeydâ; G 131/7
mefhûm-ı ma'ânî-i kemâlat; TkB 3 7/6
nigâr-ı ma'nî; G 97/5
pergâr-ı ma'ânî; TkB 3 7/7
şâhid-i şîve-kâr-ı ma'nî; G 97/2
şebnem-i lâlezâr-ı ma'nî; G 97/4
şehriyâr-ı diyâr-ı ma'nî; G 97/7
şerm-i ma'nâ; K 17/50
vâdi-i ma'nâ; K 5/59; K 10/26
vâsıl-ı ma'nâ; K 14/34

Mazmûn;

bahr-ı mazmûn; K 5/58
mazmûn; G 141/5
mazmûn-ı sıla; K 6/18
tâze mazmûn; G 29/7; G 206/10

NÜKTE;

nükte; TkB 2 4/2
nükte-i cân; G 16/9
nükte-i pinhân-ı kazâ; G 12/1
nükte-i râz-ı dehân; G 200/4
nükte-i ye's; G 149/1

ŞAİR:

bülbül-i savt-ı gam; G 110/5
Fehîmâ-i suhan-sâz; G 160/6
Fehîm-i mu'cize-perdâz; G 93/7
Fehîm-i nâdire-perdâz; G 275/6
Fehîm-i sâhir; G 264/5; G 287/6
gazel-perdâz; K 8/21
güher-nisâr; TkB 3 7/9
harâmî-i reh-i eş'âr; TkB 2 4/4
hüsn-i tabi'at; K 15/28

meh-zamîr; K 1/43
melikü'l-mülk-i nazm; G 285/7
mu'ciz-tırâz-ı dehr; G 85/6
nazm-pîrâ; K 2/47
nefs-i nâtıkâ; K 17/49
nigeh-i şâ'irâne; G 28/7
pâdişâh-ı memâlik-i nazm; K 17/66
pâdişâh-ı suhan; G 206/14
râst-gû; K 7/60
sâhir-i mu'ciz-kelâm; G 134/5
sâhir-i mu'ciz-nümâ; G 80/7
sâhir-i şâ'ir-i mazmûn-tırâz-ı âlem; K 5/54
sefine-i şâ'ir-i bî-intizâm; TkB 2 4/1
sihr-kâr; TkB 3 7/8
sihr-şîve şâir; K 17/32
suhandân; K 7/57; K 11/13
şâ'ir; K 17/53, 75; TkB 2 3/2, 7, 8; G 42/5; G 70/5; G 107/5; G 139/7; Rb 15
şâ'ir-i kâdir-beyân-ı sihr-pîrâ; K 15/30
şâ'ir-i kâni'; K 15/38
şâ'ir-i meşhûr; G 74/8
şâ'ir-i mümtâz; G 89/7
şâ'ir-i nâzik; K 11/13
şâ'ir-i nâzik-mizâc; G 29/7
şâ'ir-i râst-suhan; Kt 1/20
şâ'ir-i rezil; TkB 2 3/5
şâ'ir-i rûşen-hayâl; K 1/43
şâ'ir-i sehhâr; G 200/5
şâ'ir-i şâ'ir-şi'âr; K 17/54
şâ'ir-i şi'r-i garîb; G 254/5
şâ'ir-i şûh; G 134/5
şâ'ir-i ummân; Rb 31
şâ'ir-i üstâd; G 80/7
şâ'iriyet; K 15/27
şu'arâ; G 4/7
şu'le-i sûz-ı âteş; K 21/6
tarz-âmûz-ı ehl-i şi'r; G 71/7
teşhîr-i şâ'ir; TkB 2 4/6
tûtî-sıfat; K 10/28
üstâd-ı mâhir; TkB 2 3/8
zamîr-i pâk; G 99/1
zen-tabi'at süfehâ; G 4/7

Tab';

âyine-i tab'-ı selîm; G 5/4
bâğ-ı tab'; G 89/7
bahr-ı tab'; TkB 3 7/9
bülbül-i tab'-ı hoş-elhân; K 7/61
cebhe-i tab'; K 2/46
cemâl-i tab'; TkB 3 7/2
cevher-i tab'; G 240/5
deryâ-yı tab'-ı pâk; G 17/7
erbâb-ı tab'; K 15/40, 42; TkB 2 2/4
esb-i tab'; K 17/21
Fehîm-i şûh-tab'; G 29/7
güher-i tab'; G 171/5
hasûd-ı dîv-i tab'; TkB 3 7/3
kulzüm-i tab'; K 2/48
kuvvet-i tab'; K 14/46
lutf-ı tab'; K 17/73
lücce-i tab'; K 2/49
mâh-ı tab'-ı Enverî; G 206/11
mir'ât-ı tab'; K 15/33; G 232/5
Sumnât-ı tab'; G 98/7
şâhid-i tab'; K 17/48
şu'a'-ı mihr-i tab'-ı rûşen; G 238/7
şu'le-hâne-i tab'; K 17/41
şu'le-i tab'; G 99/1
tab'; K 2/16; K 7/58; K 8/21, 34; K 17/38, 43, 56, 66; TkB 3 7/11; G 54/3; G 94/5; G 97/1; G 104/5; G 285/5
tab'-ı âli-himmet; G 217/2
tab'-ı âlişân; K 5/39
tab'-ı erbâb-ı behişt; G 207/5
tab'-ı Fehîm; K 17/65; Kt 9/9; G 105/7; G 112/7; G 125/5; G 191/6; G 192/5
tab'-ı ham; TkB 2 4/2
tab'-ı nisyân; K 17/58
tab'-ı pür-zûr; K 17/31
tab'-ı rûşen; G 30/3
tab'-ı selîm; K 2/50; G 5/5; G 224/3
tab'-ı şûh; K 10/26
tab'-ı şûh-ı suhan-tırâz; G 71/7
tîg-i tab'; G 25/8
vahşi tab'; K 12/6
Yusûf-ı tab'; K 4/28
zebân-ı tîg-i tab'; K 5/56

ŞİİR;

bahr-ı şi'r; K 17/35
bâzû-yı i'câz; G 93/7
belâgat; K 15/30
cevâhir-i eş'âr; G 292/7
cevher; K 15/32
çeşm-i mu'ciz-gû; G 201/6
defter-i şi'r; K 2/29
deryâ-yı fikret; K 15/32
ebyât; K 2/37
elfâz-ı tâze; TkB 2 4/3
eş'âr, K 4/25; K 17/45; TkB 2 4/8
fark-ı eş'âr; K 8/27
fenn-i i'câz; G 61/9
fünûn-ı şi'r; K 15/29
güftâr; G 215/7
güftâr-ı hekimâne; G 113/7
güher; K 6/17
hatt-ı şi'r; K 17/47
hoş edâ; G 79/5
hüsha-i i'caz-ı Kelîm; G 236/8
hüsn-i beyân; G 112/7
ilhâm; K 17/67
ilm-i hüsn-i hulk; TkB 2 3/8
inşâ; K 8/27; G 149/5
kelâm-ı pâk; G 128/7

kıyâs-ı vezn-i eş'âr; K 15/31
kuvvet-i bârikâ-i nâtıkâ; G 120/7
menba'-ı ilham; K 12/3
meydân-ı mecâzî; G 266/3
mu'ciz edâ; G 212/7
mu'ciz fesâhat; K 15/30
mu'ciz-âsâr; TkB 3 7/8
mu'cize-i şi'r; G 74/8
mülhem-i feyz; K 17/60
nağme-i şi'r; K 3/19
nev-tarz; G 268/7
nokta-i şi'r; K 2/45; K 17/61
nüsha-i i'câz; K 5/54
nüsha-i tâze; K 17/40
rekâket; K 15/31
reviş; G 259/1
selâset; K 15/31
selîs; G 254/5
sevâd-ı eş'âr; K 17/52
sevâd-ı eş'âr; K 17/52
sihr-i i'câz; G 221/5
sihr-i i'câz-ı Mesîhâ; G 128/7
söz; K 1/49; K 4/25; K 6/17; K 7/57; K 8/29; K 14/46; K 17/57; G 107/5; G 206/13
şâhid-i sihr; G 87/7
şevk-i şi'r; G 145/9
şi'r; K 2/44; K 6/18; K 8/27; K 15/34, K 17/43, 58; TkB 2 3/5; Kt 1/19; G 25/8; G 36/7; G 87/7; G 149/5; G 244/7; G 279/7
şi'r-i Fehîm; G 268/7
şi'r-i hatt-ı bultânî; K 17/53
şi'r-i i'câz; G 42/5
şi'r-i metîn; G 94/5; G 105/7
şi'r-i pür-efsûn; G 70/5
şîve-i şâhid-i nutk; G 131/7
tarz-ı âyîn; G 259/1
tarz-ı giryânî; K 17/83
tarz-ı sihr-i şi'r; G 85/6
tâze divan; G 182/9
teklîf-i şi'r; G 2/4
tûtî-i şîrîn-güftâr; G 170/5
vâdi-i tâze; K 17/59
vahy-i Rahmânî; K 17/67

Nazm;

âşık-ı dilrübâ-yı nazm; TkB 3 7/11
cihân-ı nazm; G 206/12
dür-i nazm; G 292/7; TkB 2 4/3
dürr-i nazm-ı Fehîmâ; G 17/7
eflâk-i cihân-ı nazm; TkB 3 7/7
hân-ı nazm; K 17/45
i'câz-ı nazm; G 28/7
İsî-i nazm; TkB 3 7/8
lu'lu-yı nazm; K 6/16
mîrân-ı nazm; G 206/13
mübtelâ-yı nazm; TkB 3 7/11
nazm; K 6/18; K 8/27; K 17/56; G 38/7; G 84/6; G 106/11
nazm-ı dehr; G 149/2
nazm-ı le'al; K 17/55
nihâl-i nazm; K 8/33
nokta-i nazm; G 165/2
nukât-ı hatt-ı nazm; G 238/7

Suhan;

âşiyân-ı suhan; G 112/7
cevâhir-i suhan; Rb 4
kâr-ı suhan; K 14/46
kec-suhan; K 7/60
mest-i şîrîn suhan; TkB 4 5/1
resm-i suhan; G 236/7
suhan; TkB 2 4/3; Kt 1/19, 20
suhan-ı dil-pezir; G 129/5
suhan-ı pâk; G 236/8
suhan-ı râst; K 8/29
suhan-ı râz-ı işve; G 93/2

NEŞÂTÎ DİVANI

ENDÎŞE;

âb-rûy-ı şâhid-i endîşe; G 127/5
endîşe; G 29/6
fehm-i hekmet-endîşe; K 25/9
lutf-ı endîşe; K 14/18
murg-ı endîşe; K 14/15
sihr-i endîşe; G 88/5

HAYAL;

gül-deste-i hayâl; K 8/39
gül-i bâğ-ı tahayyül; K 12/28
hayâl; K 10/45; K 13/31
hayâl-i nazik; K 11/35; K 15/38; K 27/24
hayâl-i pâk; K 13/16
i'câz-ı tahayyül; K 27/15
sâz-ı hayâl; K 22/26
şâhid-i tahayyül; K 15/3

KALEM;

hâme; K 11/37; K 12/28; K 19/35; K 21/21; G 50/6; G 127/4
hâme-i ma'nî-tırâz; G 74/5
hâme-i mu'ciz-tırâz; K 25/7
hâme-i sihr-âver; G 40/6
hâme-i şa'şa'a; K 9/33
kalem; K 8/40; K 9/32
kilk-i i'câz; G 88/5
kilk-i Neşâtî; G 22/5
kilk-i sihr-sâz; G 70/5
kilk-i ter-zebân; G 91/4
lu'le-i hâme; K 11/32
mutrıb-i hâme; K 22/26
nâvdân-ı kalem; K 22/37

ney-i hâme; K 8/41
peyrev-i kilk; K 2/27
sarîr-i hâme; G 117/5
siyâh-ı hâme; K 1529
zebân-ı hâme; K 15/27

MANA;
âlem-i ma'nâ; K 26/6; Rb 9
bahr-ı ma'nâ; G 22/5
bezm-i ma'nâ; K 22/33
câm-ı pür-sahbâ-yı ma'nâ; K 13/32
cevâhir-nisâr-ı ma'nâ; K 15/27
derk-i ma'nâ; G 82/3
dikkat-i ma'nâ; Kt 2
gevher-i ma'nâ; G 50/2
halvet-sarây-ı ma'nâ; K 11/33
Hızr-ı ma'nî; K 11/32
kişver-i ma'nâ; K 19/34
lezzet-i ma'nâ; G 94/5
ma'ânî; K 13/16
ma'ânî-i pâkize; K 13/17
ma'nâ; K 3/11
ma'nâ-yı muhabbet; G 12/3
ma'nî; G 70/4
ma'nî-i barîk; K 12/24
ma'nî-i hest; G 128/2
ma'nî-i pâk; K 27/27
ma'nî-i rengîn; K 23/26
mahzen-i vâlâ-güher-i ma'nî; K 16/15
mızrâb-ı zen-i ma'nâ; K 22/26
mülk-i ma'nâ; K 6/18
pâk ma'nâ; K18/17
râz-ı ma'nâ; K 10/20; K 20/39
rengîn-i ma'nâ; G 50/5
rûh-ı ma'nâ; K 22/12; K 26/11
sipehsalâr-ı ma'nî; K 13/15
suhan-tırâz-ı ma'nî; K 3/1
sûret-ger-i ma'nâ; K 22/29; G 88/5
sûret-nigâr-ı ma'nî; K 11/37
şâhid-i ma'nâ; K 27/26
şâhid-i müşgîn-kabâ-yı ma'nâ; K 15/5
şehsüvâr-ı ma'nâ; K 8/38
vâdi-i pehnâ-yı ma'nâ; K 10/48
vesme-keş-i ma'nâ; K 15/1
yem-i ma'nâ; K 15/34

ŞAİR:
âlem-ârâ-ı şâ'ir-i Örfî-tab'îat; K 13/31
derûn-ı şu'arâ; K 12/23
ehl-i suhan; K 21/19
gavvas; G 22/5
gazel-gûy; K 10/45
gurûr-ı nüktedânî; K 4/54
mu'cize-perdâz-ı zamâne; K 9/29
nâdire-sencân; K 9/29
nâzım-ârâ-yı cihân; K 19/12
nâzım-ı gevher-i ma'nâ; K 7/17
nâzım-ı pür-zûr-ı nizâm-ı endîşe; K 22/33
Nef'î-i suhandân; K 13/32
nükte-gûyân; K 27/37
nükte-sencân; K 27/27
nüktever; K 9/16
sahibkırân-ı arsa-i nazm; K 19/34
suhan-ârâ; K 22/9
suhan-ârâ-yı zamân; K 14/10
suhandân; k 27/39
suhan-perver; K 1/39; K 9/16; K 13/13
suhan-perver-i yektâ; K 14/11
suhanver-i mu'ciz-beyân; K 11/31
şâ'ir; G 24/5
şâ'irân-ı Rum; K 10/43
şâ'ir-i mu'ciz-kelimât; K 12/23
şâ'ir-i Sıfahânî; K 11/35
şâ'ir-i sihr-âferin; K 15/36
şâ'ir-i suhan-senc; K 21/35
şâ'ir-i yektâ; K 10/40
şâhân-ı cihân-ı ma'nî; K 7/13
tûtî-i nükte-senc-i i'câz; K 3/2
üstâd-ı suhan-perver; K 12/24
zamîr-i pâk; K 13/34

Tab';
bülbül-i tab'; K 13/25; G 105/5
dergeh-i tab'; K 13/15
esb-i tab'-ı pâk; K 13/10
hoş tab'; G 24/5
lutf-ı tab'; K 25/3
mahzen-i tab'; G 66/5
meyl-i tab'; K 10/45
rahş-ı tab'; K 8/45; K 10/48
şâhid-i tab'; K 14/17; K 16/015
şîve-i tab'; K 9/30
tab'; K 9/28; K 10/46; K 12/27; K 13/30; K 16/23; K 18/33; K 19/34; G 104/5
tab'-ı deryâ; K 10/27
tab'-ı Neşâtî; G 85/5; G 126/5
tab'-ı pâk; K 14/13; K 18/20
tab'-ı pür-safâ; K 27/27
tab'-ı pür-zûr; G 29/6
tâze tab'; K 14/18

ŞİİR;
bahs-i şi'r; K 8/44
beyt-i mümtâz; K 10/42
beyt-i nazik; K 19/36
edâ-yı nâzik; K 13/30
eş'âr; K 23/25
eş'âr-ı cân-bahş; K 25/21
gazel-i âb-dâr; G 19/5
gazel-i zîbâ; K 22/27
gevher-i kelâm; K 19/37
güftâr; K 15/36
gül-i i'câz; K 27/25
hatt-ı eş'âr; K 22/36

hoş edâ; K 11/34
hüsn-i edâ; K 14/18
hüsn-i elfâz; K 10/46
i'câz-ı belâgat; K 14/10
i'câz-ı hüsn; G 117/2
inşâ; K 10/46
kelâm; K 9/31; K 13/35; G 83/4
lehce-i pâkize; K 16/14
lutf-ı edâ; K 12/26
nakş-ı sihr; G 18/7
nev gazel; G 18/7
nikât-ı i'câz; K 6/16
nokta-i şi'r-i ter; K 22/35
nükte; G 54/3
nükte-i güftâr; K 27/15
nükte-i i'câz; K 13/35
nüsha-i i'câz-nümâ; G 12/3
pâkize beyân; K 3/3
pâkize gazel; K 22/23
pâkize kasîde; K 16/30
reh-i mecâz; K 1/3; G 136/5
rengîn edâ; K 27/28
rengîni-i edâ; K 19/36
safâ-yı nükte; K 13/8
sırr-ı hikem; G 54/3
sihr-i beyân; G 24/5
söz; K 10/33; K 13/32; K 15/37; K 22/34; K 23/26; G 1/5; G 24/5; G 70/5; G 94/5; G 121/5
şâhid-i mazmûn-ı ter; K 22/36
şi'r; K 9/29; K 11/34; G 103/5
şi'r-i âb-dâr; G 96/5
şi'r-i dil-keş; K 15/34
şi'r-i garrâ; K 18/25
şi'r-i Neşâtî; G 44/5; G 73/5
şîve-i i'câz; G 29/6; G 96/5
şîve-i tarz; K 11/36
tarz-ı kasîde; K 21/37
tarz-ı sihr; G 96/5
zengin edâ; K 13/7

Nazm;
arûs-ı nazm; K 24/28
bâde-i nazm-ı Neşâtî; G 127/5
cemâl-i şâhid-i nazm; K 13/17
çarh-ı nazm; K 2/27
dür-i nazm; K 7/17; K 25/11
gevher-i nazm; K 3/9; K 18/19
nakş-ı nazm; K 11/37
nazm; K 6/26; K 7/20; K 9/33; K 12/27; K 14/40; K 19/33; K 27/25, 27, 28
nazm-ı Hakânî; K 13/31
nazm-ı pak-ı garrâ; K 10/42
nazm-ı Selmân; K 13/30
nazm-ı şehenşeh; K 6/9
nükte-i nazm; K 9/30
rişte-i nazm; K 16/28
rütbe-i nazm; K 14/11
safâ-yı nazm; K 15/37
serîr-i mülk-i nazm; K 13/12
şâhid-i nazm; K 12/26; G 91/5
şân-ı nazm; K 8/18
ulüvv-i nazm; K 11/31
zer-tâc-ı nazm; K 19/10
zülâl-i nazm; K 24/27

Suhan;
âb-yâr-ı suhan; K 19/35
bâğ-ı suhan; K 3/15
çemenzâr-ı suhan; K 22/37
gülzâr-ı suhan; G 127/4
hadîka-i suhan; K 19/36
mazmûn-ı suhan; K 14/18
pâk suhan; K 9/28
sırr-ı suhan-nist; G 128/2
suhan; K 8/40; K 9/32; K 12/23, 28; K 23/25
şâhidân-ı suhan; K 15/8
tarz-ı suhan; K 13/16

SÂBİT DİVANI

ENDÎŞE;
bî-imtihân-ı endîşe; K 16/45
binâ-yı hâne-i endîşe; G 277/5
endîşe; K 17/48; K 31/28; K 32/28
endîşe-zâd; G 281-5
kef-i endîşe; K 31/4
meclîs-i endîşe; K 31/8
nesîc-i tâze-i endîşe; G 245/5
nukre-i endîşe; K 17/69
ser-cûş-ı endîşe; K 40/48
sirişt-i kâleb-i endîşe; K 19/29
şahne-i endîşe; G 290/5
târ-ı endîşe; G 350/8

Fikr;
arûs-ı Fikret; G 135/5
bikr-i fikr; K 23/43
bikr-i fikr-i ma'nâ; K 38/31
dakîk-i fikr; G 274/10
dâye-i fikr; K 19/32
dükkân-ı fikret; K 20/49
fikr-i süd; G 313/5
fikr-i zer-endûz-ı hayâl; G 335/9
nefha-i hatt-ı fikr; G 314/6
şâhid-i fikr; K 17/26,58
şîve-i endîşe; G 173/5
tâ'ir-i fikr; K 17/55
Hikmet;
dürr-i hikmet; K 32/29
tîyn-i hikmet; K 19/29

HAYÂL;
arûsân-ı hayâl; K 17/58
bikr-i hayâl; G 290/5
Cibrîl-i hayâl; K 31/4
çâr-bâlin-i hayâl; K 19/34
dest-i hayâl; K 31/13
efsûn-ı hayâl; K 40/51
hayâl; K 40/45
hayâl-i hatt-ı selîs; G 152/2
hayâl-i mihber; G 123/6
hayâl-i sahif; K 9/48
Mesîhâ-yı hayâl; K 32/30
Mesîh-i hayâl; K 20/45
mu'ammâ-yı hayâl; K 19/30
nağme-perdâz-ı hayâl; K 31/17
sahbâ-yı hayâl; K 40/48
sebük-seyr-i hayâl; K 18/41
tâze hayâl; G 97/7
tek ü tâz-ı hayâl; G 342/6
zer-ender-zer-i hayâl; G 135/5

KALEM;
câdû-yı kalem; K 4/26
divçe-hâme-i suhan; G 171/5
eşheb-i kilk; G 134/5
hâme; K 4/23; K 40/45; G 123/6
hâme-i dil-keş; K 32/13
hâme-i mazmûn-perver; G 342/6
hâme-i nazm; G 14/5
hâme-i sihr-eser-i nazm; K 39/41
hâme-i tahrîr; K 31/1
meta'-ı tâze; G 429/9
kâlâ-yı şi'r; G 429/9
kalem; K 17/57; K 40/1; G 263/5
kalem-i nâtıka-perdâz; K 22/33
kalem-i pâk edâ; G 76/7
kalem-rev-i endîşe; G 170/5
kilk; G 138/5
kilk-i midîhâ-senc; K 20/33
kilk-i rakam; K 17/68
kilk-i suhan; K 19/40
kilk-i ter; G 173/5
nîze-i kalem; K 20/53
reşâhat-ı kalem; K 17/68; K 39/44
reşha-i kilk-i ter; K 17/59
sarîr-i kalem; G 38/5

MANA;
Adn-ı ma'nâ; K 40/53
âlem-i ma'nî; K 21/43
bâğ-ı ma'nâ; K 40/1
bezm-i hass-ı ma'nî; K 31/13
buhûr-ı ma'nâ; K 8/46
câm-ı ma'nâ; G 197/5
cemâl-i şâhid-i gayb-ı ma'ânî; K 40/46
cihân-ı ma'nî; K 31/12
çemen-i ma'nî; G 263/5
deffe-i ma'nâ; K 38/30
deyr-i ma'nî; K 32/19
garrâyî-i ma'nâ; K 19/40
gülâb-ı ma'nâ; K 37/49
gül-i ma'nâ; G 185/5
gülşen-i şüküfte-i ma'nâ; K 40/43
Haleb-i ma'nâ; K 45/51
hânekâh-ı ma'nî; K 32/27
hassü'l-hass-ı ma'nâ; K 40/47
hatt-ı ma'nâ; K 40/62
heft-hân-ı ma'nâ; K 34/33
iklîm-i ma'nâ; K 17/27
kârgâh-ı ma'nî; K 40/45
kulle-i ma'nâ; K 17/57
künküre-i tâk-ı ma'ânî; K 22/36
ma'den-i ma'nâ; G 339/8
ma'nâ; K 17/62; G 132/9
ma'nâ-yı bahr-ı vahdet; G 85/7
ma'nî-i cevher; K 31/7
ma'nî-i nihân; K 34/47
ma'reke-i ma'nî; K 39/47
maşgîn-i ma'nâ; K 23/43
Meryem-i ma'nâ; K 32/30
Mesîhâ-dem-i ma'nâ; K 39-46
nûr-ı ma'ânî; K 13/19
pirâye-i arûs-ı ma'nî; G 102/5
resm-i ma'ânî; K 39/40
rişte-i ma'nâ; G 282/8
rub'-ı meskûn-ı ma'ânî; K 31/14
Ruhullâh-ı ma'nî; K 32/32
sûret-i ma'nâ; G 295/4
şâhid-i ma'nâ; G 131/1
şeker-i ma'nâ; K K 31/18
tantana-i ma'nâ; K 22/35
tasdî-i ma'nâ; K 8/41
zebân-ı ma'nâ; G 14/5
zımmn-ı ma'nâ; G 335/8
mazmûn;
âteş-pâre mazmûn; G 274/8
ebkâr-ı mazmûn; E 151
mazmûn; G 159/5; G 314/6; G 335/8
şîr-hâre-i mazmûn; G 313/5

ŞAİR;
dil-i sâhib-suhan; K 17/64
edîb-i ma'ânî-i nâz; G 304/2
ehl-i beyân; K 17/56
ehl-i ma'ânî; K 22/35
erbâb-ı suhan; K 1/107
kahramân-ı arsâ-gâh-ı nazm; K 19/41
kahramân-ı ma'nî; K 34/15
kuvvet-i tab'; K 39/39
ma'nî-senc-i hikmet; K 19/28
ma'nî-tırâz-ı nâdire-senc; K 34/35
mazmûn-gû; G 329/5
merd-i suhan-dân; G 122/6
meşşâtâ-i cemâl-tırâz-ı ma'ânî; K 20/46

mu'cid-i vâdî-i nev'; K 45/52
müteşâ'ir; K 45/55
nâdire-sencân-ı hikmet; K 20/47
nâzım-ı nâ-hencâr; K 17/65
nükte-gûyân; K 40/47
nükte-senc-i hüner-menkıbet; K 34/17
pâkize-gû; G 343/7
pehlevân-ı suhan; K 34/16
Rüstem-i destân-ı ma'nâ; K 32/25
Sâbit-i i'câz-tırâz; G 92/7
Sâbit-i ma'nî-tırâz; G 39/5
sâlim-i sihr-âferin-i nazm; G 292/7
sarrâf-ı ma'nî; K 32/20
suhan erbâbı; K 45/60; G 67/5; G 162/5
suhan-dân; K 40/42
suhan-gû; G 125/5
suhan-perver; K 16/45
suhan-pîrâ; K 22/33
suhan-sencân; K 39/48
suhan-ver; K 17/54
şâ'ir; K 13/30; K 19/25, 26, 27; K 20/45; K 23/41; K 33/56; K 39/49; K 45/56; G 133/9; G 309/9; G 337/9
şâ'ir-i ferzâne; G 92/7
şâ'ir-i kaşmer; K 16/46
şâ'ir-i kudsî; K 20/42
şâ'ir-i mu'ciz-tırâz; K 34/34
şâ'ir-i sâhir; K 20/44; G 83/5
şâ'ir-i sencîde-beyân; K 45/57
şâ'ir-i vasf-i intimâ; K 19/24
şâh-bender-i hüner; K 20/49
şeh-i nazm; Kt 19
şeker-güftâr-ı nazm; G 125/5
şu'arâ; K 45/55
tabî'at-ı şu'arâ; G 261/5
tûtî-i hoş lehçe; G 125/5
üstâd-ı cihân; K 45/52
üstâd-ı debistân-ı hayâl; K 31/2
zebân-dân-ı hakâyık; K 19/30

Tab';

büt-i tab'; G 173/5
câm-ı tab'; K 37/49
cevân-ı tab'; G 164/5
çeşme-i tab'; K 17/58
dâmâd-ı tab'; G 135/5
dil-rübâ-yı vezn-i tab'; K 4/24
envâr-ı tab'; G 274/8
erbâb-ı tab'; K 40/50
gurûr-ı tab'; G 259/6
harîm-i tab'; K 19/26
imtiyâz-ı tab'; G 246/6
kuvvet-i tab'; K 19/33
lisânü'l-gayb-i tab'; K 19/25
Mûsî-i tab'; K 19/36
nevzâde-i tab'; G 37/7; G 243/5
safâ-yı hâtır-ı tab'; K 16/41
semend-i tab'; G 298/6
semend-i tab'; K 9/46
şâhid-i tab'-ı levend; G 290/5
tab'; K 16/45; K 17/49; K 19/35, 41, 43; K 32/28; K 39/46; G 138/5
tab'-ı bülend; K 31/19
tab'-ı cihân-gîr; K 31/1
tab'-ı derrâk; K 40/46
tab'-ı dil-firîb; G 60/5
tab'-ı melâik; K 20/55
tab'-ı pâkize-dân; G 145/1
tab'-ı zer-dûz; K 3/84
tab'-ı zûr-âver; K 19/39
tıfl-ı tab'; K 18/40
tûtî-i tab'; K 34/36
tûtî-i tab'-ı nükte-senc; K 40/54
zemîn-i münbit-i tab'; G 281/5

ŞİİR;

bâ'is-i şöhret-i eş'âr; K 31/30
bâğ-ı şi'r; K 40/65
beyân-i şîve, G 304/2
beyt-i dil-ârâ; K 17/50
beyt-i dil-kêş; K 40/ 22, 32
beyt-i zîbâ; K 23/36
bikr-i lafz; G 131/1
bûy-ı hakîkat; G 132/9
devât-ı şi'r; G 179/5
dil-keş; K 16/43
edâ; K 17/54
edâ-yı pezîr-refte; G 170/5
eser-i has; G 173/5
eş'âr; K 20/47; K 40/53; E 30
fenn-i belâgat; K 39/40
feyz-i eser; K 39/44
feyz-i güftâr; K 17/58
garrâ kasîde; K 20/51
gazel-i pâk; G 224/8
gazel-i ter; G 183/5
güher-i irfân; K 31/3
güzîde; G 112/7
hasen-i nazük; G 206/5
hoş kumaş-ı nesîc-i belâgat; G 143/5
hüsn-i beyân; K 13/19
hüsn-i edâ; G 206/5; G 284/7
hüsn-i eş'âr; E 134
hüsn-i ibâret; K 20/44
hüsn-i sebk; G 3/5
i'câz; K 20/50
ihtisâr; G 119/6
istihkâm; G 350/8
kafîye; G 277/5
kelâm-ı âb-dâr; K 40/47
kelâm-i pür-bedî'i; K 19/28
kemâl-i letâfet; K 20/50
kemâl-i şi'r; K 23/42

lâfız; K 13/14; G 132/9; G 339/8
latîf; K 16/43
lisân-ı nâtika; K 34/36
lutf-ı şi'r-i dil-nîşîn; K 18/39
makâl-i ehl-i hüner; G 119/6
mâye-i hüsn; K 18/39
metîn; G 277/5
musanna'; G 115/5
muvaşşâh; G 115/5
mübâlâğa; E 134
müreşşâh; G 115/5
nakd-i güftâr; K 17/69
nazîre; G 246/6; G 259/6
nazük-ter; K 16/43
neşeli ma'cûn; G 305/9
nevgüfte-i sâde; G 287/5
pâkize; G 4/5; G 313/5
rengîn; K 40/55
reşh-i beyân; G 115/5
revîş-i nâdire-pervâzî; G 329/5
sâde; G 287/5
safha-i şi'r-i safâ; Kt 19
safhâ-i şi'r-i ter; K 39/45
sahn-ı gazel; G 329/5
san'at-ı şi'riyye; G 287/5
selîs; G 152/4
sihr; K 4/26; K 20/50
söz; K 4/26; K 16/46; K 17/26, 62, 65, 66, 67; K 20/45; G 50/5; G 83/5; G 112/7; G 123/6; Kt 20
süllem-i ilhâm; K 31/6
şâh beyt; G 143/5
şi'r; K 22/36; G 67/5; G 152/1; G 162/5; G 172/5; G 237/5
şi'r-i dil-pezîr; G 146/6
şi'r-i hoş edâ; K 19/43
şi'r-i laklaka; Kt 20
şi'r-i tâze; G 12/5
şi'r-i ter; K 32/13; K 40/55
şi'r-i yârân; K 45/54
şîrîn gazel; G 329/5
şîrîn; K 16/43
şîrîni-i kelâm; G 3/5
şîve-i şâ'ir; G 206/5
şûh; K 16/43
tarz-ı hassü'l-has; G 170/5
tarz-ı hoş-âyende; G 50/5
tarz-i hasen; G 206/5
tâze gazel; G 145/7
tâze ibârât; G 284/7
tâze vâdî; G 4/5
tekellüf; G 281/5
terkîb-i bedî'i; G 305/9
tertîb-i müferrih; G 50/5
vâdî-i gazel; G 100/7
vâdî-i suhan-peymâ; K 22/37
vâridât-ı gayb-i Mevlâ; K 40/22
zemîn-i tâze; G 101/5

İnşâ;
inşâ; K 22/36; K 40/65

Nazm;
arsa-i nazm; K 34/16
bâde-i nazm; K 40/52
bağçe-i nazm; G 263/5
bâğ-ı nazm; G 115/5
beyân-i nâtık-ı nazm; K 19/28
bikr-i nazm; K 19/32
bütân-ı nazm; K 20/46
çeşme-i âb-ı hayât-ı nazm; K 19/31
dâvî-i nazm; K 17/51
divân-ı nazm; G 16/5
dürr-i silk-i nazm; K 40/44
esâs-ı nazm; G 152/6
feyz-i nazm-ı âteş; K 18/39
gül-gonca-i nazm-ı ter; K 40/43
hall-i ukde-i nazm; G 93/5
hırâm-ı nazm; K 20/55
i'câz-ı nazm; G 104/5
kumaş-ı nazm; G 118/5
ma'cûn-ı nazm; G 13/7
meta'-ı nazm; G 131/8
minber-i nazm; G 82/5
nâdire-kâr-ı nazm; K 39/42
nahlistân-ı nazm; K 32/35
nâ-süfte-i nazm; K 32/18; G 116/5
nazm; K 16/45; K 17/69; K 20/35, 44; K 23/42; G 149/7; G 305/9
nazm-ı dil-nîşîn; Kt 20
nazm-ı evsâf-ı şerîf; K 40/64
nazm-ı mülk-i dil; K 31/12
nazm-ı nâ-bercâ; K38/34
nazm-ı suhan; K 20/43
nazm-ı nev'-güfte; K 39/43
nizâm-ı nazm; K 20/50
revân-darû-yı nazm; K 40/51
rişte-i nazm; K 17/65
rûy-ı şâhid-i nazm; K 19/35
silk-i nazm; G 28/8
silkü'l-le'al-i nazm; K 20/49
şîve-i nazm-ârâ; K 22/34
vâdî-i nazm; G 169/5
Yed-i beyzâ-yı nazm; K 19/36
zemzeme-i nazm; G 38/5

Suhan:
andelîb-i suhan; K 31/21
basit suhan; K 34/47
fenn-i suhan; G 39/5
fenn-i suhan-verî; K 20/10
hoş kumaş-ı suhan; G 335/9
iklîm-i suhan; K 39/38
kâleb-i suhan; K 20/45

letâfet-i suhan; G 41/5
levh-i suhan; K 31/7
ma'nâ-yı suhan; G 306/3
mezâyâ-yı suhan; K 1/96; K 31/10
mısra'-ı suhan; G 289/6
perdâzî-i suhan; K 9/47
sâkil-i suhan; K 45/59
suhan; K 4/26; K 16/42, 43; K 17/69; K 19/39; G 261/5; G 274/12
suhan-ı âb-dâr; G 354/9
suhan-ı tûtî-i tab'; K 17/56
suhan-tırâzî-i ter; G 104/5
şart-ı suhan; G 119/6
şîrîn-suhan; K 17/50
tercemân-ı suhan; K 31/1
tumturak-ı suhan; K 22/34

NÂBİ DİVANI

ENDÎŞE;
âlem-i endîşe; G 594/5
bezm-i endîşe; G 323/2
dil-i endîşe; G 599/5
endîşe, K 8/12; G 592/1; G 601/6
hiffet-i endîşe; G 33/1
hûn-ı endîşe; G 578/6
kâdi-i endîşe; G 464/7
kîse-i endîşe; K 12/75
kürre-i endîşe; G 864/7
micmer-i endîşe; G 775/10
nâvek-i endîşe; G 484/1
pây-ı endîşe; G 462/2
ser-i endîşe; K11/58

HAYÂL;
âgûş-ı hayâl; G 577/9
dest-i hayâl; 613/5
esb-i hayâl; G 840/5
fânus-ı hayâl; G 138/2
hayâl; G 506/1; G 555/5
hayâl-i bârîk; K 29/7
hayâl-i ma'nî-i bârik; G 561/5
hayâl-i mihâl; G 602/5
hayâl-i şi'r; G 17/5; G 170/5; G 599/9
hem-âgûş-ı hayâl; G 317/1
mevc-i hayâl-i şu'arâ; G 108/6
meydân-ı hayâl; K 15/90
mi'ât-ı hayâl; G 759/1
neş'e-i sahbâ-i hayâl; K 23/5
sahn-ı hayâl; G 599/5
ser-engüşt-i hayâl; G 513/9
ser-rişte-i hayâl; G 510/5
şebistân-ı hayâl; G 564/4
zehhâr-ı hayâl; K 8/5

KALEM;
bûsegâh-ı kalem; G 380/5
dehân-ı hâme; G 406/16; G 533/6
dehân-ı hâme; G 78/5
dehen-i hâme; G 49/11
engüşt-i kalem; G 570/3
engüşt-i kalem; K 23/16
hâme; K 8/10; K 23/3; G 795/4, 5; G 809/7
hâme-i mecâz; G 201/7
hâme-i mûy; G 86/4
hâme-i Nâbî; G 608/13
hâme-i Nâbî; G 880/5
hâme-i sun'-ı üstâd; K 2/1
kalem; K 8/3; G 497/1; G 513/1-11
kalem-rev-i ma'nâ; G 253/5
kümeyt-i hâme; G 171/5
meblâğ-ı hâme; G 294/9
mi'mâr-ı kalem; G 69/17
pây-ı hâme; G 736/7
sarîr-i kalem; G 129/2
şakk-ı hâme; G 599/7
şakk-ı kalem; G 96/5
vaz'-ı kalem; K 1/4
yerâ'a-i şu'arâ; G 104/7
zerrîn kalem; G 878/5

MANA;
âb-ı hayât-ı ma'nâ; G 408/5
âhû-yı ma'nâ; G 64/2
âlem-i ma'nâ; G 490/6
âlem-i ma'nâ; G 861/6
âlem-i ma'nâ; K 15/99
ârâyiş-i ma'nî; G 802/10
ârız-ı ma'nî; G 62/5
arsa-i ma'nâ; Kt 6/6
âsâr-ı ma'ânî, G 40/7
bahr-ı ma'nâ-yı hıred; K 17/27
bâm-ı ma'nâ; K 15/62
cânib-i ma'nâ; G 191/4
cenâh-ı ma'nî; G 421/11
cevher-i ma'nî; G 267/2
ciger-i ma'nâ, G 578/6
cilve-i ma'nî; G 171/5
çeşme-i ma'nâ; G 292/7
çeşmesâr-ı ma'nâ; G 406/6
deryâ-yı ma'nî; G 723/5
dil-i ma'nâ; K 23/5
dûşize-i ma'ânî; G 295/7
dür-i ma'nî; G 551/4
düzd-i ma'nâ; G 586/9
edâ-yı hakk-ı ma'nî; G 152/7
edâ-yı hakk-ı ma'nî; G 152/7
evâlim-i ma'nâ; G 638/9
gayb-i ma'nî; G 802/5
genc-i ma'nâ; G 818/5
genc-i ma'nî; G 751/9
gevher-i ma'nâ; G 756/2
gül-çîn-i ma'nî; G 639//7
gül-i ma'nâ; G 263/5

halvet-gede-i ma'nâ; G 118/6
halvethâne-i ma'nâ; G 368/4
harem-i ma'nâ; G 553/6
harf-ı ma'nîdâr; G 86/4
hazâ'in-i ma'nâ; Rb 171
hızâne-i ma'nâ; G 152/5
husûl-ı ma'nî; G 315/5
ilm-i ma'nâ; G 69/14
kadd-ı ma'nî; G 549/5
kad-i ma'nâ; K 1/2
kîse-i ma'nâ; G 274/5
kümeyt-i ma'nî; G 564/9
lafz-ı ma'nâ; K 17/23
lezzet-i ma'nâ; G 853/1
lezzet-i ma'nî; G 805/7
lücce-i ma'nî; G 736/5
ma'ânî; G 158/2; G 808/7
ma'nâ; K 1/1; K 8/3, 50; G 50/9, 11; G 63/6; G 74/1; G 197/6; G 245/7; G 259/4; G 364/2; G 430/4; G 469/5; G 497/5; G 507/2; G 555/5; G 564/11; G 579/7; G 646/5; G 715/7; G 745/7; G 849/2; G 861/1-11; Kt 2/9; Kt 62/4; Rb 64, Rb 98
ma'nâ-yı âferinîş; G 95/7
ma'nâ-yı âsmân; G 800/3
ma'nâ-yı beyt-i şi'r; G 130/6
ma'nâ-yı ebrû; G 525/4
ma'nâ-yı gayb; G 651/2
ma'nâ-yı hayâl-i şu'arâ; G 515/2
ma'nâ-yı irtikâb; G 149/4
ma'nâ-yı latîf; G 559/5
ma'nâ-yı merhâmet; G 185/1
ma'nâ-yı nihânî; G 472/5
ma'nâ-yı rîş-hande; G 367/18
ma'nâ-yı şükr; G 844/9
ma'nâ-yı tâze; G 202/7
ma'nî, G 28/2; G 33/5, 6; G 313/3; G 422/2; G 429/5; G 489/1; G 683/7; G 732/2; G 755/5; G 802/10; G 807/1; G 835/5
ma'nî-i âlî; G 420/6
ma'nî-i ârâm; G 394/8
ma'nî-i barîk; G 89/7
ma'nî-i bülend; Kt 3/8
ma'nî-i fahr; G 271/4
ma'nî-i gîsû; G 735/1
ma'nî-i hestî; Kt 13/1
ma'nî-i huşk; K 5/10
ma'nî-i ihlâs; G 29/5
ma'nî-i imkân; G 370/2
ma'nî-i ma'hude; G 208/8
ma'nî-i maksûd; G 688/5
ma'nî-i nâ-güfte, G 70/9; G 402/7; G 413/7; G 593/5
ma'nî-i nakkâş; G 296/6
ma'nî-i nâ-şinîde; G 463/5
ma'nî-i nâyâb; G 403/7
ma'nî-i nâzük-ter; G 92/2; G 422/5
ma'nî-i pâkize; K 16/40; G 510/7
ma'nî-i pür; G 553/5
ma'nî-i rakîk; K 29, 7
ma'nî-i rengîn; G 467/5; Kt 3/4
ma'nî-i rengîn-edâ; G 149/1
ma'nî-i rûşen; G 442/5
ma'nî-i saf; G 573/9; G 805/6
ma'nî-i şi'r; G 74/7
ma'nî-i tâze; G 73/4; G 288/7; G 496/12; G 521/4; G 553/4; G 605/5; G 802/2
ma'nî-i ter; G 549/2
ma'nî-i ulvî; G 132/1
ma'nî-i vahşi; G 735/7; G 751/1
ma'nî-i zıllullâh; K 8/51
me'mûre-i ma'nâ; G 791/6
memleket-i ma'nâ; Kt2/3
menba'-ı âb-ı ma'nâ; G 570/3
meta'-ı ma'nâ; K 23/13
meydân-ı ma'ânî; G 840/5
mezra'a-i ma'nâ; K 23/2
misâl-i ma'nî; G 719/3
muhayyel ma'nâ; G 811/1
murg-ı ma'ânî; G 92/3
nakd-i mazmûn-ı ma'ânî, K 12/75
nevâle-i ma'nâ; G 111/8
perde-keş-i ma'nâ; Rb 149
pertev-i ma'nâ; K 23/4
peyâm-ı ma'nâ; G 594/5
saded-i ma'nâ; G414/3
sahn-ı âlem-i ma'nî; G 563/9
sayd-ı ma'nâ; G 28/6
sebze-i nev-hîz-i ma'nî; G 685/4
sehâb-ı ma'nâ; G 714/9
sevâd-i ma'nî; K 17/1
şâh-ı ma'nî; G 73/6
şâhid-i ma'nâ; K 1/61
şûh-ı ma'nâ; G 132/5
tâze ma'ânî; G 548/7
tâze ma'ânî; G 558/10
tâze ma'nâ; G 146/6; G 404/1; G 744/5; G 775/10
vâdi-i ma'nâ; G 736/7
vâsi'a-yı ma'nâ; G 464/7
yelgede-i ma'nâ; Rb115
zâ'ikâ-i ma'nâ; G 578/1
zâ'ikâ-i ma'nâ; Kt 4/4
zülf-i ma'nâ; G 836/9

Mazmûn;

barîk mazmûn; G 811/1
mazmûn, K 8/3, G 60/5; G 259/4; G 334/5; G 683/7; G 858/5
mazmûn-ı isâbet-güster; K 17/27
nükte-i ebrû; G 735/1
sâde-dilân mazmûn; G 731/4
tâze mazmûn; G 515/10; G 577/9

ŞAİR:
âsâf-ı hüner-âver; K 11/60
da'vâ-yı şâ'ir'iyyet; G 454/6
ehl-i beyt-i şu'arâ; G 92/2
ehl-i nazm; K 14/69
erbâb-ı ma'nî; G 348/5
erbâb-ı nazm; G 855/8
erbâb-ı suhan; G 371/4; G 609/6; G 699/8
gurûh-ı şu'arâ; K 24/60
mi'mâr-ı binâ-yı suhan; G 751/5
nâbî-i suhan-senc; G 849/7
nazm-ı üstâd; G 230/8
nazm-sencân-ı cihân; K 24/61
sevdâ-yı şâ'iriyyet; G 713/8
suhan-dân; G 372/2
suhan-gû; G 344/5; G 564/10; G 735/7
suhan-senc-i râz; G 829/7
şâ'ir, K 24/36, 62; G 46/5; G 784/3
şâ'ir-i bî-pervâ; Kt 2/2
şâ'ir-i sihr-âzmâ; G 836/7
şîve-perest-i şu'arâ; K 12/85
şu'arâ; K 8/7; K 23/8; G 559/9; G 663/5; G 674/2; G 709/4; G 847/7
tabi'ât-ı şu'arâ; K 10/31
Yusûf-ı nazm; G 875/7

Tab';
arzû-yı tab'; G 180/6
âyine-i tab'; K 9/62
bâdâm-veş tab'; G 97/4
bahr-ı tab'; K 1/98
câm-ı tab'; K 9/67
cûy-ı tab'; G 132/7
dikkât-i tab'; K 17/24
erbâb-ı tab'; G 56/7; G 393/4; G 525/2; G 577/5
esb-i tab'; Kt 6/7
feres-i tab'; G 791/6
gınâ-yı tab'; G 608/6
gülşen-i tab'; G 527/5
hem-tab'-ı zemîn; G 484/9
hoş-tab'-ı suhan-pîrâ; K 23/1
kitâbhâne-i tab'; K 11/68
kuvvet-i tab'; K 9/71; K 24/66; G 93/5; G 165/5; G 420/6; G 469/1
lut-f tab'; G 260/1
pâk tab'; K 9/56
semend-i tab'; G 561/5
tab'; K 9/73; K 12/87; K 16/32; G 267/2; G 269/4; G 507/3; G 645/1; G 694/5; G 751/9; G 821/6
tab'-ı bülend; G 146/1
tab'-ı derrâk; K 23/17
tab'-ı feyz-âver; K 24/24
tab'-ı kadîm; G 821/4
tab'-ı latîf; K 16/74
tab'-ı Nâbî; G 191/7
tab'-ı nâzikter; G 539/2
tab'-ı revân-perver; K 23/2
tab'-ı sâf; G 41/9; G 667/10; G 701/2
tab'-ı ser-bülend; G 529/2
tab'-ı suhan; G 479/6
tab'-ı şerîf; K 24/25
tang-tab'; G 499/5
tûtî-i tab'; G 153/2
zebân-ı tab'; G 201/7

ŞİİR;
âteşpâre; G 682/5
bahr-ı eş'âr; G 73/7
beyt-i emîn; G 487/6
beyt-i nezâyir G 303/12
binâ-yı şi'r; G 563/9
câ'ize-i güftâr; G 550/1
cevher-i sûk-ı beyân; K 8/4
cism-i lafz; K 1/1
çirkâb-ı mecâz; G 166/1
dâmen-i eş'âr; G 380/5
debistân-ı hüner; K 8/9
dilgüşâ makâl; K 16/45
dil-nişîn; G 487/2
divân-ı- şi'r; G 812/10; G 846/3
edâ-yı rengîn; Kt 2/2
elfâz-ı müşkilât; G 802/8
elfâz-ı sükker; K 16/41
elfâz-ı ukde-dâr; G 802/11
eş'âr; G 89/7; G 96/5; G 550/2, 6; G 682/4; G 867/1
eş'âr-ı âb-dâr; G 56/7; G 186/7
eş'âr-ı etfâl; G 599/7
eş'âr-ı selîs; G 132/7
eşk-i şu'arâ; G 532/9
evvel-i şi'r; G 663/5
galat ta'bîr; G 50/11
garîb elfâz; G 802/10
gazel; G 172/7; G 407/5; G 487/1-7; G 698/9; G 867/7
gazel-i âb-dâr; G 285/5; G 406/16; G 878/5
gazel-i sâde; G 867/2
gazel-i sihr-nümûn; G 728/5
güftâr; G 550/5
hat-ı eş'âr; G 571/5
hırmen-i eş'âr; G 486/9
hoş kumâş; G 503/5
hoş-âyende edâ; G 515/10
hoş-âyende gazel; G 213/7
hoş-âyende zemîn; G 487/5
hoş-âyende; K 9/70
hoş-makâl; G 564/10
hüsn-i beyân; G 64/2
hüsn-i edâ; K 16/44, 77; K 24/63; G 128/11; G 532/5
hüsn-i mecâz; G 429/1
hüsn-i ta'bîr; K 8/3; G 73/4; G 422/2
ihâm-ı nâz; G 245/7

inşâ; G 550/7; G 802/1, 6, 9
isti'âre; G 709/4; G 802/1, 3; G 831/9
kâlâ-yı şi'r, G 587/5
kelâm-ı sâde; G 831/9
kışr-ı güftâr; G 97/4
kıt'a-i eş'âr; G 549/2
kinâye; G 831/9
kumâş-ı tâze; G 498/6
lafz; K 23/3; G 28/2; G 50/9; G 63/6; G 74/1; G 292/7; G 497/5; G 564/11; G 755/5; G 861/1, 8; Kt 62/4; Rb 98
lafz-ı garîb; G 167/8
lafz-ı mücmel; G 861/6
lafz-ı veleh; G 663/5
lem'a-yı tâze-gû; G 186/7
lisân-ı şu'arâ; G 608/13
lisân-ı vükû; G 692/5
lügâz; G 159/10
ma'cûn-ı müferrîh-veş; K 23/14
mahzen-i elfâz; G 487/6
meta'-ı şi'r; G 106/7
metîn; G 487/1
mevce-i elfâz; G 736/5
mi'yâr-ı hüner; K 9/73
muhayyel; G 46/5
müsvedât-ı şi'r; G 592/5
müsvedde-i eş'âr; G 40/1
nazîre; G 785/5
ne-âyin gazel; G 631/7
nev-nüvişte gazel; G 620/7
nihâl-i mecâz; G 695/5
nüsha-i eş'âr; K 12/57
pâkize kelâm; K 12/63
pâkize zebân; G 208/9
perend-i şi'r-i rengîn; G 503/5
pür-me'âl; G 564/10
rengîn edâ; K 16/50
sâde söz; K 9/71
sâde şi'r-i dil-güşâ; G 621/5
sâde; G 172/7; G 698/9
sadr-nişîn; G 487/2
sevâd-ı lafz; G 564/9
sevdâ-yı şi'r; G 784/3
sîne-nişîn; G 487/2
söz; K 11/59; G 69/7; G 409/5; G 421/9
sûret-i elfâz; G 62/8
şâh-ı elfâz; G 263/5
şâhid-i eş'âr; Kt 98
şi'r; G 146/1; G 165/7; G 167/8; G 243/5; G 550/3, 7; G 575/6; G 638/9; G 682/5; G 713/9; G 723/5; G 751/1; G 802/6, 9; G 858/5; G 867/4, 8
şi'r-i diger; G 713/9
şi'r-i hâs; G 760/5
şi'r-i Nâbî; G 621/5
şi'r-i nâdire; 876/6
şi'r-i nemeknâk; G 666/3
şi'r-i nev-makâl; G 469/4
şi'r-i pür-zûr; G 632/6
şi'r-i rengîn; G 564/4
şi'r-i tâze zemîn; K 28/13
şi'r-i tâze; G 588/7; G 701/9; G 719/3
şi'r-i ter; G 258/5; G 298/5; G 323/7; G 340/5; G 867/3
şîrîn zebân; G 75/6
şûh edâ; K 16/46
şûh; G 46/5
tâ'ir-i eş'âr; G 743/6
tahmîs; G 575/6
tarz-ı Acem; G 243/5
tarz-ı nevîn; G 74/7
tâze nazîre; G 609/6
tâze şi'r; G 598/2
tâze ta'bîr; G 666/5
tâze zebân; G 230/8
tâze zemîn; G 608/13
tâze-gû; G 191/7; G 230/8
terceme-i sırr-ı kazâ; G 529/2
terkîb-i garîb; K 23/8
terkîb-i nefîs; K 23/14
tıfl-ı şi'r; G 813/5
tûl-ı kelâm; K 12/91
üslûb-ı vakar; G 165/7
vâdî-i nâ-refte; K 12/85
varak-ı şi'r; G 267/6
zarîfâne gazel; G 769/5
zebân-ı şu'arâ; Kt 13/6
zemîn-i şi'r; K 28/18; G 403/7
zemîn-i tâze; G 767/5; G 836/7
zuhûr-ı şi'r; G 812/11

Nazm;

âsâr-ı suhan; G 553/1
binâ-yı nazm; G 303/12
câm-ı nazm; K 23/5
destâr-ı suhan; G 553/4
dîvâr-ı suhan; G 553/6
esrâr-ı suhan; G 553/1
fürûğ-ı nazm; G 77/7
harîdâr-ı suhan; G 553/7
hevâdâr-ı suhan; G 553/3
kafadâr-ı suhan; G 553/5
kâfile-i nazm; G 586/9
kâlâ-yı nazm; G 186/6
kalem-zen-i nazm; G 587/5
kârvân-ı nazm; G 549/1
kisve-i nazm; Kt 3/9
meşgâle-i nazm; K 28/17
meydân-ı nazm; G 452/7
murg-ı nazm; G 867/8
nazm; K 1/93; K 11/58; K 23/8; K 24/62; G 564/10; Kt 74
nazm-ı çarh; G 129/7
nazm-ı evsâf; G 146/5

nazm-ı kelâm; G 565/3
nazm-ı suhan; K 8/4
nazm-ı ter; K 17/1; G 79/5
nazm-ı Türkî; G 550/5
ruhsâr-ı suhan; G 553/2
sâde nazm; G 414/3
seccâde-i nazm; K 8/7
silk-i nazm; K 12/74
şâhid-i nazm; K 9/69
teferrüd-i nazm; G 874/5
tıfl-ı nazm; G 561/9
vâdî-i nazm; Kt 6/7

Suhan;
bâğ-ı suhan; G 882/5
bahr-ı suhan; G 323/7
bazâr-ı suhan; K 9/74
bezm-i suhan; G 478/6
cân-fezâ suhan; K 16/46
cemâl-i suhan; K 23/1
gevher-i suhan; G 409/5
girân suhan; G 189/5
güher-pâş-ı suhan; G 460/6
hiyâbân-ı suhan; K 8/9
kaht-ı suhan; G 83/2
köhne suhan; G 70/9
lebrîz-i suhan; K9/57
mahrûsa-i suhan; G 498/6
mânend-i suhan; Rb 149
mestân-ı suhan; K 9/67
meydân-ı suhan; K 8/8
mey-i suhan; G 320/6; G 521/4
mülk-i suhan; G 486/9
nakd-i suhan; G 109/5
neş'e-yâb-ı suhan; K 23/6
nev-kumâş-ı suhan; G 602/7
pâkize suhan; Kt 2/2
pây-ı suhan; G 539/1; G 735/1
puhte suhan; K 12/30
rengîn suhan; G 174/8
sahbâ-yı suhan; G 880/5
suhan; K 9/70; K 12/31; K 23/7; K 24/65; G 126/5; G 127/6; G 141/1; G 254/5; G 334/5; G 446/3; G 468/1; G 532/1-9; G 597/5; G 631/7; G 710/4; G 758/2; G 807/1; G 844/9; G 847/7G 855/8
suhan-ârâ; G 533/6
suhan-ı bîhude; G 197/6
suhan-ı hayr; 336/4
suhan-ı Nâbî; G 80/6
suhan-ı nâdire-sencân; G 55/7
suhan-ı nâzikâne; G 711/2
suhan-ı serd; K 12/31
suhan-ı şîrîn; G 222/6
şevk-i suhan; G 835/5
şîrîn suhan; G 310/2
tâze suhan; G 758/3
ukde-i müşkilter-i suhan; K 16/91

Hikmet;
câmi'-i hikmet; K 2/61
debîr-i hikmet; K 11/68
esrâr-ı cür'adân-ı hikem; TkB 1 1/2
esrâr-ı hikmet; G 141/4; G 554/3
esrâr-i hikem; K 15/37
Felâtûn-ı hikem-fermâ; G 850/4
fenn-i- hikmet; G 257/5; G 263/2
hikmet; K 2/10; K 16/9; K 17/5; G 49/11; G 413/1
hikmethâne-i eş'âr; G 294/9
iktizâ-yı hikmet; K 7/11
kârgâh-ı hikmet; G 744/2
kargâh-ı hikmet-âmiz; K 1/57
nakş-ı hikmet, G 367/13
ni'âm-hâne-i hikmet; K 2/15
nükte-i fass-ı hikem; K 5/11
remz-i hikmet; G 31/5
sadme-i hikmet; K 2/6
sırr-ı hikem; G 96/1; G 858/5
tertîb-i hikem; K 15/10; G 751/6
vaz'-ı hikem; K 15/8
vaz'-ı hikmet; K 2/3

DİZİN

A'şa, 173
Abbasîler, 9
Âb-dâr, 255, 308, 327, 366
Abdî Abdurrahman Paşa, 129
Abdî, 68, 129, 133, 417
Abdullah-ı Ensârî, 51
Abdurishid Yakup, 45, 46
Abdurrahim Tırsî, 83
Abdurrahman Çelebi, 71
Abdülehad Nurî, 84, 133
Abdülkerim b. Ebûbekr, 57
Abdülmecid Sivasî, 84, 127
Abrams, 3
Abû Hayyân, 43
Açıkgöz, Namık, 255
Âdem Dede, 84
Adile Sultan, 85
Adlî, 67, 69
Adonis, 8, 9, 10, 13, 14, 23
Adorno, 391, 399
Afganistan, 142
afyon, 107, 328, 329
Agehî, 76
ağıt, 88
Ahi Ahmed Bey, 57
Âhizâde, 133
Ahmed Âşıkî, 82
Ahmed Cevdet Paşa, 34
Ahmed Erzincanî, 57
Ahmed Fakih, 62, 80
Ahmed I., 126, 129, 130, 150, 216
Ahmed II., 129, 334
Ahmed III., 163
Ahmed Kuddûsî, 85
Ahmed Paşa, 66, 67, 75, 112, 118, 123, 125, 156, 231, 255, 378
Ahmed Yesevî, 52, 58, 80, 85
Ahmed-i Dâ'i, 64, 65, 97
Ahmed-i Sarban, 83
Ahmedî, 28, 29, 52, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 106
Ahmet Haşim, 34, 180, 239, 301, 404, 410, 411
Ak, Coşkun, 70
Akdemir, Ayşegül, 289
akıcı şiir, 389
Akkuş, Metin, 134, 150, 154, 158, 161
akrostiş şiir, 327
Aksan, Doğan, 36, 112, 168
Akşemseddin, 82
Akşemseddinzâde Hamdî, 68
Aktaş, Hasan, 240
Aktaş, Şerif, 3, 431
Akün, Ö. Faruk, 58, 63, 98
Alaaddin Keykubad, 59
Aleksi, Branko, 13
Alevî geleneği, 82
Alevi, 83
Ali Cânib, 155
Ali Çelebi, 76, 78, 129, 131
Ali Ekrem, 154, 155, 158, 161, 162, 163
Ali Kemal, 236, 251
Ali Şir Nevâyî, 28, 52, 53, 67, 69, 245
Ali Ufkî Bey, 128
Âlî, 394, 395
Almanya, 6
Alp Er Tunga, 44
Alp Gazi, 55
Alparslan, Ali, 64
Alper Tunga Destanı, 45
Altay şiiri, 46

Altay Türkleri, 42
Altuğ, Fatih, 232, 233
Altun Yaruk, 45
Amerika, 7
Amidu Sanni, 39
Âmulî, 22, 133,143
Anadolu Selçuklu Devleti, 53, 54, 57
Anadolu, I, 43, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 95, 111, 136, 299, 319
Anday, M. Cevdet, 413
Andrews, Walter, 73, 74, 92, 104, 105, 109, 111, 240, 393, 394
Antik Yunan, 390, 413, 427
Aprın Çor Tigin, 44
Aramice, 9
Arap dünyası, 8
Arap edebiyatı, 8, 35, 38
Arap poetikası, 9
Arap şiiri, 8, 9, 11, 12, 13, 152
Arapça, 9, 10, 11, 12, 14, 30, 35, 37, 45, 48, 49, 51, 56, 60, 61, 64, 66, 70, 71, 72, 83, 84, 98, 111, 112, 113, 122, 173, 177, 204, 205, 217, 270, 313, 317, 335, 336, 340, 359, 398, 416, 427
Arat, R. Rahmeti, 45, 48
Arı, Ahmet, 50, 51, 381
Ârifî, 284
Aristo, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 22, 23, 24, 25, 177, 433
Arpın Çor Tigin, 44
Ars Poetika, 5
Arşî, 83
Art Poetique, 6
Arûzî, 16
Âsım, 36, 128
Askerî, 39
Âşık Çelebi, 72, 102, 115, 116, 121
Âşık Paşa, 62, 80
âşıkâne şiir, 393, 396
âşıkâne, 76, 119, 130, 155, 221, 234, 335
âşıklık geleneği, 43
Aşk-ı Mutlak, 77
Ata, 52, 76
Ataç, Nurullah, 379
Atâî, 52
Atalay, Mehmet, 16, 18, 34, 151, 155, 173, 398
Atâyî, 133, 138, 139, 380, 396, 398, 402
Attâr, 11, 19, 20, 21, 32, 51, 59, 62, 90, 340
Avadana, 47
Avnî, 67
Avşar, Ziya, 73, 115, 116, 117, 185, 188, 189, 190
Ayan, Hüseyin, 60, 115, 132, 245
Ayas Paşa, 70
Aydınlanma Dönemi, 127
Ayhan, Ece, 239, 411
Aynu'l-Kudât Hemedânî, 18
Azbî Baba, 85
Azeri, 63, 80
Aziz Mahmud Hüdâyî, 83, 84, 133
Azmî, 83
Azmizâde Hâletî, 129, 141
Babür Devleti, 143
Badi'-i Angûriya', 57
Bağdat, 70, 128, 161, 216
Bağdatlı Ruhî, 132, 340
bahariyye, 68, 88, 162, 252
Bahrü'l-Ma'ârif, 29, 30
Bahşı, 42, 43, 44
Bâkî, 71, 73, 74, 75, 108, 109, 110, 119, 124, 130, 132, 140, 154, 171, 217, 226, 234, 236, 317, 329, 337, 341, 365, 378, 385, 418
Balizâde Rahmî, 71
Baltacı Mehmed Paşa, 162, 334
Banarlı, N. Sami, 238, 302, 343
Banu, 254
Barutçu, Sema, 44, 46, 47
Basit Şiir, 401
Basitnâme, 72
Battal Gazi, 54
Battalnâme, 54
Baudelaire, 197, 390
Bayezid Câmisi, 74
Bayezid II., 67, 69, 70
Bayrakdar, Mehmet, 23, 24
Bayraktutan, Lütfi, 217
Bayram Paşa, 150
Bayram,Yavuz,118, 385
Bayrâmî, 83, 84, 90
Bayrâmiyye, 81, 83
Bayramzâde Zekeriya Efendi, 216
Bayrav, Süheyla, 4, 434
Bedâyiu's-Sihr fi Sanâyi'i'ş-Şi'r, 28
Behcetü'l Hadâik, 56
Bektaşî, 83, 90, 129
belâgat, 9, 30, 34
Belâgat-ı Osmaniye, 34
Berbernâme, 138, 142, 314, 321
Berk, İlhan, 239, 301, 302, 404, 410
Berkyaruk, 57
Beyânî, 115, 141
Beyânu İ'câzi'l-Kur'an, 13
Beyzadeoğlu,Süreyya A., 31
Bilgegil, M. Kaya, 164, 173, 175, 336, 383, 413
Bilkan, A. Fuat,126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 147, 184, 334, 338, 341, 342, 345
Birgivî Mehmed Efendi, 127, 136
Bişr el- Âmidi, 11
Bobowsky, 128
Boileau, 6
Borges, 13

Bosna, 314
Bozkurt, 44
Brockelmann, 58
Buda, 45
Budist rahibi, 43
Budist, 43, 45, 46, 47
Budizm, 42, 46
Buhârî, 49, 51, 133, 137
Buhûrizâde Mustafa Itrî, 128
Buluç, Sadettin 56
Burckhardt, 104
Burgaz, 314
Bursa, 64, 70, 75, 129
Bursalı Mehmed Tahir, 315
Buyitkya, 12
Büyük Hun İmparatorluğu, 45
Byron, 404
Caferi mezhebi, 76
Cahiliye dönemi, 8, 38
Cahiliye poetikası, 8
Cahiliye şiiri, 8, 10, 13, 38
Cahiliye toplumu, 8
Câhiz, 8, 10, 13
Camasbnâme, 68
Câmiü't-Tevârih, 45
Candaroğulları, 64
Canıbak Giray, 150
Canım, Rıdvan, 298, 369
Cansever, Edip, 404
Cantarino, Vicente, 8, 12, 435
Cârir, 173
Cavalcanti, 13
Celali isyanları, 126
Celalzâde Mustafa Çelebi, 70
Celvetî, 90
Celvetiye, 82, 83
Cem, 62, 67, 69, 77, 110, 159, 160, 167, 184, 227, 331
Cemâl-i Halvetî, 82
Cemâlî, 68
Cemşid ü Hurşid, 61, 67
Cenâbi Paşa, 70
Cevdet Kudret, 208
Cevrî, 129, 132, 141, 388
Ceylan, Ömür, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89
cezâlet, 158
Chaucher, 13
Chittick,William, 26, 27, 186, 187
Coşkun, Menderes,29
Cücü, 44
cülûsiyye, 88
Cürcâni, 9
Çağatay edebiyatı, 49, 52
Çağatay, 49, 52, 77
Çarhnâme, 62
Çavuşoğlu, Mehmed, 35, 37, 75, 96, 97, 98, 113, 114, 115, 120, 124, 153
Çehâr Makale, 16, 436
Çengnâme, 65
Çetin, Nihad M., 8, 28, 35
Çetin, Nurullah, 240
Çetindağ, Yusuf, 16, 17, 245
Çetişli, İsmail, 1
Çınar Vak'ası, 127
Çınar, Bekir, 382
Çıpan, Mustafa, 132
Çiçekler, Mustafa, 143, 225
Çin, 44, 45
çoklu duyulama, 144, 168, 239, 271
Çorlu, 314
Çorlulu Ali Paşa, 334
Dalgıç Ahmet Ağa, 128
Danişmend Ahmed Gazi, 54
Danişmendnâme, 54
Dante, 13
Darrî, 133, 150
Dâsitân-ı Türkî, 60
Davut Ağa, 128
Dede Korkut Hikâyeleri, 43
Dega, 404
Dehhânî, 59, 93
Dehistânî, 51
Deli Birâder, 70
Dem'î, 129
Demirel, Mustafa, 131
Demirel, Şener, 98, 239, 271, 381, 383
Demirkaynak, Ayşe, 2, 12, 13, 24, 25, 186
Derdiyok, İ. Çetin, 59
Derenâme, 138, 142, 314, 321
Descartes, 127
Devellioğlu, Ferit, 37, 51, 158, 171, 173, 177, 198, 204, 205, 220, 222, 258, 293, 326, 327, 331, 376
Devletşâh Semerkandî, 16
Devletşâh Tezkiresi, 16, 17, 437
Devriyye, 89
dibâce, 28, 75, 114, 199, 362
Dil-i Dânâ, 84
Divan dibâceleri, 27
Divan edebiyatı, 32, 58, 82, 88, 89, 94, 97, 98, 99, 108, 109, 110, 115, 120, 132, 170
Divan şairi, 91, 93, 101, 109, 113, 136, 244, 269
Divan şairleri, 90, 96, 97, 98, 116, 117, 119, 124, 132, 178, 195, 212, 270, 294, 367, 368
Divan şiiri, 27, 32, 73, 87, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 107, 110, 112, 140, 170, 212, 237, 266, 280, 320, 333, 340, 378, 379, 386, 388, 392, 395, 411, 412, 420, 421
Divan-ı Hümâyun, 131
Divan-ı İlahiyat, 84
Divân-ı Kebir, 59
Divânu Lugâti't-Türk, 44, 45, 48
Divanu'l-Arab, 8
Divanu-l Maârif, 26

Doğan, M. Nur, 35, 54, 85, 95, 96, 116, 119, 123, 125, 151, 178, 215
Doğu sanatı, 174
Du Bellay, 6
Duhter-i Sâlâr, 57
Ebû Bişr Mattâ b. Yunus, 11
Ebû Nuvas, 14
Ebû Said Ebû'l-hayr, 51
Ebû Ubeyde, 13
Ebû'l-Esved ed-Duelî, 13
Ebulhayr, 334
Ebuzziya Tevfik, 150, 155
Edâyî, 71
Edhem ü Hümâ, 314
Edib Harâbî, 85
Edirne Mevlevîhânesi, 298
Edirne Şehrengizi, 298
Edirne, 64, 70, 129, 142, 150, 231, 236, 298
Edirneli Atâ'î, 65
Edirneli Nazmî, 43, 70, 71, 72, 73
Eflâki Dede, 80
Eflatun, 6, 11, 413
Eflâtun, 77, 289
Einfühlung kuramı, 304
el-Beyân ve't-Tebyin, 13
Elbir, Bilal, 29, 369
Eleştiriel Şiir, 402
El-Evâmirü'l-Alâiye, 55
El-Kindî, 12
el-Merzûbânî, 14
el-Mu'cem, 22
Elvan Çelebi, 80
Elvan-ı Şirâzî, 68, 82
Emir Keykavus, 18, 19
Emir Sultan, 82
Emir Şemseddin, 55
Emrî, 78, 107, 369
Enderûn-ı Hümâyûn, 231
Enderunlu Vasıf, 103
Endülüs, 80
Enisü'l-Uşşâk, 29
en-Neşehî, 14
en-Nuket fî İ'câzi'l-Kur'an, 13
Enverî, 50, 129, 133, 134, 152, 153, 293, 309, 312
Enzensberger, 3
Erbay, Erdoğan, 32, 152, 157
Ercilasun,A. Bican 45
Ergenekon, 44
Ergun, S. Nüzhet 302, 306
Erkal, Abdulkadir, 138, 329
Ermenice, 53
Eroğlu, Ebubekir, 34, 390, 391
Eröz, Mehmet, 78
Ersoy, Mehmet Akif, 208, 317
Ertem, Rekin, 216, 217, 220
Erzurum, 2, 8, 18, 29, 32, 34, 35, 36, 60, 115, 132, 138, 147, 150, 151, 152, 163, 178, 217, 245, 329, 355
Erzurumlu Darir, 60
Erzurumlu İbrahim Hakkı, 85
Esad Efendi, 216
Eski Türk Şaman toplumu, 44
Eski Türk şiiri, 42, 44, 45, 47
Eski Yunan, 12, 390
Eslaf, 29
Esrar Dede, 299
Esrârnâme, 19
Eş'âr b. Sebâ, 35
Eşrefiyye, 82
Eşrefoğlu Rûmî, 67, 82, 83
Evhâdiye tarikatı, 55
Evhâdüttin-i Kirmânî, 55
Evhaüddin-i Kirmanî, 56
Evliyâ Çelebi, 268
Ezherî, 66
Fabureau,Hubert, 413
fahriyye, 27, 139, 152, 153, 157, 163, 169, 209, 235
Faik Reşad, 29, 235, 299, 314
Fâizî, 129, 141
Fârâbi ekolü, 10
Fârâbi, 10, 11
Farâbî, 12, 22, 23, 24, 25, 190, 434
Fârisî, 129
Fars edebiyatı, 30, 93, 95
Fars gazeli, 21
Farsça, 30, 45, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 70, 71, 72, 78, 83, 84, 112, 113, 122, 134, 151, 155, 173, 182, 183, 203, 205, 208, 209, 210, 238, 255, 258, 267, 270, 298, 317, 333, 334, 335, 336, 355, 359, 382, 398, 408, 411, 412, 415, 416, 421
Fasih Ahmed Dede, 129, 132
Fatih Sultan Mehmed, 67, 70, 82, 106
Fatihâ Suresi, 200
Faye, Jean-Pierre, 13
Fazıl, 103, 126, 231, 374
faziletnâme, 89
Fehîm, 129, 133, 134, 239, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 302, 311, 312, 359, 379, 387, 388, 399, 420, 422, 424, 425, 426
Fehmî, 78
Feldman, Walter, 236
fenafillah, 79, 304
Fenn-i aruz, 29
Fennü'ş-Şi'r, 12, 24
Ferhad u Şirin, 255
Feridüddin Attâr, 15, 19
Ferruhî, 50, 51

Fetavâ-ı Yahyâ, 217
Fetihnâme-i Kamaniçe, 334
Fettah-ı Nişâburî, 29
Fettâhî, 368, 369, 370
Fetullah Arif Çelebi, 70
Fevrî, 71
Fevzî, 381
Feyz-i Hindî, 51, 133
Feyzî, 165
Fezâil-i Etrâk, 58
Fezleke, 151
Fındıkoğlu, Z. Fahri, 163
fî Kavânini Sınâ'ti'ş-Şi'r, 22
Figânî, 22, 78, 142, 143
Figâniyye, 268
Firdevsî, 15, 45, 49, 50, 57, 67, 132, 157, 330
Firkâtnâme, 68
Fransa, 6
Fransız Sembolistleri, 7
Frye, Northorp, 391
fuka açmak, 20
Futuhat, 26
Fuzûlî, 71, 75, 77, 88, 113, 116, 118, 119, 120, 123, 125, 132, 157, 161, 181, 184, 234, 247, 268, 317, 338, 340, 378, 407
Fürûğî, 78
Füsûsu'l-Hikem, 90
Fütuhatü'l-Mekkiye, 26
Fütuhû'ş-Şâm, 60
Fütüvvetnâme, 57, 89
Galata, 103
Galileo,, 127
Ganizâde Nadirî, 129, 131, 141
garâbet, 245, 400
Garibnâme, 62
Garip Şiir, 400
Gazâlî, 17, 18, 19
Gazali, 79
Gazneli Devleti, 50
Gazneli Mahmud, 49
Gedâyî, 52
Gelibolu, 298
Gelibolulu Ali, 76, 86, 90, 91, 107, 112, 113, 150
Genette, Gerhard, 2
Germiyan Beyliği, 62
Gıyaseddin Keyhüsrev, 56
Gibb, E. J. Wilkinson, 94, 95, 153, 155, 156, 186, 217, 218, 219, 236, 237, 268, 269, 297, 315, 318, 337, 338, 339, 344
Gilânşâh, 18
Goldziher, 8, 40, 420
Göç, 44
Göktürk Yazıtları, 45
Göktürk, 45
Göktürkler, 45
Gökyay, O. Şaik, 19
Gölpınarlı, Abdulbaki ,89, 90, 93, 94, 108
Grek sanatı, 177
Gubârî, 71
Gûy u Çevgân, 284, 285
Güfta, Hüseyin, 406
Güftî, 129, 131, 136, 141, 142, 233, 299
Güleç, İsmail, 29
Güleryüz, Ali, 142
Gülistan, III, 52, 81, 197
Gülşehrî, 56, 61, 62, 80
Gülşenâbâd, 82
Gülşen-i Râz, 68, 90
Gülşen-i Uşşâk, 68
Gülşenî, 90
Gürcü Mehmed Paşa, 150, 156
Gürkan, Nejdet, 35, 37
Güvâhî, 72
Güzel, Abdurrahman, 78, 79, 81
güzelleme, 88
Hâbnâme, 245
Hacı Bayram-ı Velî, 81, 82
Hacı Bektaş-ı Velî, 80
Hacı Derviş, 142
Hacı Paşa, 61
Hadâiku's-sihr, 22, 28
Hâfız, 15, 19, 134
Hafız-ı Şirâzî, 65
Hâfızî-i Harizmî, 52
Hakânî, 51, 134, 204
Hakim Bereket, 55
Hakim Mahmud-i Angûriya, 57
Hakîm Süleyman Atâ, 80
hal ilmi, 78
Halep kumaşı, 328, 368
Halep, 80, 137, 216, 267, 328, 334, 339, 359, 362, 367
Hâletî, 385, 396
Halil b. Ahmed, 10, 35
Halîlî, 68
Hallâc-ı Mansur, 89
Hallâk-ı Ma'ânî, 165, 210
Halvetî, 84, 90
Halvetiye, 83
Hamel burcu, 241
Hâmuşnâme, 57
Hamza Balî, 82
Hamzavî, 82, 90
Hansârî, 133
Harabât, 33, 336
Harezm, 52
Harut, 412
Hasan Çelebi, 218, 255
Hasan Sezâî, 84
Hasankale, 150
Hasbihâl, 142
Hassân, 66, 118
Haşimî, 129, 133

Haşmet, 31, 32
Hatem, 50, 138
Hatibî, 13
Hayâlî, 70, 71, 76, 77, 91
Haydar Tilbe, 52
Hayrâbâd, 141, 334
Hayretî, 76, 102, 119
Hayriyye, 31, 148, 334, 342, 345, 372
Heft-Han, 139
Hemedânî, 18, 51, 133
Herat ekolü, 68
Herder, 7
Hevesnâme, 68
Hey'etî, 136
hezzâl, 155
Hızır, 201, 308, 367
Hızlan, Doğan, 95
Hiciv, 156, 373
hicretnâme, 89
hikemî şiir, 340, 342, 343, 345
Hikemî üslup, 137, 348, 379
Hikmet, 55, 56, 59, 104, 251, 342, 345, 363
hilye, 141
Hilye-i Enbiyâ, 298
Hindistân, 142, 165
Hint kültürü, 143
Hint mistisizmi, 143
Hoca Mes'ut, 62
Holbrook, Victoria, 3, 12, 103, 140
Homer, 157
Horasan Erenleri, 79
Horasan, 50, 52, 53, 54, 59, 67, 79, 105
Horata, Osman, 136
Horatius, 5
Hucendî, 52, 65
Hucvîrî, 17
Hun türküsü, 45
Hûr u Perîzâd, 57
Hurşîd ü Ferâh-şâd, 60
Hurşidname, 61
Hurûfî, 90
Hurûfilik, 80
Huygens, 127
Hüdâî, 129
Hümâmî, 68
Hüsameddin Amâsî, 28
Hüseyin Baykara, 53, 67, 69, 245
Hüseyin Lâmekânî, 84
hüsn-i beyân, 178, 193, 204, 248, 281, 324
Hüsrev ü Şirin, 65
Hüsrev, 22, 52, 61, 65, 68, 197, 209, 210, 263
Hz. Abbas, 32
Hz. Adem, 81
Hz. Aişe, 32
Hz. Ali, 78
Hz. Ebubekir, 78
Hz. Fatma, 32
Hz. Hasan, 89
Hz. Hüseyin, 32
Hz. İsâ, 123, 199, 213, 265, 296
Hz. Meryem, 123, 265
Hz. Muhammed, bk.: Hz. Peygamber
Hz. Musâ, 125, 191, 198, 213, 294
Hz. Peygamber, 8, 9, 16, 26, 30, 32, 35, 38, 39, 40, 78, 114, 161, 186, 207, 449
Hz. Süleyman, 214
Hz. Yusuf, 8, 16, 17, 26, 31, 35, 38, 39, 40, 47, 48, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 68, 80, 186, 187, 196, 213, 214, 245, 274, 291, 295, 296, 387
Ilgın, 267
Irâkî, 19, 112, 134, 142, 165, 225
Isfahan, 142, 166
Istılâhât-ı Edebiye, 33
Istılâhâtü'ş-Şi'riye, 32
Itnâb, 173, 398
Iydî, 129
İ'rab, 13, 176
İbn Abbas, 60
İbn Arâbî, 26, 27, 59, 80, 87, 88, 90, 186, 187, 188, 189, 196
İbn Haldun, 11
İbn Kuteybe, 13, 14
İbn Rüşd, 13, 25
İbn Sellâm, 8, 14
İbn Sinâ, 2, 12, 24, 25, 27, 116, 186, 437, 441
İbn Sîrîn, 9
İbni Bibî, 55, 57
İbni Mühenna Lûgati, 43
İbnu'l-Mu'tezz, 10
İbrahim I., 130, 216
İbrahim Peygamber Destanı, 58
İbrahim Tennûrî, 82
İbranice, 9, 35
İbtidânâme, 59
İdris-i Bitlisî, 67, 70
İdris-i Muhtefî, 84
İhyâu Ulûmi'd-Din, 17
İkinci Yeni, 1, 34, 180, 239, 403, 411
İlahi Gerçeklik, 186
İlâhinâme, 19
ilham, 19, 26, 27, 31, 39, 65, 114, 115, 122, 172, 175, 180, 199, 203, 215, 218, 222, 236, 252, 260, 292, 293, 294, 299, 383, 412, 413, 415
İlhan, Atilla, 239
İlm-i Tıp, 55
İmam-ı A'zam, 80
İmrü'l Kays, 329
İmrü'l-Kays, 314
İnal, M. Kemal, 217
İnalcık, Halil, 393
İncirli Köşk, 128
İngiltere, 7

İpekten, Haluk, 67, 70, 71, 75, 107, 132, 143, 144, 145, 146, 152, 157, 161, 162, 163, 164, 200, 231, 233, 238, 239, 241, 244
İran edebiyatı, 15, 133
İran şiiri, 14, 15, 22, 95
İran, I, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 49, 50, 51, 58, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 74, 77, 85, 91, 94, 95, 96, 133, 137, 138, 142, 152, 165, 166, 217, 237, 238, 312
İranlılar, 45, 50
İsen, Mustafa, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 88, 89, 90, 131, 142, 270, 342
İshak Çelebi, 70, 76
İskender, 201,
İskendernâme, 63
İslam kültürü, 8
İslâm Öncesi Türk Şiiri, 44
İslâm, I, 8, 9, 12, 13, 15, 22, 28, 30, 38, 39, 40, 431, 441, 445, 448, 449
İslamiyet, 47, 79
İsmail Beliğ, 138
İsmail Hakkı Bursevî, 84, 129, 133
İsmail Maşûkî, 106
İsmâil Rüsûhî Efendi, 129
İsmetî, 129, 133, 136, 302
İstanbul, 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 15, 19, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 86, 90, 91, 94, 95, 98, 99, 104, 105, 108, 110, 114, 116, 129, 131, 132, 136, 138, 142, 143, 148, 150, 153, 154, 155, 160, 162, 163, 168, 171, 184, 216, 219, 225, 231, 233, 234, 236, 238, 241, 245, 255, 267, 299, 302, 314, 319, 328, 334, 336, 337, 339, 340, 343, 359, 360
istiare, 11, 96, 99, 145, 255, 351, 355
İşrakât, 57
işretnâme, 89
İtalya, 6
İyi şiir, 17
İz, Fahir, 64
İznik, 82
Jakobson, Roman, 109, 110
Jataka, 47
Johnson, William, 390, 391
Joyce, James, 391
Kabe, 329
Kabûsnâme, 18, 19
Kadı Burhaneddin, 56, 62, 63, 64
Kadızâde Mehmed Efendi, 127
Kadızâdeliler, 126, 127
Kadirî, 90, 334
Kadiriye tarikatı, 82
Kahraman, Mehmet, 32
Kam, 42, 43, 207, 316, 424
kamak, 42
Kamer Aryân, 21, 22
Kâmî Mustafa, 129
Kâmil At-Tabir, 55
Kamus-ı Fransevî, 3
Kânî-i Tûsî, 57
Kant, 6
Kanûnî, 70, 71, 75, 77, 78, 130, 216
Kaplan, Mehmet, 171
Kara Mustafa Paşa, 126
Kara Şemsi, 82
Karabey, Turgut, 34
Karaca, Alaattin, 1, 6, 7, 11, 13, 34, 180, 404, 411
Karacan, Turgut, 314, 316, 318
Karahan, Abdülkadir, 60, 110, 185, 186, 336, 338, 339, 340
Karahanlı edebiyatı, 51
Karakoç, Sezai, 239, 404
Karaköse, Saadet, 50, 54, 380
Karamanoğlu Mehmed Bey, 57
Karslı, İlyas, 36
Kartal, Ahmet, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 65, 66, 80
Kaside-i Bürde, 217
Kastamonu, 64
Kaşgarlı Mahmud, 44, 48
katharsis, 5, 220
Kâtip Çelebi, 151
Kavâ'id-i Deriye, 298
Kaya, B. Ali, 136
Kaygusuz Abdal, 80, 81
Kaygusuz Vizeli Alaaddin, 83
Kayıran, Yücel, 403
Kazak Abdâl, 84
Kefe, 314
Kelim-i Eyyübî, 129, 133
Kelim-i Kaşânî, 143
Kemal Ümmî, 82
Kemalettin Hubeyş bin İbrahim-i Tiflisî, 55
Kemâl-i İsfahânî, 165
Kemâl-i Kamyâr, 57
Kemalpaşazâde, 70
Kemankeş Ali Paşa, 156, 216
Kemankeş Mustafa Paşa, 150
Kerbelâ, 125
Keskin, N. Koç, 198, 258
Keşfî, 70
Keşfü'l-Mahcûb, 17
Keşmirî, 143
Keykavus I., 56
Keykubad I., 57, 59
Kılıç, Erol, 26, 27, 86, 88
Kılıç, Filiz, 76, 114, 115, 121, 122, 129, 396, 421
Kılıçarslan II., 55, 57
Kırgızlar, 42
Kırım (Deşt) dili, 58
Kırım Hanı, 150

Kırk hadis, 137, 141
Kırlangıç, Hicabi, 11, 15, 20, 21
Kısakürek, N. Fazıl, 404
Kıssa-i Yusuf, 58, 60
Kıyafetnâme, 68
kıyafetnameler, 141
kıyas, 14, 23, 24, 25
Kız Kulesi, 319
Kızıldeniz, 213
Kilisli Rıfat, 57
Kilitbahirli Ahmed Cahidî, 84
kinaye, 355
Kitab el-Bedi', 10
Kitab-ı Mukaddes, 6
Kitabu'l-Ayn, 35
Kitabu'ş-Şifâ, 25
Kitâbü'l-Musîka el-Kebir, 23
Kitâbü'ş-Şuarâ, 11
Klasik Arap şiiri, 10, 11
Klasik çağ, 1, 5, 6, 449
Klasik üslup, 129
Koca Ragıp Paşa, 137
Kocatürk,Vasfi Mahir, 73, 154, 155, 157, 174, 217, 218, 234, 237, 238, 268, 269, 270, 298, 299, 300, 316, 317, 337, 338, 344
koçaklama, 88
komedya, 13
Komul, 46
Konya, 57, 64, 70, 119, 267, 298, 314
Konyalı Muhyî, 84
Korkmaz, Zeynep, 53
Korkut, 43, 67, 69
Kortantamer, Tunca, 139
Koşma, 46, 83
Koşuk, 46
Kög, 46
Köksal, M. Fatih,73
Köprülü Mehmed Paşa, 126
Köprülü, M. Fuad, 42, 43, 44, 46, 51, 52, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 72, 74, 75, 77, 78, 85, 109
Köprülüzâde Fazıl Ahmed Paşa, 231
Köseoğlu, Nevzat,127
kötü şiir, 17, 21, 28
Kudâme b. Ca'fer, 10, 11, 442
Kudâme ekolü, 11
Kudema tarzı, 130
Kul Ali, 58
Kul Budala, 84
Kul Himmet, 84
Kul Nesimî, 84
Kur'an-ı Kerim, 9, 10, 13, 20, 32, 35, 38, 39, 85, 102, 127, 149, 182, 200, 201, 218, 340, 444
Kurnaz, Cemal, 82, 91, 328, 337, 416, 417, 419
Kuşeyri, 79
Kut, Günay, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 76
Kuyucu Murad Paşa, 150
Küfrî-i Bahâyî, 129
Küntü Kenz, 78
Kürkçüoğlu, Kemal E., 219
Kütahya, 84
Lâmekânî, 84, 133
Lâmi'î Çelebi, 43, 71, 75, 76, 114, 115, 120, 122, 285, 378
Latîfî, 65, 66, 67, 68, 74, 88, 102, 105, 115, 119, 120, 121, 122, 369
Leb-i dilber, 328, 329
Lehistan Seferi, 334
Leibniz, 127
Leme'ât, 19
Len Terâni, 200
Lessing, 6
Levend, Agah Sırrı, 72, 93, 94, 113, 412
Leyla vü Mecnun, 62, 68, 77, 341
Leylâ, 261, 320
lirik şiir, 148, 390, 391, 392, 399
Lirizm, 391, 392
Lunginus, 5
Lutfiyye, 31
Lügaz, 347, 348
Macit, Muhsin, 69, 75, 76, 77, 114, 115, 121, 122, 160, 240
Mahallî üslup, 129, 137, 149, 318
mahallî, 62, 68, 72, 137, 138, 140, 149, 271, 318, 321, 322, 333, 338, 378, 379, 420
Maitreya, 45, 46
Maktel, 89
Malazgirt seferi, 53
Mallarme, 404
Malraux, 95
Mani dini, 44
Maniheist, 44, 45, 47
Mantıkî, 129, 131
Mantıku't-Tayr, 19, 62, 90
Marut, 412
Maveraünnehir, 52, 54, 79
Maytrısimit, 46
Mazıoğlu, Hasibe, 54, 74
Mazmun, 98, 99, 183
Mecâzü'l-Kur'an, 13
Mecma'u'n-Nevâdir, 16
Mecma'ur-Rubâiyyat, 57
Mecmuddin Ebîbekr, 57
Mecmüatü'n-Nezâir, 73
Mecnûn, 261, 288, 289, 341
medhiyye, 139, 152, 153
Mehmed Dâî, 129
Mehmed IV., 129, 334
Mekteb-i Vuku, 142
Melâmet, 105
Melâmî, 84
Melihî, 107
Melikov, 46, 48

Mengi, Mine,97, 98, 99, 100, 147, 148, 149, 335, 336, 340, 343, 344, 345
Mercimek Ahmed, 19
Mermer, Ahmet, 72, 198, 258, 348, 381
mersiyye, 88
Mesîhî, 68, 76, 123, 124
mesnevi şerhleri, 141
Mesnevi-i Murâdiye, 68
Mev'izeti'l-Halâik', 56
Mevlana Lutfî, 52
Mevlânâ, 58, 59, 62, 80, 85, 90, 134
Mevlevî şairler, 299
Mevlevî, 36, 90, 129, 132, 136, 298
mevlid, 68, 89, 141
Mezâkî, 129, 132, 267, 302, 381
Mısır hazinesi, 267
Mısır, 49, 67, 214, 267, 357
Mihrî Hatun, 68
mimesis, 2, 5, 177
miraciye, 141
miracnâme, 89
Misâlî, 78
Mistik düşünce, 180
Mistisizm, 181
Moğol istilası, 52, 79
Molla Câmî, 15, 21, 51, 67,69, 74, 75
Mora, 334
Mostar, 142
Mu'cib, 233
Mu'inü'l-Mürid, 51
Muallakat-ı Seb'a, 173
Muallim Naci, 33, 36, 337
muamma, 77, 78, 368, 369
Muammâyî, 78
muhâkat (taklit), 11
Muhammed b. Gazî Malatyavî, 57
Muhammed Celâl, 159, 160
muhayyel, 24, 76, 115, 255, 356, 371
Muhayyile, 190
Muhibbî, 69, 70, 101, 107, 119, 120, 124, 386
Muhiddin Abdâl, 83
Muhiddin Dolu, 82
Muhteşem, 165, 204, 286, 425
Muhteşem-i Kaşânî, 165
Muhyavî-i Angûriya, 57
Muînî, 68
Mum, Cafer, 144, 145, 146, 167, 168
Murabba, 68
Murad II., 66
Murad III., 69, 127, 130, 216
Murad IV., 126, 130, 132, 150, 216, 235
Murâdî, 66, 69
Mûsevî, 125
Mustafa II., 126, 133, 334
Mustafa Sami, 162
Muşkilu'l-Kur'an, 13
muvaşşah, 326
mübâlâğa, 39, 144, 161, 163, 243, 274, 275, 354
müdgam, 205
Müeyyedzâde, 107
Müfid ü Muhtasar, 84
Müftü Halil Efendi, 314
Müller, Emilie, 108
Münşe'ât, 334
Münşi-i Sultani Melik İbn Ûlâ, 54
Müntehâb-ı Şifâ, 61
Müstakimzâde Süleyman Efendi, 32
Müstakimzâde, 32, 36
Müstecâbizâde İsmet, 234, 235, 237
Müstezâd, 347
Mütenebbî, 134, 152, 163
Mütercim Âsım Efendi, 36
Müzekkin Nüfûs, 82
Nâ'ilî, IV, V, 98, 129, 133, 135, 136, 141, 157, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 271, 273, 285, 297, 299, 302, 305, 308, 338, 376, 382, 384, 386, 389, 390, 396, 397, 400, 405, 409, 412, 414, 420, 422
na't, 75, 89, 130, 164, 219, 268, 269, 338
Nabî tarzı, 137
Nâbî, VII, 31, 129, 137, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 237, 245, 246, 251, 314, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 382, 388, 389, 395, 397, 401, 402, 403, 405, 409, 410, 416, 418, 419, 423
Nahid, 253, 412
nahiv, 9
Nâimâ,, 127
Nakşî, 84, 90
Nakşî-i Akkirmânî, 84
Namık Kemal, 33, 300, 336, 403
Nasır, 57
Nayır, 95, 174
Nazım Hikmet, 404
Nâzif Efendi, 416
nazire, 63, 67, 205, 228, 302, 418
Nazîrî, 143
Necâtî, 66, 67, 74, 75, 114, 119, 124, 132, 341, 378, 420
Nedim, 75, 103, 129, 133, 136, 141, 217, 226, 355
Nedim-i Kadim, 129, 133, 136
Nef'î, III, IV, 98, 129, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,

174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 222, 234, 235, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 260, 265, 268, 287, 297, 299, 300, 302, 305, 312, 317, 336, 337, 338, 346, 353, 354, 365, 376, 379, 381, 382, 383, 385, 386, 388, 389, 390, 398, 399, 400, 402, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424
Nefâyisu'l-Fünûn, 22
Nefhâtü'l-Ezhâr, 141
Nehcî, 384, 387, 395, 414
Nesîmî, 62, 65, 76, 80, 83, 89, 106
Neşâtî, 129, 133, 136, 141, 142, 145, 146, 269, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 359, 384, 387, 393, 396, 397, 417, 423
Netâyicü'l Fünûn, 30
Nev'î, 30, 31, 78, 138, 385
Nev'izâde Atâyî, 129, 141, 149, 380, 396
Newton, 127
Neylî, 255
Nigâristan Tercümesi, 217
Nihânî Ca'fer Çelebi, 78
Nişâburî, 51
Niyazî-i Mısrî, 84, 133
Nizâmî, 15, 16, 50, 52, 53, 330
Nominalizm, 297
Northorp Frye, 391
Nun ve'l Kalem, 201
Nücûmî, 66
Ocak, F. Tulga, 150, 153, 154, 166
Oğuz Kağan Destanı, 45
Oğuz Kağan, 44
Oğuz Türkçesi, 53, 56
Oğuz Türkleri, 56
Oğuzlar, 42
Okay, Orhan , 2, 3, 34, 40, 160, 164, 447
Okumuş, Ömer, 147
Okuyucu, Cihan, 99, 109, 111, 123
Olanlar Şeyhi İbrahim, 84
Onay, Ahmet Talat, 328, 333
Opitz, Martin, 6
Orta Asya, 54, 56, 79, 80
Orta Çağ, 6, 8, 9
Osman II., 129, 130, 141, 216
Osman Şems Efendi, 85
Osmanlı Devleti, 60, 64, 128, 138, 148
Osmanlı edebiyatı, 16
Osmanlı İmparatorluğu, 82, 95, 232
Osmanlı şiiri, 15, 22, 27, 68, 112
Osmanlı toplumu, 83
Osmanlı Türkçesi, 71, 111
Osmanlıca, 154
Osmanlılar, 61
Ozan, 42, 43, 44
Ömer Efendi, 416
Ömer Hayyâm, 15
Örfî, 132, 133, 134, 152, 267, 268, 271, 293, 298, 312, 313
örneklendirme tekniği, 146
Özdoğan, Akif, 14
Özel, İsmet, 239
Özgül, Kayahan, 35, 37, 42, 43
Özkan, Mustafa, 73
Pala, İskender, 31, 98, 99, 106, 110, 143, 163, 196, 267, 284, 292, 342
Parmakçızâde Seyyid Ali, 314
Parmakkapı, 267
Paz, Octavio, 404
Pekolcay, Necla, 299
Penc-genc, 330
Pendnâme, 31
Pir Sultan Abdâl, 82, 83
Pîrizâde, 231
Platon, 2, 6, 12, 180, 413, 427
Poe, E. Allan, 173, 175, 413
Poetika, VII, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 22, 23, 24, 25, 34, 40, 431, 433, 447, 449
Pound, Ezra, 13
Pozitivizm, 180
Priştine, 68, 76
Pürcevâdî, Nasrullah, 11, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 166, 448
Radloff, 46
Rahman Suresi, 78
Rahmî, 417
Ramazaniyye, 317
Râmi Mehmed Paşa, 129
Râmî, 137, 347
Râmiz, 416, 417, 418
Râsih, 129
Raşit, 137
Read, Herbert, 391
rebabiyet, 391
Rebâbnâme, 59
Recâizâde Mahmud Ekrem, 157, 337
Reşid, 49, 385
Reşid-i Semerkandî, 49
Reşidüddin Vatvat, 28
Reşidüddin, 28, 45
Reşit Vatvat, 22
retorik, 5, 8, 49, 52, 111
Revan seferleri, 216
Revan, 128
Revânî, 75, 78, 116
Rezmî, 418
Rızâ Tezkiresi, 128
Rızâ, 128, 129, 151, 268, 298, 383, 396, 417
Rızâyî, 129, 131, 382, 384, 388, 395, 402
Riccour, 2

r*indâne*, 59, 72, 130, 131, 169, 169, 170, 399
Risâle fî mâ Yenbağ, 24
Risaletü'n-Nushiyye, 80
Risaletün Mine'l Aruz ve Istılahı'ş-Şi'r, 28
Risâli fî Kavânini Sınâ'ti'ş-Şi'r ve *Kitâbü'l-Musîka el-Kebir*, 22
Riyâhî, 53
Riyâzî, 67, 115, 122, 129, 131, 151, 255, 369, 421
Rönesans, 6
Rudegî, 132
Rumeli, 68, 76
Rumelili şairler, 77
Rummânî, 13
Rus Biçimcileri, 7
Rusûhi, 133
Rükneddin Süleyman, 56
Rümûzî, 78
Rüstem, 50, 201, 211
Rüşdî, 136
Sâbir Parsa, 129, 395, 398, 416
Sâbit, 129, 137, 138, 140, 141, 142, 149, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 367, 379, 380, 387, 389, 396, 399, 401, 402, 406, 423
Sabrî, 129, 134
Sabûhî, 129, 133
Sâdi, 15
saf şiir, 174, 175, 176, 222, 223, 354, 383, 384, 385
Safâyî, 128, 132, 135, 218, 231, 233, 234, 268, 298, 315, 335
Safevîler, 142
Safevi-Osmanlı mücadelesi, 76
Sâfî, 66, 341
Sagu, 46
Sağlam Şiir, 388
Sâib-i Tebrizî, 51, 133, 137, 143, 345
Said Emre, 80
Sakıb Dede, 299, 302
Sakinâme, 142, 218
Sâlim, 315, 335, 336, 385, 417, 418
Salsalnâme, 56
Samanîler, 79
Sâmi, 35, 137, 162, 343
Sanayiü'ş-Şi'riyye, 29
Sancak, Yusuf, 8, 35, 38, 39, 40
Sankristçe, 46
Saraç, M. Yekta, 33
Sarı Abdullah, 84
Sarı, Ahmet, 2, 3, 5, 6, 7, 34
Sâvecî, 65
Sazyek, Hakan, 4, 33, 449
Schimmel, Annemarie, 91, 92
Seb'a-i Muallaka, 329
Seb'al Mesânî, 200
Sebk-i Hindî, II, III, IV, V, 93, 99, 112, 129, 133, 134, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 179, 183, 184, 192, 193, 194, 225, 226, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 253, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 302, 303, 304, 305, 308, 313, 318, 322, 327, 340, 341, 349, 350, 359, 375, 377, 378, 379, 380, 382, 401, 408, 409
Sebk-i Horasanî, 112, 225
Sebk-i Irâkî, 21, 143, 225
Sebk-i Isfahânî, 142, 166
Sebk-i Selçukî, 51
Sebk-i Türkistânî, 51
Sedefkâr Mehmed Ağa, 128
Sehî Bey, 66, 67, 114, 115, 116, 121, 420
sehl-i mümteni, 66, 77, 315
Sekiz Yükmek, 45
Sekkâkî, 52
Selçuk, Bahir, 160, 161, 211
Selçuklu sultanları, 79
Selçuklular, 50, 51, 54, 59
Selçuknâme, 57
Selim II., 69, 71, 107, 130, 216
Selimî, 69
Selimnâme, 70
selîs bir üslup, 177
Selis üslûp, 247
Semendî, 298
Senâî, 15, 21, 49, 51
Senedü'ş-Şu'arâ, 31, 32
Sengim, 46
Sergüzeşt, 142
Servet-i Fünûn şairleri, 269
Sevânih, 19
Seydi Ahmed Mirza, 52
Seyf-i Sarâyî, 52
Seyyid Kasım Efendi, 83
Seyyit Vehbi, 137
Sığır, 42
Sıklet-i terkîb, 173
Sihâm-ı Kazâ, 150, 152
Sinan Paşa, 30, 31
Sinan Ümmî, 133
Sinâniye, 83
Sinop, 64
Sivas, 3, 32, 83, 84, 314
Siyer, 60, 334
Soğdlar, 45
Sohbetü'l-Ebkâr, 139, 141
soyutlama, 108, 109, 304
Suhreverdi, 59
Sultan Mahmud, 50
Sultan Veled, 57, 62, 80, 85, 86
Sultanahmet Camisi, 128
Sumer, Necdet, 1, 5
Sun'ullah Gaybî, 84, 133

Surnâme, 137, 142
Surûrî, 155, 369
Sûzen-i Semerkandî, 49
Sûzî Ahmed Efendi, 85
Süheyl ü Nevbahâr, 61, 62
Süheylî, 129
Sühreverdî, 82
Sükkerî, 129
Süleyman Çelebi, 82, 90
Süleyman Fehîm, 267
Süleyman II., 334
Süleyman Zâtî Efendi, 84
Süleymâniye, 82
Süleymannâme, 70
Sünbülzâde Vehbî, 31, 137
Süreyya, Cemal, 239
Sürûrî, 29, 30, 71
Süryanice, 9
Şa'bânî, 90
Şafak,Yakup, 29, 30
Şah İsmail Hatâyî, 83
Şam, 132, 216
Şaman, 42, 43, 212
Şamanîlik, 43
şarkı, 8, 37, 46, 136, 141, 149, 239, 242, 362
Şathiyye, 89
Şâygân hazinesi, 197
Şebistân-ı Hâyâl, 368
Şebusterî, 90
Şehâbettin Süleyman, 157
Şehidî, 136
Şehnâme, 49, 59, 70, 131, 132, 141, 157, 330
Şehrengiz, 68, 88, 142, 135
Şehrî, 129, 133, 135, 381, 383, 384, 398
Şems İnati, 12, 14, 26, 441
Şemseddin Sâmi, 3, 36
Şemseddin Sivasî, 82
Şems-i Kays-ı Râzî, 22
Şemsî, 66, 82
Şemsürrahman Farukî, 183, 184, 408, 409
Şenödeyici, Özer, 412
Şentürk, Atilla, 100, 101, 102, 104, 106, 334
Şerâre, 33
Şerh-i Kafiye, 29
Şerh-i Müşkilât-ı Örfî, 298
Şerh-i Şebistan-ı Hayal, 29
Şeybaniler, 52
Şeyh Ali b. Muhammed, 56
Şeyh Gâlib, 93, 133, 157, 269, 301
Şeyh Mehmed Efendi, 298
Şeyh San'an Kıssası, 56
Şeyhî, 65, 66, 67, 68, 116, 335
Şeyhoğlu Mustafa, 60, 63
Şeyhülislam Bahâyî, 129, 130, 133, 299, 387
Şeyhülislâm Yahyâ, 129, 130, 131, 134, 216, 217, 220, 222, 225, 229, 236, 240, 341, 365, 382, 394, 408, 419
Şeyyad Hamza, 56, 62, 80
Şeyyad İsa, 56
Şi'râ yıldızı, 195, 196
Şi'râ, 195, 196, 227
şi'r-i mantıkî, 377
Şifa, 24
şiirsel alegori, 6
Şilan' törenleri, 42
Şinasi, 46, 403
şitâiyye, 88
Şu, 8, 16, 31, 32, 38, 39, 44, 71, 73, 101, 189, 233, 270, 289, 291, 292, 299, 312, 328, 369, 370
Şuara Suresi, 26
Şuarâ Tezkireleri, 27
Şuubiyye, 51
Tabakât el-Şu'arâ, 8
Tabî, 142
Tabiatnâme, 55
Tacikistan, 142
Tacizâde Ca'fer Çelebi, 66, 68
Tahirü'l Mevlevî, 36, 155, 245
Tahmis, 347, 419
Tahrîb-i Harabât, 33
Tahtakale, 267
tahyil (hayal), 11
Taine, 109
taklid, 24, 152, 419
Taklit içtepisi, 1
Tal'atî, 129
Tâlib, 129, 134, 137, 143, 253, 276
Tanpınar, A. Hamdi, 300, 301, 313
Tanzimat, 32, 93, 269, 296, 337
Tarihsel Poetika, 7
Tarikat-ı Muhammediye, 127
Tarikatnâme, 82
Tarlan, A. Nihad, 65, 75, 88, 96, 109, 110, 114, 116, 155
tasannu', 393
Tasavvuf, I, 15, 22, 26, 52, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 92, 101, 105, 114, 134, 135, 136, 146, 155, 200, 218, 243, 303, 304, 316
tasavvufî düşünce, 15
Tasavvufî edebiyat, 80, 84
Tasavvufî Şiir, 78, 86, 87, 88
Tasso, 6
taşlama, 88
Taşlıcalı Yahyâ, 71, 76, 77
Tatavlalı Mahremî, 72
Tazmin, 419
Tecellî, 129, 133
Tekin, Şinasi, 46
Tekin, Talat, 44, 45, 48, 49
Tekke edebiyatı, 80
Temmuziyye, 252
temsil, 2, 14, 23

teorik poetika, 3
Terâkibu'l-Asvat, 10
Tercemânü'l-Eşvâk, 87
Terceme-i Hadis-i Erbâ'in, 334
Tercümânü'l-Eşvâk, 26
Tervîhü'l-Ervâh, 61
Tesdis, 419
Teshil, 61
Tevfik Fikret, 34
Tevhid, 219
Tıflî, 129, 132, 379, 382, 389, 390
Timurlular, 52
Timurtaş, F. Kadri, 44, 45, 65, 270
Todorov, Tzvetan, 2, 4, 5, 7, 451
Toker, Halil, 143, 145
Tolasa, Harun, 32, 35, 36, 114, 115, 117, 118, 120, 124, 125
Tonguz, 42
Toplumcu Gerçekçi Kuşağı, 404
tragedya, 13
Tuhfetü'l-Harameyn, 334
Tuhfetü'l-Uşşâk, 68, 298
Tuna nehri, 314
Tunalı,İsmail, 342
Tur Dağı, 265
Turan, Fikret, 49, 52, 53
Turgut, İhsan, 342
Tûsî, 49, 67
Tuyuğ, 49
Türeyiş, 44
Türk dili, 60, 66, 81, 85, 359
Türk dünyası, 79
Türk edebiyatı, 3, 22, 26, 29, 30, 45, 53, 63, 68, 80, 93, 96, 133, 137, 217, 369
Türk Klasizmi, 74
Türk mizah edebiyatı, 65
Türk sûfîleri, 85
Türk şairleri, 44, 64, 74
Türk şiiri, 42, 44, 46, 47, 58, 60, 69, 71, 85, 103
Türk tasavvufu, 80
Türkçe, 8, 28, 34, 37, 45, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 77, 81, 82, 83, 85, 113, 116, 134, 137, 138, 139, 151, 156, 158, 173, 194, 195, 208, 209, 219, 238, 239, 258, 335, 336, 378, 382, 394, 398
Türkî-i Basit, 72, 73, 74, 271, 378
Türkistan, 56, 80
Türkmencilik hareketi, 55
Ubeydî, 71
Uçman, Abdullah, 81
Uludağ, Erdoğan, 387
Ulvî, 66, 72
Unsurî, 49, 51
Urfa, 334
Urfî-i Şirâzî, 143
Usûlî, 76
Uygur metinleri, 45
Uygur Türkçesi, 44, 45
Uygurlar, 42, 45
Üftâde, 82
Ümmî Sinan, 83, 84
Ünver, İsmail, 113, 163, 165, 186, 299, 300
Üsküdar, 83, 216, 334
Üsküdarlı Fenâyî, 133
Üsküdarlı Mehmed Nasûhî Efendi, 85
Üsküp, 76
Üstüner, Kaplan, 92
Üveysî, 90
Üzgör, Tahir, 28, 116, 135, 267, 268, 269, 275, 394
vahdet-i şühûd, 78
vahdet-i vücûd, 78, 80, 84
Vahdetnâme, 84
Vak'a-ı Sultan Osman-ı Sani, 217
Vak'a-i Vakvakiye, 127
Valery, Paul, 175, 176, 383, 413
Vardar Yenicesi, 76
Vardar, Berke, 4, 5, 452
Varvari Ali Paşa, 142
Vecdî, 129, 131, 302
Vefâî, 129, 133
Vehbî, 31, 136, 299, 302
Veled Çelebi, 59
Venüs, 26, 186
Veselovski, 7
Veysî, 129, 133, 135, 245, 334
Vico, 7
Virjil, 157
Visâlî, 72, 78, 141
Viyana, 126
vücûdnâme, 89
Worringer, 304
Yahya b. Adî, 11
Yahyâ Bey, 385
Yahya Kemal, 37, 239, 302, 336, 391, 392
Yahya Nazîm, 269
Yakınî, 52
Yakutlar, 42
Yalar, Mehmet, 9
Yanya, 314
Yaratılış, 44
Yavuz Sultan Selim, 69, 70, 77
Yavuz, Hilmi, 239, 391, 392, 404
Yazınsal Şiirbilim, 3
Yemen, 35
Yeni Eleştiri, 7
Yeniceli şairler, 76
Yeşiloğlu, A. Mine,236, 238
Yıldırım Bayezid, 61
Yıldırım, Ali, 241
Yıldırım, Cafer, 44
Yıldırım, Munise Aksöz, 392
Yorulmaz,Hüseyin, 148, 340, 343, 344
yorumsama, 6

Yuğ' törenleri, 42
Yunan felsefesi, 11, 89
Yunan şiiri, 11
Yunanca, 1
Yunus Emre, 58, 80, 81, 83
Yusuf Emirî, 52
Yusuf Hemedânî, 80
Yusuf u Züleyhâ, 56, 58, 60, 61, 62
Zafernâme, 141, 314
Zâifî, 66, 76, 116
Zâkirî Hasan, 84
Zaloğlu, 50
Zamirî, 129
Zâtî, 70, 74, 75, 77, 84
Zavotçu, Gencay, 152, 170, 233, 268, 298, 399
zebân-ı vuku, 21
Zenannâme, 103
Zerrinkub, A. Hüseyni 16, 18, 22, 49
Zeyl-Siyer-i Veysî, 334
Zeynep Hatun, 68
Zihnî Keşânî, 377
Ziya Paşa, 33, 152, 336, 338
zühdî edebiyat, 89
Zühre, 196, 291, 292
Züleyha, 56, 68, 296

ÖZGEÇMİŞ

1972 yılında Erzurum'un Narman ilçesinde doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Narman'da tamamladı. 1990 yılında girdiği Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü 1994 yılında bitirdi. 1995 yılı sonuna kadar Milli Eğitim Bakanlığı kadrosunda Mardin, Nusaybin Endüstri Meslek Lisesinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptı. 1995 Aralık ayında Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstütüsü'ne Türk Dili Uzmanı olarak atandı. Aynı Üniversitede 1996 yılında başladığı Yüksek Lisansı'nı "Lâmî'i Çelebi: Ferhadname, Metin-İnceleme-" tezi ile 1998 yılında bitirdi. Halen Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.