

Yüksek Lisans Tezi

**NECATİ BEY, BÂKÎ, NEF'Î VE NEDİM'DE DOĞA'DAN
MEKÂN'A
DÖNÜŞÜM**

NURDAN TUHFE TOÇOĞLU

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2008

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**NECATİ BEY, BÂKÎ, NEF'Î VE NEDİM'DE DOĞA'DAN
MEKÂN'A
DÖNÜŞÜM**

NURDAN TUHFE TOÇOĞLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2008

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nurdan Tuhfe Toçoğlu

Aileme

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

NECATİ BEY, BÂKÎ, NEF'Î VE NEDİM'DE DOĞA'DAN MEKÂNA DÖNÜŞÜM

Nurdan Tuhfe Toçoğlu
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Dr. Nuran Tezcan
Ağustos 2008

Osmanlı edebiyatı araştırmacıları arasında Divan şiirinin gerçek doğayı ve gündelik yaşamı yansıtmadığı yönünde genel bir kanaat vardır. Bu görüş, Divan şiirinin klişeler üzerine kurulu olduğu savına dayanır. Başka deyişle doğa ya da gündelik yaşam, birer stilist olarak kabul edilebilecek olan Divan şairleri tarafından doğrudan tasvir edilmez, aksine stilize edilir. Öte yandan, bu yaklaşımın, Divan şairlerinin “hareketli” değil “durağan” bir üsluba sahip oldukları ve Divan şiirinin yüzyıllar boyunca değişmeden aynı kaldığı yönünde bir takım içerimleri de vardır. Bir başka nokta ise Osmanlı şairleri arasında yalnızca Nedim’in gerçek doğayı ve kendi yaşamına ilişkin belirli mekânları tasvir ettiğinin öne sürülmesidir. Oysa, Divan şiirinin farklı dönemlerinden seçilen bir örneklem, gerçek doğa ve gündelik yaşam tasvirinin, Divan şiirinin farklı dönemleri süresince gerçekleşen bir dönüşümün sonucu olduğunu gösterebilir. Bu örneklem, Necati Bey, Bâkî, Nef’î ve Nedim gibi kendi dönemlerini temsil edebilecek şairlerden oluşmaktadır. Bu tez, Divan şiirinde “doğanın stilizasyonu”ndan “mekânın tasviri”ne doğru bir dönüşümü göstermeyi hedeflemesi nedeniyle doğanın ve belirli mekânların derli toplu bir şekilde görülebildiği, kasidelerin başlangıç kısımları olan “nesib”ler üzerine odaklanmıştır.

anahtar kelimeler: doğa, mekân, hareketli, durağan, stilizasyon, tasvir, nesib

ABSTRACT

THE TRANSFORMATION FROM NATURE TO SPACE IN NECATİ BEY, BÂKÎ, NEF'Î AND NEDİM

Nurdan Tuhfe Toçoğlu
M.A., Department of Turkish Literature
Supervisor: Dr. Nuran Tezcan
August 2008

There is a general consensus among Ottoman literary scholars that Divan poetry does not give us the “description” of real “nature” and daily life. This point of view relies on the assumption that Divan poets could only produce stereotypes. In other words, nature or daily life could not be depicted but could only be “stylized” by Divan poets, each one of whom might be regarded as a stylist. On the other hand, this argument includes some implications that Divan poets have a “static” not a “dynamic” style: in this respect, Divan poetry is viewed as having remained the same for centuries. Another point of view claims that, among Divan poets, only Nedim was able to depict the real world and certain “spaces” which belonged to his daily life. A sample from different periods of Divan poetry demonstrates that the description of real nature and daily life has been the result of a transformation during different periods of Divan poetry. The sample features some poets representative of their periods, such as Necati Bey, Bâkî, Nef'î and Nedim. This thesis aims to display the transformation from stylization of nature to description of certain spaces in Divan poetry by focusing on “nesibs”—the introductory parts of the “kasides”—where one can see nature and space realistically.

keywords: nature, space, dynamic, static, stylization, description, nesib

TEŞEKKÜR

Divan şiiri üzerine çalışmanın zorluğu ancak etrafınızdaki nitelikli insanların varlığı sayesinde hafifletilebilir. Bilkent Üniversitesi Türk edebiyatı kadrosu, yakınlarım ve yeni tanıştıklarım bana bu şansı verdiler. Tez danışmanın Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan, Divan şiiri ve kültürü konusundaki engin bilgi ve deneyimiyle tez boyunca karşılaştığım engelleri aşmamı sağladı. Onun soğukkanlı bilimsel tavrı, üzerinde çalıştığım konuya olabildiğince nesnel bakabilmemi sağlamıştır, kendisine teşekkürü bir borç bilirim. Bölüm başkanımız Prof. Dr. Talat Sait Halman, Bilkent Üniversitesi’ndeki yüksek lisans dönemim boyunca iyi birer akademisyen olarak yetişmemiz için bize gerekli her türlü koşulu sağladı, kendisine müteşekkirim. Türk şiirinin ve eleştirisinin önde gelen şahsiyeti Hilmi Yavuz ise bir “eleştiri metninin” nasıl olması gerektiği konusunda biz öğrencilerine kuramsal bir donanım kazandırmıştır. Yavuz, ayrıca gösterdiği geniş hoşgörü ve dostlukla biz öğrencilerini daima onurlandırmıştır. Hacettepe Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Fatma S. Kutlar ise tanıştığımız kısa süre zarfında tezimin daha nitelikli olmasını sağlayacak önemli katkılarda bulunmuştur. Bilimsel desteği ve dostluğu nedeniyle kendisine teşekkür ederim. Kısa süre önce üniversitemizden ayrılıp Amerika’ya yerleşen Doç. Dr. Engin Sezer’e de, edebiyata bakış açımı kökünden değiştiren zengin içerikli dersleri nedeniyle şükran borçluyum. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı gibi Divan şiirine yeni bakış açıları kazandıran bir “hoca”nın jürimde olması da benim için büyük bir şanstı. Türk edebiyatı ve kütüphaneciliğinin önemli ismi Dr. Müjgan Cumbur da Divan edebiyatı kültürü konusunda görgümü arttırmış ve Divan şiirine daha bilinçli bakabilmemi sağlamıştır. Kuşkusuz “hocalarımın” dışında da tezime ve yazım sürecine katkıları olanlar da vardı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü doktora öğrencilerinden Alphan Akgül, hem kaynak bilgisi ve entelektüel öngörülerini hem de manevi desteğiyle tezime katkıda bulunmuştur. Öte yandan babam Memduh Toçoğlu, annem Nur Toçoğlu, kardeşim Mansur Toçoğlu, yengem Rabia Artun’un ve tüm akrabalarımın “sonsuz sevgisi” olmasaydı, böyle bir çalışma asla tamamlanamazdı. Tüm aileme bana büyük bir güven duygusu verdikleri için teşekkür ederim. Anneannem Bilge Artun’a ise daima beni ve diğer torunlarımı düşündüğü ve sevgisini bize her fırsatta yansıtabildiği için teşekkür borçluyum.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM I. NECATİ BEY’DE GENEL DOĞA BİLGİSİ.	10
A. İnsan Suretinde Doğa	13
B. Kendine Benzeyen Doğa	19
C. Nesnelere Bürünen Doğa	30
BÖLÜM II. BÂKÎ’DE TEMATİK DOĞA TASVİRLERİ VE	
NESNELER	37
A. Askerî Kılıkta Doğa	39
B. Devlet ve Ekonomi Olarak Doğa	50
C. Gündelik Yaşama Bürünen Doğa	56
BÖLÜM III. NEF’Î’DE GERÇEKÇİ MEKÂN TASVİRİ VE	
ZİHİNSELLİK	67
A. Seyredilen İç Mekânlar	71

B. “Akıl”la Kavranan Doğa	82
BÖLÜM IV. NEDİM’DE GERÇEKÇİ MEKÂNLAR, GÜNDELİK	
DİL VE DÖNÜŞEN MAZMUNLAR	87
A. “Anlatılan” Mekânlar	89
B. “Sokağın Dili”nde Mekân.	100
C. “Sarsılan Mazmunlar”	105
SONUÇ	113
 SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	 123
ÖZGEÇMİŞ	127

GİRİŞ

Divan şiiri üzerine yürütülen tartışmalarda bu şiirin gündelik gerçekliği ve doğayı doğrudan yansıtmadığı yönünde genel bir kanaat vardır. Bu yaklaşımın en önemli dayanağı, Divan şiirinin tekrar edile edile birer klişe benzetmeye dönüşmüş görsel imgelerle üretilmesidir. Divan şiiri geleneğini tekil bir üsluptan yola çıkarak açıklama iddiası taşımaktadır. Bu iddia mazmun esasına dayanan Divan şiirinin genel bir değerlendirmesinde geçerli görünebilir ama ayrıntılı bir çözümlemede bu şiirde aslında “durağan” bir yapı olmadığı, mazmun anlayışının getirdiği kalıplaşmaya karşın “hareketli” bir anlatımın olduğu söylenebilir. Bu çalışmada 15. yüzyıldan 18. yüzyıla değin Divan şiiri geleneğinin “durağan” görünen yapısında aslında bir “değişim ve dönüşüm” gerçekleştiği üzerine odaklanılmıştır. Bu “değişim ve dönüşüm”ün varlığını ortaya koyabilmek amacıyla, Divan şiirinden kendi dönemlerini temsil edebilecek dört şairden oluşan bir “örneklem” oluşturulmuştur. Çalışmada, bu dört şairin “benzetme oluşturma üslupları” çözümlenerek, Divan şiirinde varolan “değişim ve dönüşüm”ün somut bir şekilde gözler önüne serilmesi hedeflenmektedir.

Divan şiiri geleneğinin tekrar edilen yani durağan benzetmelerden oluştuğu düşüncesinin temelleri Tanzimat sonrası yazarların Divan şiiri üzerine yazdıkları değerlendirmelerde yoğun olarak görülür. Cevdet Kudret, Divan şiirine karşı geliştirilen bu bakışın Namık Kemal’in, 1866 yılında *Tasvir-i Efkâr*’da yayımladığı

“Lisan-i Osmânînin Edebiyatı Hakkında Mûlahazatı Şamildir” başlıklı yazısı ile başladığını bildirir. Namık Kemal bu yazısı ile birlikte diğer makale ve kitaplarında, Divan şiirinin gündelik gerçekliği ve doğayı yansıtmadığını öne sürerek temellendirmeye çalışır. Namık Kemal’in bu yöndeki görüşleri, onun “divan şiiri düşman-ı hakikat ve menfur-ı tabiat”tır şeklindeki sözleriyle de özetlenebilir (alıntılayan Cevdet Kudret, 164). Namık Kemal’in Divan şiirinin “durağanlığı”na işaret etmesi ise bu edebiyatın yalnızca “tezyinat”a bağlı bir üsluba sahip olduğu görüşüne dayanır: “Kitap suretinde hangi telif-i edibânemiz ki tezyinât-ı lafziyeden ayrıldığı hâlde bihakkın şâyân-ı tahsin olabilsin” (Namık Kemal, 20).

Altı ciltlik *Osmanlı Şiiri Tarihi*’nin yazarı E. J. Wilkinson Gibb de benzer düşüncelere sahiptir. Adı geçen yapıtının girişinde Gibb’in divan şairlerinin “haricî nesnelerle nadiren ilgilendiklerini” belirtmesi (41), Divan şiirinin gündelik yaşamı ve doğayı doğrudan temsil etmediği düşüncesini içinde barındırır. Gibb’in Divan şiirinin “durağanlığına” ilişkin yargısı ise daha kesindir:

Bu şiirin geleneklere de son derece bağlı olduğu görülür. Tavsiflerle ve teşbihlerle doludur; yüz ay’a; kâmet, serviye; dudak, yakuta benzetilir ve usandırıcı bir tekrarla baştan sona yer alır. Aynı şekilde çok bol miktarda birbirini çağrıştıran unsurlar yer alır; bülbül zikredildiği zaman arkasından gülün geleceğini; şem zikredildiğinde pervanenin geleceğini bilirsiniz. (62)

Divan şiirinde gündelik gerçekliğin ve doğanın olmadığı yönündeki görüşlerin bir benzerini, Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihçilerinden Abdülbâki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) adlı kitabında dile getirmiştir. Gölpınarlı, kitabının

“Tabiat ve Divan Edebiyatı” başlıklı bölümünde Divan şiirinde anlatılan doğanın gerçeklikle ilgisi olmadığını şu sözlerle ifade eder:

Divan edebiyatı şairi, tabiatı, bizi güzellikleriyle hayran eden, şiddetleriyle ezen tabiatı buğulu gözlerle görür; gördükten sonra gözlerini yumar ve gördüklerini kafasındaki mecazlar diline adapte eder ve öyle yazar. Ve tabiidir ki bu çeşit anlatılan tabiat, tabîîlikten çıkmıştır. (19)

Divan şiirinin tekrar eden benzetmelerden oluştuğu, gerçek doğayı ve gündelik gerçekliği yansıtmadığı düşüncesi, Agâh Sırrı Levend tarafından da vurgulanmıştır. Levend’in aşağıda alıntılanan yorumları, Divan şairlerinin, doğayı, geleneğe bağlı olarak tekrar eden benzetme kalıplarıyla kavradıkları için gerçek yönüyle tasvir edemedikleri şeklindedir:

Divan şairi için tabiat, hüner ve marifet göstermeğe bir vesileden ibarettir. O, tabiatı, hakiki manzarasıyla ve kendi gözü ile görmekten fazla, kitap çerçevesi içinde ve kendinden evvel gelen üstadların gözü ile görmeğe çalışır. Bu noktadan hareket eden şair için yapılacak iş, tabiatı tasvir vesilesiyle sanatına yeni bir zemin bulmak ve bu hususta üstünlük göstermektir. (567)

Divan şiirinde gündelik gerçekliğin ve gerçek doğanın temsil edilmediğini ve aynı benzetmelerin sürekli tekrar edildiğini ileri süren bu görüşler bir anlamda bu şiirin “durağan” bir yapısı olduğunu vurgulamışlardır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu değerlendirmelerde Divan şiirinin bir “bütün” olarak ele alınmasıdır. Örneğin Gölpınarlı, Divan şiirinin tekrar edilen benzetme kalıplarından

oluşturduğunu kanıtlamaya çalışırken, Fuzuli, Bâkî, Nef'î ve Nedim'i aynı bağlam içinde değerlendirmektedir (92-93). Onun bu yaklaşımı, Divan şiirinin Fuzuli'den (d. ? – ö. 1556) Nedim'e (d. 1680 – ö. 1730) herhangi bir dönüşüm geçirilmeden sürdüğü anlamına da gelecektir. Oysa bu şiire yetiştikleri çağlarda yön vermiş olan Divan şairlerinin şiirleri, doğa merkezli bir çalışmanın konusu olarak ele alınabilir ve Divan şiiri içindeki benzetmelerin bütünüyle tekrar eden kalıplardan oluşup oluşmadığı araştırılabilir. Bu tür bir çalışmanın, uçsuz buçaksız divanlar arasında—bir yüksek lisans tezi ölçüsünde—yapılması mümkün değildir. Dolayısıyla böyle bir çalışmanın kendi sınırlarını “anamlı” bir şekilde çizmesi zorunludur. Bu nedenle, bu çalışmada Divan şiiri içinde “doğa”nın en sık işlendiği bir alana odaklanılmış; “örneklem”in içeriği ise, belirli bir tutarlılık sağlamak amacıyla, İstanbul merkezli Osmanlı şairleri ile sınırlandırılmıştır.

Divan şiiri nazım türlerinden biri olan kasidelerin “nesib” (ya da “teşbib”) olarak adlandırılan “giriş bölümleri”, bilindiği gibi klasik şiirde doğanın doğrudan doğruya yansıdığı metinlerdir. Divan şiiri içinde, öteki nazım türleri, örneğin gazel içinde de doğa belirleyici bir yer tutar, ancak nesiblerin konusu, bizzat doğanın kendisidir. Gerçekliği tartışmalı da olsa doğanın Divan şiirine yansıma boyutunun somutlaştırılması ve bu şiirin söyleminin “durağan” olmayıp yüzyıllar içinde değişim ve dönüşüm geçirdiği nesib bölümlerinin irdelenmesiyle ortaya çıkarılabilir. Bu irdelenmenin “yöntem”ine geçmeden önce, kaside ve nesiblerin genel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır.

Mehmed Çavuşoğlu, “Kaside” başlıklı makalesinde, kasidelerin tarihi arka planını ve biçimsel özelliklerini ayrıntılı bir şekilde irdeler. Kasidenin köklerinin

Arap edebiyatı içerisinde cahiliye dönemine kadar uzandığını vurgulayan

Çavuşoğlu, bu türün arkaik özelliklerini şöyle özetler:

Şairler kendileri gibi ekseriya göçebe kabilelerden birine mensup olan sevgililerinin bir süre konakladıktan sonra göçüp gittikleri o yere gelecekler, ve o hazîn manzarayı acıklı bir eda ile tasvir edeceklerdi. *Bûka* (ağlama) denilen bu kısımdan sonra söz konusu sevgilinin tasvirine başlanırdı ki, [bu bölüm] nesib diye adlandırılırdı. (17)

Kasidenin yukarıda özetlenen iç yapısında tarihi süreç içinde birtakım farklılıklar ortaya çıkmıştır. Çavuşoğlu bu değişikliklerin özellikle 14. ve 15. yüzyıllarda Divan şiirinin Anadolu'daki gelişim süreci içinde gerçekleştiğini vurgular: “Anadolu’da divan edebiyatı oluşurken kasidenin özellikleri ve kuralları belirmişti. Bir kasidede en çok beş bölüm bulunmalıydı: Bunlar *nesib*, *tagazzül*, *medhiyye*, *fahriyye* ve *dua* diye adlandırıldı” (21). Çavuşoğlu, nesiblerin “bir mevsim, bir olay, bir manzara, bir çiçek ve başka akla gelebilecek herhangi bir şeyin tasviri” olabileceğini belirtir ve ekler: “Şair, tasvir ettiği şeyle ilgili somut görüntü ve belirtileri bilgisinin ve kültürünün elverdiği ölçüler içinde yorumlar, kendi duygu ve düşünce âlemine göre anlamlandırır” (21). Ömer Faruk Akün de, *İslam Ansiklopedisi* için kaleme aldığı “Divan Edebiyatı” başlıklı yazısında, Çavuşoğlu’nun yorumlarıyla örtüşen görüşler öne sürer. Ama Akün’ün nesiblerle ilgili vurgularında dikkat çekici bir başka nokta daha vardır:

Kaside, içinde çeşitli konuların ele alınabildiği *teşbib* (*nesib*) adlı ve tek başına bir manzume olabilecek uzunluktaki hususi giriş kısmı ile

divan şiirinin dış âleme en açık bir cephesini meydana getirir. Çeşitli tabiat levhalarından bahçelere, yeni yapılmış mimari eserlere, at ve savaş tasvirlerine, sosyal hayatın ramazan, bayram gibi tezahürlerine, nihayet ahlaki ve felsefi düşüncelere kadar birçok konunun girebildiği bu kısım muhteviyatına göre kaside çeşitli adlar alır. (408, vurgular bana ait)

Akûn'ün bu genel yorumu bile bir anlamda, nesiblerde yansıtılan doğa merkezli benzetmelerin sanıldığı gibi “durağan” olmadığını gösterebilir. Çünkü nesiblerin Divan şiirinin “dış âleme en açık cephesi” olduğu yönündeki görüş, dış gerçekliğin bu “dışa açık cepheden” çeşitli şekillerde sızabileceği anlamına da gelmektedir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar da *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde benzer bir görüşü, “kaside” bağlamında dile getirmiştir: “[Kaside] eski şiirin peyzaj, tarihî hadise, mevsimler, hülâsa en ferdî şeklinde bile hayata ve tabiata hatta estetik mülâhazalara açılmış kapısı[dır]” (16).

Divan şiirinin “durağan” olduğu konusundaki görüşler, benzetmelerin değişimiyle şiire yansıyan hareketlenmeyi ve doğanın temsil edildiği örnekleri “istisna” olarak kabul etmeye yatkındır. Bu yaklaşımın bir örneği, Sabri Esat Siyavuşgil'in “Türk Halk Şiiri ve Tabiat” başlıklı yazısında görülebilir: “Divan şiirinin tabiat tasvirlerinde şu veya bu peyzajı birbirinden ayırt edemezsiniz. Şair, size bildiğiniz bir tabiat köşesini tasvir etmez. [...] Belki Nedim *müstesna*. Onun bazı şarkılarında Sa'dâbâd'ı görür gibi oluruz. Fakat umumiyetle Divan şiirinde mahalli renge pek rastlanmaz” (11). Dikkat edilirse, bu görüş, Nedim'in şarkılarında (ve nesiblerinde) çizdiği doğanın gerçekliğe olan yatkınlığını bir “istisna” olarak

yansıtmaktadır. Oysa Nedim, geç bir Divan şairi örneği olarak, Divan şiirinin kendi içinde geçirdiği bir üslup dönüşümünün sonucu olarak da kavranabilirdi. Böyle bir bakış açısı, Nedim’de görülen “gerçekçi yaklaşımın” Divan şiiri içinde bir “zemin”i olduğu anlamına da gelecektir. Öyleyse şimdi şu sorulabilir: Divan şiirinde doğa tasvirlerinin bir üslup tarihi çıkarılabilir mi?

Bu sorunun yanıtını vermeden önce, Divan şiirinin belirli dönemlerini temsil edebilecek şairler seçilmeli başka deyişle Divan şiirinde doğa tasvirlerinin yorumlanmasına olanak tanıyacak bir “örneklem” hazırlanmalıdır. Bu çalışmada “örneklem”, Necati Bey (d. ?-ö. 1509), Bâkî (d. 1526-ö. 1600), Nefî (d. 1570-ö. 1635) ve Nedim (d. 1680-ö. 1730) olarak seçilmiştir. Bu örneklem ilk şairi olarak kasideleriyle ün kazanmış Ahmed Paşa’nın (d. ?-ö. 1497) değil de Necati Bey’in seçilmesinin ilk nedeni, Ahmet Paşa’nın Fars şiirinin yoğun etkisiyle Osmanlı şiirinin temelini atmış bir şair olmasına karşın, Necati Bey’in Fars şiiri karşısında “özgün” bir söz varlığı ile öne çıkması, ikinci nedeni ise Necati Bey’in hem kendinden önce hem de kendinden sonraki kuşakların kavranmasını sağlayabilecek bir nirengi noktası olmasıdır. Muhsin Macit, “İlk Klasik Dönem (1453-1600): Şiir” başlıklı makalesinde bu tespiti şu sözlerle özetler:

Necati’nin şiiri hem geçmişe hem de geleceğe yönelik açılımları içinde barındıran ilgi çekici özelliklere sahiptir. Türkçenin Anadolu’da şiir dili hâline geliş sürecinde yaşadığı bütün deneyimleri *Necati Bey Divanı*’nda estetik bir istif anlayışına uygun olarak buluruz. Aynı şekilde, Necati’nin şiiri sadeliği ile âşık tarzını benimseyen şairleri, yerlilik arzusuyla Zati ve Bâkî’yi, ulaştığı lirizm

ve içtenliğiyle Fuzuli’yi haber veren bir potansiyele sahiptir. *Necati Bey Divanı*’nın bu potansiyeli ilk bakışta sezilmekle birlikte adı geçen şairlerin Necati’nin gazellerine yazdıkları nazireler, bu durumu daha somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Bütün bu özellikleriyle Necati Bey, divan şiirinin klasikleşme sürecine geçiş dönemini temsil etmektedir. (34)

Eğer Necati Bey’le başladığı öne sürülen bir Osmanlı klasik şiirinden söz edilecekse, Osmanlı imparatorluğunun toplumsal, siyasi ve estetik alanda en yüksek mertebesi olarak kabul edilen ve Halil İncelik tarafından Osmanlı’nın “bir dünya gücü olduğu evre” olarak gösterilen 16. yüzyılın (40) en önemli şairi Bâkî’nin de bu örnekleme yer alması kaçınılmazdır. 17. yüzyılın ilk yarısında yaşamış Nef’î ise kaside türünü mübalağa sanatının tüm imkânlarıyla yeniden yazması ve F. Tulga Ocak’ın “Nef’î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri” başlıklı makalesinde de belirttiği üzere, Sebki-Hindi üslubunun ilk etkilerinin görüldüğü şair (19) olması nedeniyle örnekleme dahil edilmiştir.

Bu çalışma, Necati Bey, Bâkî, Nef’î ve Nedim’in kasidelerinin nesib bölümlerinde “doğa”nın tasvir edilme biçimlerine odaklanmıştır. Böyle bir çabanın ilk adımı, ele alınan nesiblerde kullanılan benzetme oluşturma üslubunda bir farklılık olup olmadığı konusunda tutarlı bir veri elde etmektir. Ama böyle bir veriye ulaşabilmek için, öncelikle, şairlerin doğayı tasvir ederken sıklıkla kullandıkları benzetme tekniklerinin gruplandırılması gerekir. Bu gruplandırma Divan şairlerinin bir beyitte çizdikleri ve genellikle “hayal” ve “imaj” olarak adlandırılan “görsel imge”lerin nasıl kurulduğu ile yakından ilişkilidir. Çalışmada irdelenen nesiblerden

yola çıkarak söylemek gerekirse, Divan airleri benzetme oluştururken belirli benzetme tekniklerinden yararlanmaktadırlar. Bu benzetme teknikleri, “doğa ile insan” arasında kurulan benzetmeler, “doğa ile doğa” arasında kurulan benzetmeler ve “doğa ile nesne” arasında kurulan benzetmeler olarak üç gruba ayrılabilir. Bu üç teknik, Divan şiirini tekrar edilen benzetmelerden oluştuğu savını destekleyecek ölçüde, her dönem Divan şairi tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Ancak bu tekniklerin her birinin belirli şairlerde farklı şekillerde kullanılması ve her bir tekniğin ürettiği farklı tasvir yeteneği, Divan şiirinin üslup tarihi içindeki “hareketliliği”ni gösterecek önemli içerimlere sahiptir. Necati Bey, Bâkî, Nefî ve Nedim’in kasidelerinin nesib bölümlerine bu tür bir bakış, Divan şiirinde doğanın tasvir edilişinde “doğa”dan “mekân”a doğru bir dönüşümün gerçekleştiği varsayımının ortaya atılmasına olanak vermektedir. Bu dönüşüm, Divan şiirinin “durağan” olmayıp, süreç içinde şairlerin yaşadığı dönemin değişen toplumsal ilgi ve eğilimleri doğrultusunda gerek benzetme öğelerinin değişimi, gerekse bu öğelerin ilişkisindeki bakış açısının değişimiyle belli bir devinim içerdiği ve buna bağlı olarak sınırlı da olsa şairin kendi yaşadığı doğa ve mekân gerçekliğini yansıttığı savını da kendiliğinden içinde barındırmaktadır.

BÖLÜM I

NECATİ BEY’DE GENEL DOĞA BİLGİSİ

Necati Bey kasidelerinin nesib bölümlerinde benzetmelerin “doğa, insan ve nesne” temelinde oluşturulduğu görülmektedir. Bu benzetmelerde doğa, en bilinen özellikleriyle tasvir edilir. Başka bir deyişle, bu şiirlerde doğa belirli bir döneme ait özellikleri içinde barındırmaz. Doğaya, insani nitelikler yüklenir, doğa ile bir başka doğa olayı arasında benzerlik ilgileri kurulur, kimi zaman da bu benzerlik ilgisine kültürel bilgi dahil edilir. Kültürel bilgiden kastedilen, dinî, tarihi ya da menkıbevi kişilere ilişkin anlatılardır ve doğanın genel nitelikleri ile bu anlatılar arasında benzerlik ilgileri kurulur. Necati Bey nesiblerinde doğa ile nesne arasında kurulan ilişkiler de vardır ve bu ilişkilerde şair, doğa olguları ile “her dönemde bulunabilecek nesneler” ya da “tarihi, menkıbevi olaylarda geçen nesneler” arasında ilgiler kurar. Bu durum Necati Bey’in üslubunu, “genel doğa ve nesne bilgisi” ile “tarihi, menkıbevi anlatı bilgisi” sınırları içinde tutmaktadır. Başka deyişle, Necati Bey’de en dikkati çeken özellik, onun, doğa, insan, nesne ve kültür arasında kurulabilecek en “genel” ilişkilere odaklanmasıdır. Bu nedenle Necati Bey’de doğanın sınırlı bir çerçeve içine alınmış olduğu ve şairin bu sınırlı çerçeve içinde benzetmeler ürettiği söylenebilir.

Necati Bey'in nesiblerinde göze çarpan en önemli nokta, doğaya sıklıkla insani nitelikler yüklenmesidir. Doğa olayları ile insani edimler arasında kurulan bu ilişkiler, aslında doğanın mitsel bir şekilde kavranması olarak düşünülebilir. Doğanın kişileştirilmesi, Antik Yunan düşüncesinin de temelinde yer almaktadır. Doğa bilimleri ortaya çıkmadan önce insanlar, doğa olaylarını insani edimlerle açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin denizde kopan büyük bir fırtına, Poseidon yani denizler tanrısının yaptığı bir şey olarak görülürdü (Erhat 251). Necati Bey'de Antik Yunan düşüncesinde olduğu gibi bir sistematik kişileştirme yoktur. Ancak mitsel düşüncenin kökeninde “doğaya ait olayların insani özelliklerle özdeşleştirilmesi” (Kirk 43-44) olduğu düşünülürse Necati Bey'in bu tutumunun mitsel düşünceyle ilişkisi kurulabilir. Aslında bu tür bir benzetme anlayışı İran edebiyatında da vardır ve Necati Bey'in bu mitsel tutumunun kaynağı da İran edebiyatıdır. Divan şairleri temelleri İran edebiyatında atılan bu geleneğe bağlı kalmak istemişlerdir; öte yandan şairlerin yaratıcılık anlayışları geleneği küçük değişikliklerle yeniden üretmektir. Eğer doğa, gerçekte olduğu gibi alınmıyor ve ona sanatsal bir boyut kazandırılıyorsa, şair, eldeki kalıpları benzetecek en öncelikli malzemeyi yakından bildiği bir alanda, insana has özelliklerde arayacaktır. İnsana has özellikler ise şiirlerde iki başlık altında incelenebilir. Bunlardan ilki, insanın en temel edimleri ile doğa arasında kurulan benzetmeler diğeri ise, dini, tarihi ve menkıbevi kişilerin en bilinen edimleri ile doğa arasında kurulan benzetmelerdir. Necati Bey'de öne çıkan bir başka öge, bir doğa olgusunun bir başka doğa olgusuna benzetilmesidir. Burada da bir doğa gözleminden ziyade gelenekte varolan mazmunlar yani klişe simgeler ile yine gelenekte varolan öteki mazmunlar arasında benzerlik ilişkileri kurulması söz

konusudur. Necati Bey'in "doğa ile doğa" ya da "doğa ile nesne" arasında kurduğu benzetmelerde de mitolojik düşünme biçiminin izleri görülür. Çünkü bu tür benzetmelerde doğa olgusu ile ona benzetilen bir başka doğa olgusu ya da nesne "bir ve aynı şey" kabul edilir. Böyle bir düşünme biçimi, Ernst Cassirer'in "The Power of Metaphor" başlıklı makalesinde de belirtildiği gibi, doğanın mitolojik kavranışını gündeme getirir (aktaran Yavuz 123).

Necati Bey'de doğanın gözleme dayalı tasvirinden söz edilemez; ancak onda doğanın gözleme dayalı tasvirine olanak tanıyan bir yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Doğa bir gündelik kullanım nesnesine ya da döneme ilişkin gündelik olaylara benzetildiğinde, genel bir doğa tasviri değil, gözleme dayalı bir doğa tasvirinden söz edilmektedir. Bu, elbette, doğanın birebir gerçekçi tasviri değildir; fakat doğanın gelenekteki klişelerden ziyade gözleme dayalı bir bakış açısıyla da izlenmesi, ancak doğanın gündelik kullanım nesneleri ya da belirli bir döneme ait olaylar eşliğinde yapılabilir. Necati Bey'de izleri görülen bu üslup, Bâkî'de önemli ölçüde artacak, Nef'i ve Nedim'de ise tam anlamıyla gerçekçi bir tasvire dönüşecektir. Necati Bey'in bu üslubunu tartışmaya geçmeden önce, bu çalışmada *Necati Bey Divanı*'ndan hangi kasidelerin seçilip kullanıldığını belirtmek yerinde olacaktır: "Kaside-i der Vâsf-ı Sultân Mehmed Aleyhi'r-rahme" (59), "Kaside-i der Vâsf-ı Sultân Bayezid Aleyhi'r-rahme" (64), "Kaside-i Mehmed Han Aleyhir-rahmeti ve'l-Furkan" (80), "Gül Kasidesi" (82), "Kaside 17" (87), "Kaside-i der Medh-i Sultân Bayezid" (94), "Kaside-i Benefşe" (105), "Kaside der Vâsf-ı Mustafa Paşa Yessarallahu Mayeşâ" (108).

a) İnsan Suretinde Doğa

Necati Bey kasidelerinin nesib bölümlerinde geleneğe bağlı olarak temel motif mevsim değişiklikleridir. Beyitlerde, mevsim değişiklikleri (özellikle baharın gelişi, kışın gidişi şeklinde) geleneğin belirlediği sınırlar içinde çeşitli görsel imgelerle dile getirilir. Bu görsel imgelerin önemli bir bölümü, Necati Bey'in doğa ile insan arasında kurduğu benzerliklere dayalıdır. Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle bu tür görsel imgeler üzerinde durulacaktır.

Handân eder cihânı yine fasl-ı nev-bahâr

Nite ki cân-ı ‘âşık-ı gam-gîni vasl-ı yâr (Kaside 6; beyit 1)

[Yare kavuşmanın gamlı âşığın canını handan ettiği gibi bahar mevsimi de yeryüzünü yine [öyle] güldürür]

Bu beyitte, doğa-insan arasında kurulan benzerliğin en bilinen örneklerinden biriyle karşılaşırız. Beyitte, “nite ki” ifadesi ile birbirine bağlanan iki öge vardır ve bu iki öğeden biri, ötekini daha iyi anlatmak için seçilmiştir. Sevgili-gamlı âşık ve bahar-yeryüzü arasındaki ilişkiler, doğanın baharla birlikte “canlanması”nı anlatmak için kurulmuştur. Nasıl sevgili, gamlı âşığı güldürürse, bahar da, yeryüzünü o şekilde canlandırır, yani sevindirir. Leff ü neşr ilişkisiyle yapılan bu teşbihte, aynı zamanda gündelik yaşama özgü bir “sevgili / âşık” kavuşması somutlaştırılmıştır. Şair bu beyitte, doğaya ait bir olguyu anlatmak için, divan şiirinin geleneksel figürlerine başvurmuştur: Sevgili ve sevgilinin yokluğunda kederlenen gamlı âşık. Bu benzetme, okura doğaya ilişkin en genel bilgiyi yansıtır. Doğada, baharın gelişiyle toprağın canlanacağı bilgisi gözlem gerektirmeyen bir bilgidir, bu nedenle bu tür

benzetmeler Divan şiiri geleneğinin kalıplaşmış görsel imgelerinden oluşan üslubuna dayanmaktadır. Ancak burada önemli olan, şairin doğayı somut bir şekilde tasvir etmek için kişileştirme ile kurulan bir görsel imgeye başvurmasıdır. Bahar, okurun karşısına bir sevgili, yeryüzü ise baharın gelişini bekleyen bir âşıktır. Bu ilişkiler doğanın mitolojik biçimde kavranması anlamına gelmektedir. Bir başka örnek:

Gül âteşi ile rûşen olubdur cemâl-i bâğ

Nite ki câm-ı bâde-i nâb ile rûy-ı yâr (Kaside 8; 7)

[Sevgilinin yüzünün saf şarabın kadehi ile aydınlandığı gibi bağın cemali de gülün ateşiyle rûşen olmuştur]

Bahçe divan şiirinin en temel mekânlarından biridir. Bahçenin önemi Divan şiirinde farklı anlam katmanları üretmesinden kaynaklanır. Öncelikle bahçe, Osmanlı-Fars şiirinin icra edildiği işret meclislerinin gerçekleştiği mekândır. Öte yandan Divan şiirinde “bahçe”, sık sık “cennet”e benzetilir. Cennet bahçesi, her türlü endişenin uzağında ve herkesin mutlu bir şekilde yaşadığı bir mekândır. Bu tür bir mekân idealleştirilen Osmanlı ülkesinin de bir metaforu olarak kullanılmıştır. Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında “bahçe”nin bu cennet-mekân özelliğini “mikrokosmos” ve “sığınak” sıfatlarıyla tanımlamaya çalışır:

Bahçe, içindeki öğelerin toplandığı bir mikrokosmos ülkenin hâline gelmişti [...] Cennet bahçesi sınırları çevrilmiş bir mekândır (içinde yaşayanlar oradan kovulabilmektedir), iyi ve gerekli olan her şey orada mevcuttur ve bu bahçe, Asıl Hükümdar’ın düzenlemesine ve kurallarına dayanmaktadır [...] Türk için bahçe, bir tür sığınaktır;

orada, şiirle büyük ölçüde ritüelleşen hareketlere izin verilir, hatta bunlar beklenir. (185-92)

Burada Andrews'un Osmanlı-Fars kültürü ve şiirinde bir mikrokosmos ve sığınak olarak kavranan bahçenin "duygusal içerimleri"ne vurgu yapması önemlidir. Çünkü Divan şiirinde bahçe, bu şiirin etrafında örgütlendiği "sevgili" metaforundan ayrı düşünülemez. Divan şiirinde, her türlü kötülükten arınmış, iyinin ve doğrunun mekânı olan bahçe, sevgilinin yüzü ve yanağına benzetilir ve bahçe içindeki güzellik öğeleriyle sevgilinin yüzü ve yanağındaki güzellik öğeleri arasında bire bir eşleşmeler kurulur: "Sevgiliye ait güzelliklerin birçoğu bağlarda, bahçelerde olan güzelliklerdir. Çiçeklerden, meyvelerden, ağaçlardan söz edilirken bağdan da elbette bahsetmek gerekir: Şair de bunu yapar ve sevgilinin güzelliğini, özellikle yüzünü ve yanağını bahçeye benzetir" (Pala 55). Necati Bey'in alıntılanan beytinde bahçenin yukarıda anılan tüm özellikleri geçerlidir. Bu nedenle, kendi hiyerarşileri içinde en yüksek seviyede bulunan bahçe ve sevgili eşleşmesinin, Divan şiirinin tipik benzetmelerinden biri olduğu söylenebilir. Beyitte, bahçe ve sevgili ifadeleri bir "bezm" metaforu ile bir araya getirilir. Saf şarabın kadehi, nasıl sevgilinin yüzüne ışık saçıyorsa, gül de bahçeye kıpkırmızı bir ışık saçmaktadır. Şarabın ve gülün kırmızılığından yola çıkılarak türetilen bu benzetme, Necati Bey nesiblerinde doğa ile insan arasında kurulan benzerlik ilişkilerine bir örnek olarak gösterilebilir.

Divan şiiri geleneği, doğa olaylarını, belirli benzetme yönleri aracılığıyla kalıplaşmış görsel imgeler hâline getirmiştir. Örneğin ırmağın döne döne akması, çağıldaması, hemen sevgili ile ilgili bir benzetmeye dönüşür:

Bir servün ayağına yüz urmağ için gider

Döne döne terâne ile bâğa cûy-bâr (Kaside 6; 11)

[Irmak, bir servinin ayağına yüz vurmak için döne döne, nağme ile
bağa gider] (Çavuşoğlu, 1973: 29)

Döne döne ve çağıldayarak akan ve bir ağacın dibinden geçen ırmak görüntüsü doğal bir olguyu yansıtır. Beyitte bu doğal olgunun tasvir edilmesi amacıyla, âşık ile sevgili arasında bir hüsn-i ta'lil ilişkisi kurulmuştur. Dikkat edilecek olursa, beyitte âşık ya da mâşuk adları geçmez ama divan şiirini bilen okur, burada kastedilen asıl anlamın hemen farkına varacaktır. Âşık, nasıl şarkı söyleyerek ya da inleyerek (nağme ile) sevgilinin ayağına yüz sürüyorsa, ırmak da döne döne, çağıldayarak bağa, bir servinin ayağına yüz sürer. Buradan yola çıkarak dile getirilirse, bu görsel imge, bir doğa olgusunu yansıtmaktan ziyade, “servi = sevgili” ve “âşık = ırmak” arasında kurulan benzerlik ilişkilerini vurgulamaktadır.

Mestâne her çiçek ege komış külâhını

Gûyâ ki bir nigârdurur şûh u şîve-kâr (Kaside 6; 4)

[Her çiçek sarhoşça külâhını eğmiş, sanki oynak ve işveli bir
güzeldir] (Çavuşoğlu, 1973: 29)

Bu beyitte de bahar ile canlanma arasındaki ilişkinin daha küçük birimlere indirgendiği görülür. Şair, baharla birlikte gelen “canlanma”yı bu kez, çiçekler temelinde görsel imge hâline getirmeye çalışır. İnce bir gözlemle çiçeklerin taç kısımlarının hafifçe eğik oluşu ile salına salına dolaşan işveli bir güzel birbirine benzetilir. Burada çizilen görsel imge, yine “sevgili” mazmunuyla ifade bulmuştur; ama asıl amaç sevgiliyi tasvir etmek değil, bir çiçeğin üst kısmının eğikliğinden

yararlanarak baharın doğaya getirdiği canlılığı görsel imge hâlinde tasvir etmektir. Burada “sarhoşluk” da özellikle seçilmiştir. Çünkü bahar, divan şiiri geleneğinde “bezmi”, yani birlikte içip coşmayı da beraberinde getirir. Baharda çiçeklerin açmasıyla birlikte birbirine karışan kokular da sarhoşluğu çağrıştırır. Böylece, doğadaki bir çiçeğin eğik görüntüsü ile divan şiiri geleneği, kültürü bir arada değerlendirilir ve birbiriyle uyumlu anlam katmanları üretilir. Divan şiiri geleneği içinde burada sözü edilen kat kat anlam üretiminin çok daha karmaşık bir üslupla ele alındığı örnekler de bilinmektedir; ama buradaki öğeler, doğanın ve kültürün en bilinen yönlerinden seçilmiştir.

Necati Bey, daha sonra Bâkî’de sıklıkla rastlanacağı gibi, birden fazla benzerlikten kaynaklanan görsel imgeler de oluşturur. Bu tür görsel imgelerde, iki şey arasında birden fazla ilişki kurularak tasvir edilen sahneye ayrıntılı bir görsel içerik kazandırılır. Bu tip, art arda sıralanabilen benzetmelerle kurulan görsel imgelere aslında “alegori” de denebilir. Çünkü alegori, bir metinde kendi başına anlamlı bir bütünlük taşıyan bir kurgunun, yorumlandığında bir başka anlamı güçlü bir şekilde çağrıştırmasıdır (“Allegory”, *New Princeton Encyclopedia Poetry and Poetics*).

Zındân-ı hâkden bu nebâtâtı çekmege

Bârânı rîsmân ider eltâf-ı Kirdigâr (Kaside 6; 6)

[Toprağın zindanından bu bitkileri çekip çıkarmak için Tanrı’nın
lütufları yağmuru ip eder] (Çavuşoğlu, 1973: 29)

Bu beyitte hüsn-i ta’lil sanatıyla birlikte geliştirilen bir alegori vardır. Öncelikle metnin verili yüzünde ne söylendiğine bakılabilir. Toprakta bitkilerin yeşermesi

yağmur sayesinde; ama bu gerçeklik beyitte bir başka nedene bağlanır. Allah toprağın altında saklı bitkileri çıkarması için yağmuru ip görevi görececek şekilde tasarlamıştır. Bu durum, yağmurun yukarıdan aşağıya doğru sarkıtılan ipe benzetilmesiyle üretilmiştir bir görsel imgedir. Yağmur, ince bir ip gibi toprağın altına ulaşmakta ve bitkileri yukarıya çekmektedir. Ancak burada, anlamın bir başka yönü de vardır. Dikkatle bakılacak olursa, burada zindanın her iki anlamından da yararlanılmıştır. Bu sözcüğün ilk anlamı “karanlık”tır. Öte yandan beytin bu anlamından türetilen bir ikinci anlamı da vardır ve bu anlam söz konusu “alegori”nin ipucudur: “Zindan”. Bu ipucundan yararlanarak alegorinin mahiyeti ortaya çıkarılabilir: Toprak altı = Hapishane, Toprak altındaki bitkiler = Mahkûm, Allah = Kurtarıcı, Yağmur = Toprağın altından Allah’ın bitkileri çekip çıkardığı ip. Böylece bir bahar tasviri ile okur, “hapishaneden bir insanın kaçırılması” motifini bir görsel imge hâlinde görür. Bu motif sayesinde anlatılmak istenen ise bahar geldiğinde Allah’ın lütfuyla doğanın nasıl canlandığını etkili bir şekilde tasvir etmektir.

Doğa ve insan arasında kurulan benzetmelerin bir başka yönü, telmihle yapılanlardır. Telmih, halk arasında bilinen tarihî, menkıbevi bir olaya atıf yapmak anlamına gelmektedir. Divan şairleri, benzetmelerini güçlendirmek için sık sık bu sanata başvurmuşlardır. Telmih edilen hikâye, okurlar tarafından iyi bilindiğinden, bu yöntemle, şair ile okur arasındaki iletişim güçlenir. Aşağıda verilen örnek bu bakımdan önemlidir:

Gül-zâra gel ki kevser-i bâğ u nesîm-i subh

Emvât-ı hâki itdiler ihyâ Mesîh-vâr (Kaside 8; 2)

[Gül bahçesine gel [gör] ki sabah rüzgârı ve bahçenin kevser
[havuzu] Mesih gibi topraktaki ölüleri canlandırdılar]

Şair, bu beyitte, bahar rüzgârının doğayı canlandırışını anlatmanın en etkili yollarından birini seçmiştir. İsa'nın nefesiyle ölüleri (örneğin Lazarus'u) dirilttiği bilinen bir mucizedir ve şair bu mucizeyi, baharın doğayı canlandırışını anlatmak için kullanmıştır. Ölüler toprak altındadır, bitkiler de kışın toprak altındadırlar ve canlı değildirler, yani ölüdürler. Bahar rüzgârı estiğinde çiçekler ve bitkiler filizlenirler, bahar sayesinde canlanırlar. Burada şu benzetmeler çıkıyor ortaya: İsa'nın nefesi = bahar rüzgârı, toprak altında ölüler = henüz açmamış çiçekler.

b) Kendine Benzeyen Doğa

Necati Bey nesiblerinde öne çıkan bir başka benzetme yöntemi bir doğa olgusu ile bir başka doğa olgusu arasında kurulan benzetmelerdir. Aslında bu tip benzetmeler bütün bir Divan şiiri kapsamında tekrar edilir. Necati Bey'in ilk Divan şiiri klasiklerinden biri olduğu düşünülürse, bu tür benzetmelerin niçin onda tipik bir şekilde görüldüğü anlaşılabılır. Bu tip benzetmelerde hem benzeyen hem de kendisine benzetilen doğa olguları arasından seçilir. Bu nedenle doğa / doğa benzetmeleri geleneksel benzetmelerle örülü olsa bile, Divan şiirinde doğanın en açık seçik görülebildiği benzetmeler olarak değerlendirilebilir. Ama bu benzetmelerde doğa, gündelik gerçekliğe dayanan bir içerime sahip değildir. Bu benzetmelerin temelinde Divan şiirinin merkezî metaforlarından biri olan hayali bir

“bahçe” tasarımı vardır. Bu hayali “bahçe”, tıpkı minyatür estetiğinde olduğu gibi, doğayı kalıplaşmış şekillerde yani mazmunlaşmış metaforlarla dile getirilir.

Dolayısıyla bu tip doğa tasarımlarında, doğanın en genel özelliklerinden yola çıkılır ve baharın gelişi sırasında gelenek tarafından belirlenmiş doğa olgularında (ör. gül, lâle vs.) görülen değişiklikler üzerine odaklanılır. Baharın gelişi, daima “iyi”nin, “güzel”in gelişi anlamına gelir. Dolayısıyla şair, baharın gelişinden yola çıkarak “hayali” ve “güzel” manzaralar, sahneler üretmeye çalışır.

Yâ hôd ‘arûs-ı gülşene virmege armağan

Vâlâ-yi surha müşg-i siyeh sardı lâle-zâr (Kaside 6; 9)

[Yahut gül bahçesinin gelinine armağan vermek için lâle bahçesi

kırmızı ipeğe kara misk sardı] (Çavuşoğlu, 1973: 31)

Beyitte, “gül bahçesi”nin gelini olan “gül”e, “lâle bahçesi” hediye olarak “lâle” sunmaktadır. Çünkü lâle, güle hayrandır. Bilindiği gibi gül, bahçede hem lâleden boyca daha uzundur hem de hiyerarşide lâleden üstündür. Burada “gül-gelin” kişileştirilmesi içinde gül, geline benzetilmiştir. Ama asıl ilginç olan, lâlenin biçimsel özellikleri ile kırmızı ipeğe sarılmış kara miskin biçimsel özelliklerinin birbirine benzetilmesidir. Lâle kırmızı yapraklıdır ve bu yaprakların ortasında siyah bir benek bulunur. Lâlenin bu görünüşü şaire kırmızı ipeğe sarılarak satılan misk görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Burada her ne kadar “gerçekçilik”ten uzak ve her ne kadar hayali bir manzara çiziliyor olursa olsun, bu beyit aracılığıyla zihinlerde bir düşün sahnesi canlanabilir. Süslü bir gelin ve ona kırmızı ipeğe sarılmış misk sunan bir insan sahnesi, Divan şiirinin geleneksel bahçe metaforu kullanılarak canlandırılmıştır. Burada önemli olan olay değil, kurulan hayalin inceliğidir. Çünkü

şair bir buluş yapmış, lâle ile kırmızı ipeğe sarılmış miski birbirine benzetmiştir.

Tiryâk koydı hokka-i lâ'line lâleler

Görüb çemende âb-ı revânı misâl-i mâr (Kaside 6; 10)

[Lâleler çimende akarsuyu yılan gibi - kıvrım kıvrım- görünce lâ'l

hokkaya tiryak koydular] (Çavuşoğlu, 1973: 31)

Bu benzetmede, lâlenin renk ve biçim özellikleri kullanılarak bu geleneksel benzetme içinde farklı ve yaratıcı bir benzetme yapılmıştır. Lâlenin ortasında bir siyahlık vardır; bu siyahlık bir önceki beyitte miske benzetilmişti. Bu beyitte ise, lâlenin bu özelliği hüsn-i ta'lil ile bir “sahne” kurmak için kullanılmış. Lâlenin ortasındaki siyahlık, öncelikle, yılan sokmasına karşı kullanılan bir panzehire, lâlenin kırmızı yaprakları ise, tiryakın konduğu lâl taşından yapılmış kırmızı bir şişeye benzetilmiştir. Ardından akarsu, kıvrıla kıvrıla akma özelliğinden dolayı “yılan”a benzetilmiştir. Akarsu ile yılan arasındaki benzerlik, her ikisinin de ince, uzun, kıvrımlı ve parlak oluşlarından kaynaklanır. Daha sonra, lâlelerin akarsu kenarlarında oluşları, yaratıcı hayal gerektiren bir nedene bağlanmıştır. Sahne şöyledir: Eğer akarsu bir yılan, lâle ise içinde panzehir olan şişeyse, o zaman bu ikisinin yanyana gelmesinin nedeni şu olmalıdır: Bir yılanın yanlarına yaklaştığını gören lâleler, her ihtimale karşı şişelerine panzehir koymuşlardır. Bu tür benzetmeler, birbirine benzeyen doğa olgularının bir ve aynı şey kabul edilmeleri anlamına gelir. Nitekim Hilmi Yavuz “Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi?” başlıklı makalesinde bu tür benzetmelerin “mitler” için de geçerli olduğunu Ernst Cassirer’den şu alıntıyı yaparak belirtir: “Eğer şimşek’in görünen imgesi, dilde saptandığı biçimiyle, ‘yılansı’lık (kıvrımlılık) üzerinde yoğunlaşırsa, bu, şimşek’in

bir yılan olmasına (*to become a snake*) neden olur” (123). Beyitte, tıpkı Cassirer’in verdiği şimşek-yılan örneğinde olduğu gibi, akarsu-yılan ilişkisi kurulmuştur.

Lâlenin ortasındaki siyah noktanın başka benzetmelere de konu olduğu görülür. Lâlenin aynı özellikleri farklı benzetmelerin kurulmasını sağlamaktadır. Bu özellik bir çeşitlemeyi gündeme getirmektedir:

Nola şeydâ oluban yansa gönül lâle gibi

Nev-bahâr olmadı mı mevsim-i sahrâ mı değül (Kaside 17; 3)

[İlkbahar gelmedi mi!; kış mevsimi olmadı mı!; gönül de lâle gibi

yanarak divane olsa buna şaşılmaz, normaldir.]

Bu beyitte istihfâm sanatı yoluyla anlama vurgu yaparak bahar mevsiminde “aşk”ın kaçınılmaz olduğu vurgulanmaktadır. Kalbin içinde bütün damarların birleştiği siyah bir nokta vardır: Süveyda noktası. Beşir Ayvazoğlu, “Lâle Deliliği ve Delileri” başlıklı yazısında, bir lâle mitolojisinden söz eder: “İran mitolojisine göre bir yaprağın üzerindeki çiğ tanesine yıldırım düşmüş ve alev alan yaprak o haliyle donup kalarak lâleye dönüşmüştür. Göbeğindeki siyahlık da yıldırımdan arta kalan yanık iziymiş” (121). Kalbin süveyda noktası ile lâlenin göbeğindeki siyahlık arasında kurulan benzetme, lâlenin biçimsel özelliklerinden yola çıkılarak yapılmıştır.

Necati Bey’de felek ile ilişkili benzetmeler de önemli yer tutar. “Felek” kavramının ilk anlamı gökyüzüdür (sema). Bu kavramın mecazi anlamı ise, talih, baht, kader olarak verilir. “Felek”in İslam kozmogonisindeki yeri ise şöyledir:

Her gezegenin bulunduğu gök tabakası. Batlamyus’un kozmolojik sisteminden kaynaklanan bu tasavvura göre, dünya evrenin

merkezidir ve çevresinde iç içe geçmiş bir şekilde dokuz felek bulunur. Dünyadan dışa olmak üzere sırasıyla Ay, Utarit (Merkür), Zühre (Venüs), Şems (Güneş), Mirrih (Merih), Müşteri (Jüpiter), Zuhal (Satürn) felekleri yedi gezegen feleğini oluşturur. Sekizinci felek sabit yıldızlar ve burçlar feleği, dokuzuncu felek ise atlas, büyük felek (felek-i azam) veya felekler feleği (felekü'l-eflâk) gibi isimler alır. Hükema feleğine göre, sekizinci feleğe kürsî, dokuzuncusuna arş denilmiştir. Dokuz feleğe nûh-felek denir. [...] Feleklerin dönüşünün insanların üzerinde çeşitli etkileri olduğuna inanıldığından, felekle kader arasında bir bağ kurulmuş, kimi zaman da “kahpe felek” gibi sözlerle şikayet konusu olmuştur. (Uludağ 133-34)

İslam kozmogonisinde ayrıntılı bir sınıflandırmaya tabi tutulan felek, Necati Bey’de oldukça sınırlı bir düzlemde ele alınır. Bu sınırlı düzlem, “ay, güneş ve yıldızlar” biçiminde, herhangi bir insanın kişisel gözleminden çıkarsanabilecek türdendir. Necati Bey’in felekle ilgili nesiblerinde bu nedenle bilimsel bilgiye değil, gökyüzüne ilişkin genel bir gözleme rastlanır. Ama bu genel gözleme feleğin gündelik yaşamdaki “kaderle ilgili anlamı” da eşlik eder. Bu genel gözlem ve bilgiler, şaire, felekle kurulan benzerlikler için gerekli malzemeyi verecektir:

Câm-ı şarâb-ı nâb mîdur anda devr iden

Yâ hûd sipihr virdi mi her ferde ihtiyâr (Kaside 6; 17)

[Saf şarap kadehi midir orada dönen yahut felek herkese kendi iradesini kullanma izni mi verdi?] (Çavuşoğlu, 1973: 33)

Bu beyitte temel benzerlik ilgisi olarak felek-kader ilişkisinden yola çıkılarak tecahül-i arif sanatıyla bir görsel imge üretilmiştir; ama asıl vurgulanması gereken, felek-kader ilişkisi ile bezm sahnesinin birleştirilmiş olmasıdır. Bahar mevsiminde işret meclisleri kurulur. Bu meclislerde ortada dönen bir şarap kadehi vardır. Mecliste dönen bu kadeh ile feleğin yıldızlarının dönmesi arasında kurulan benzerlik ilgisinden yola çıkan şair farklı bir edebî yorum üretmiştir. Bu yorum şudur: Eğer insanın talihini gökteki yıldızlar belirliyorsa, o zaman gökteki yıldızlarla benzerlik ilişkisi içinde bulunan şeyler de insanın talihıyla ilişkilidir: a) Gökteki yıldızların dönüşünü sağlayan irade Allah'ın iradesidir. b) Şarap kadehinin elden ele dönmesi gökteki yıldızların dönüşüne benzemektedir. c) Şarap kadehini bezme katılanlar döndürmektedir. d) Öyleyse onlar, şarap kadehlerinin, dolayısıyla kendilerinin kaderlerini ellerinde tutmaktadırlar. e) Eğer bu doğruysa, bu ancak feleğin (baht, kader) onlara kaderlerini ellerinde tutma iznini vermesi sayesinde olabilir. Feleklerle ilgili bir başka beyit şöyledir:

Oldı gül nergis ile mâh ü süreyyâ[ya] şebîh

Gökde istediğümüz yerde müheyyâ mı değül (Kaside 17; 6)

[Gül nergis ile aya ve süreyyâya benzedi, [öyleyse] gökte

istediğimiz yerde hazır değiller mi?]

Süreyya (Arapça), Ülker (Türkçe) ve Pervin (Farsça) diye de bilinen (İng: *pleiades*) bir yıldız kümesidir. Bu yıldız kümesinin en önemli özelliği, çıplak gözle de görülebilmesidir. Bu nedenle Süreyya, sadece Arap-Türk-Fars edebiyatlarında değil, bütün kültürlerde edebiyatın ve inançların önemli bir malzemesi olmuştur. Örneğin Yunan mitolojisinde, Pleiades, “Yedi Kızkardeşler” olarak bilinmektedir. Arap-

Türk-Fars edebiyatlarında ise Süreyya, alegorik olarak “güzelliğe” karşılık gelmektedir. Necati Bey’in bu beyitte, Süreyya’nın çıplak gözle görülebilir ve güzel olma özelliklerinden yola çıktığı anlaşılmaktadır. Beyitte, “gül”, “ay”a, “Süreyya takım yıldızı” ise, küme şeklinde de olabilen “nergis”e benzetilmiştir. Ay, belirli dönemlerde kırmızı ve yuvarlak, yani gül gibi olabilir ve karanlık bir gecede, Süreyya takımıyıldızı ile ayın görünüşü, gül ile nergisin görünüşünü andırabilir. Bu beyitte, dikkat çeken diğer öge ise gökyüzü ile yeryüzü arasında kurulan koşutluktur. Bu koşutluk, gökteki “güzel” ögeler ile yerdeki “güzel” ögeler arasında kurulmuştur. Divan şiirinde gökteki güzelliğin timsali “güneş, ay ve yıldızlar” ise yerdeki güzelliğin timsali ise bahçe içinde yer alan “çiçekler”dir. Bir başka örnek şöyledir:

Gösterdi köni gözüme virüb cilâ çemen

Sebze göğünde encüm-i ezhârî âşikâr (Kaside 6; 12)

[Çimen hasta gözüme cilâ vererek yeşilliğin göğünde yıldız

çiçeklerini apaçık gösterdi] (Çavuşoğlu, 1973: 29)

Bahçenin yeşili ile gökyüzünün mavisi beyitteki “gök” sözcüğüyle aktarılmaktadır. Yeşillik yani bahar mevsimi insana dünyaya bağlanma hissi verir; böylece insanın gözü açılır. Beyitte, bahçenin, renginden dolayı gökyüzüne, çiçeklerin ise yıldızlara benzetildiği görülmektedir. Ancak burada, göğe ve yere ilişkin ögelerin bir sentezi yapılmıştır. Yeşilliğin göğü ve çiçek yıldızları ifadeleri, gök ve yer ögelerinin birbirine benzetilmesinden ziyade bu ögelerin “aynı şey” olduklarını ima eder bir mahiyet taşımaktadır. Çünkü Necati Bey, göğün yıldızları ya da yeşilliğin çiçekleri yerine, “yeşilliğin göğünde çiçek yıldızları” demektedir. Benzer bir benzetmeyi aşağıdaki beyitte de görmek mümkün:

Gel ‘ayş idelüm leyl ü nehâr ile ki döndi

Rûza semen-i tâze şeb-i târa benefşe (Kaside 22; 7)

[Gel, gece gündüz içki içelim, yaşayalım. Taze yasemin gündüze, menekşe de karanlık geceye döndü] (Çavuşoğlu, 1973: 87)

Menekşenin “mor” olması, onun geceye benzetilmesinin nedenidir. Menekşe, beyaz renkli yaseminle bir araya geldiğinde, “mor-beyaz” (koyu-açık renk) karşıtlığının doğurduğu bir çıkarımla, “gece-gündüz” karşıtlığı müşevveş leff ü neşr (leff ü neşr gayri müretteb) söz sanatıyla üretilmiştir.

Yukarıdaki örneklerde, yer ve gök öğelerinin “güzellik” bağlamında birbirine benzetildiği, benzetme öğelerinin ise, gök = bahçe, yıldızlar = çiçekler, şeklinde kurulduğu görünmektedir. Ancak Necati Bey’in bu beyti diğerlerinden farklı ve oldukça yaratıcı bir görsel imge içermektedir. Bu beyitte, yer ve gök öğelerinin “yıldızlar ve çiçekler” koşutluğundan çıkarıldığı ve deyiş yerindeyse bir “ölü doğa” (natürmort), (ing: *still life*) resmi şekline büründürüldüğü görünmektedir. Ölü doğa, genellikle çiçek, meyva vs. gibi hareketsiz varlıkların resimlerinin yapılmasıdır (Sözen ve Tanyeli 171). Bu alıntıdan yola çıkarak, “yıldızlarla-çiçekler” arasında kurulan benzerliklerin de bir ölü doğa oluşturduğu düşünülebilir. Ancak bu benzetmelerde ölü doğa resimlerinin tam bir yansıması yoktur. Çünkü ölü doğa resimlerinde çiçekler genellikle bir vazo içinde, meyveler ise genellikle bir tabak içinde resmedilir. Bu nedenle aşağıdaki örnek yer-gök benzetmelerinin bir uzantısı olmakla birlikte, tam bir ölü doğa görsel imgesini yansıtmaktadır:

Çînî tâbakda çarh meh û mihr ü encümi

Bu bezme dizdi sîb ü bih ü dâne-i enâr (Kaside 6; 19)

[Felek ayı, güneşi, yıldızları; elma, ayva, nar taneleri gibi çini tabakta
bu meclise dizdi] (Çavuşoğlu, 1973: 33)

Yukarıdaki beyitte, “felek”te yer alan gezegen ve yıldızlar, yeryüzüne ilişkin doğa öğeleriyle eşleştirilmiş ve bu eşleştirme sırasında, tıpkı ölü doğa resimlerinde olduğu gibi, tüm öğeler bir “tabak” içine yerleştirilmiştir. Felek, eğer bir tabağa benziyorsa eğer şair bu tabağın içine “felek” bağlamında akla ilk gelen gök cisimleri ile ilgili benzetmelikler bulacaktır. Feleğe bakıldığında ilk görülen ve akla ilk gelen gök cisimleri, güneş, ay ve yıldızlardır. Şair, öyleyse, feleğe benzeyen bu tabağın içine, bu öğelere uygun öğeler yerleştirmelidir. Tabak içinde sunulmaları ve tıpkı gezegenler gibi yuvarlak olmaları nedeniyle, bu öğelerin meyvelerden seçilmesi doğaldır. Güneş = ayva (benzetme yönü: sarı renk, parlaklık), elma = ay (benzetme yönü: yuvarlaklık ve elma’nın ayva’dan küçük olması), yıldızlar = nar taneleri (benzetme yönü: küçük küçük olmaları). Burada ilginç olan, benzetme yönlerinin, bir grup hâlinde ele alınmış olmasıdır. Daha açık ifadeyle, bu benzetmenin ana temeli, meyvelerin birbirlerine olan oranlarıdır. Ayva, elmadan, elma da yıldızlardan büyüktür; tıpkı güneşin aydan, ayın da yıldızlardan büyük olması gibi. Şuna dikkat çekmek gerekir: Bu durum, ölü doğa resminin kompozisyon yaratma düşüncesiyle de uyumludur. Çünkü kompozisyonda, resmedilen öğelerin oranları ve birbirlerine simetrileri esastır.

Necati Bey’de “kar”la yapılan benzetmeler de önemli bir yer tutmaktadır. Bu benzetmelerde görsel benzerlikten ziyade “etki”nin öne çıktığı görülmektedir.

Charles O. Hartman, “Cognitive Metaphor” (Bilişsel Metafor) başlıklı makalesinde iki şey arasındaki benzerliğin A ile B arasındaki “bir denklem olmadığını, bir orantı

olduğunu” belirtir. Hartman’a göre iki terim arasındaki orantı ise şöyle kurulmalıdır:

$A = B$ değil; $A / B = C / D$ (330). Bu orantıyı açmak gerekirse, A: Birinci Terim B: Birinci terimin işlevi ya da etkisi; C: ikinci terim; D: İkinci terimin işlevi ya da etkisi. Daha açık ifade edilirse, iki şey arasında hiçbir benzerlik olmayabilir ama bu iki şeyin “etkileri, işlevleri” arasında bir benzerlik kurulabilir. Konu bir örnekle açıklabilir:

Oldı çünkim melah-ı berf havâdan nâzil

Mezra’-ı sebz-i tarabdan gönül umma hâsıl (Kaside 14; 1)

[Kar, çekirge gibi gökten indi ey gönül; zevk ve eğlencenin yeşil tarlasından mahsül umma] (Çavuşoğlu, 1973: 39)

Beyitte “kar” ile “çekirge” arasında benzerlik kurulmuştur. Çekirge sürüsü nasıl zıplayarak havada hareket ediyor ve tarladaki mahsüllere zarar veriyorsa kar da havada savrulurken yağar ve yeryüzünü örter. Karın yağmasıyla birlikte yaşam durağanlaşır. Çekirgeler de kar gibi mahsüllere zarar vererek yaşamı zorlaştırır. Aslında “kar” ile “çekirge” arasında herhangi bir benzerlik ilişkisi yoktur; fakat bu beyitte iki ögenin etkileri ve işlevleri arasında bir benzerlik kurulmuştur. Bu tür bir benzerlik ilgisi üretme işlemine, kış ile ilgili bir başka örnekte de rastlamak mümkündür:

Salalı kal’a-i pûlâd-ı yah içre suyu bâd

Tôp-ı hôrşid ile feth olmaz ise key müşkil (Kaside 14; 4)

[Buzun çelik kalesinin içine rüzgâr suyu salalı beri güneş topuyla bile fethedilmesi oldukça güç oldu] (Çavuşoğlu, 1973: 39)

“Buz” ile “kale” arasında bir benzerlik ilgisi olmasa da çelik kaleyle buz arasında ilişki vardır. Bu görsel imge şöyle yorumlanabilir: Her taraf buz tutmuştur ve güneş doğadaki buzları eritememektedir. Beyitte “güneş” ile “buz” arasında bir “savaş” söz konusudur. Güneş, buzı yıkmaya çalışmaktadır. Diğer bir ifadeyle, beyitte, kışın şiddetini vurgulamak amacıyla soğuk ile sıcak arasındaki mücadele buz ile güneş arasındaki mücadele olarak somutlaştırılır. “Buz”un sağlamlık özelliğinden ve beyitte çizilen görsel imgenin savaşla ilgili olmasından dolayı, buz ile çelik kale arasında benzerlik kurulmuştur. Ne kadar fazla su donarsa, buz kütlesi o kadar dayanıklı olacaktır, tıpkı, demire su verdikçe demirin sertleşip çelik hâline gelmesi gibi. Öte yandan, “kar”la ilgili beyitler arasında benzerliğin yalnızca görsellikten çıkarsandığı örnekler de vardır:

Şem’-i hôrşîd-i cihân-tâb kani kim yakub

Berf pervânelerin ide cihândan zâ’il (Kaside 14; 3)

[Dünyayı ısıtıp aydınlatan güneş mumu nerede; kar pervanelerini
yakıp dünyadan kaldırsın] (Çavuşoğlu, 1973: 39)

Bu beyitte, “pervane-mum” ilişkisine dayanan ve Divan şiirinde oldukça sık kullanılan bir mazmunun yaratıcı bir şekilde yeniden üretildiği görülür. “Güneş” ve “yağan kar” ilişkisi, “mum-pervane” ilişkisine benzetilmiştir. Burada hem “görsel benzerlik” hem de “etki”den çıkarsanan bir görsel imge vardır. “Güneş-yağan kar” ilişkisi göz önüne getirildiğinde, “mumun etrafından uçuşan pervane” görüntüsü kolaylıkla akla gelebilir. Öte yandan iki öge arasında “etki”ye dayalı benzerlik de görülür: Nasıl mum, pervaneleri yakıp yok ediyorsa, ısı bağlamında muma benzeyen

güneş de, pervaneler gibi uçuşan karları ısıısıyla eritip yok ediyordur. Kar ile ilgili beyitlerde görselliğe dayalı benzerliğin temel alındığı bir başka örnek:

Üştür-i mest gibi saçdı kefin yere sehâb

Bağladı kâfile-i işret ü şâdî mahmil (Kaside 14; 2)

[Bulutlar sarhoş deve gibi ağzındaki köpüğü saçtı. İçip coşma kafilesi yükünü bağladı] (Çavuşoğlu, 1973: 39)

Burada benzerlik ilişkisi “kar bulutları” ile “ağzı köpüklü sarhoş deve” arasında kurulmuştur. Şair, karın gelmesiyle birlikte bahar yani işret mevsiminin sona erdiğini bildirmek istemiştir. Bu görsel imgenin mantığı çağrışım üzerine kuruludur. Çünkü ilk mısrada “kar bulutları” ile “ağzı köpüklü sarhoş deve” arasında benzerlik kurulmuştur; ikinci mısra işret kafilesinin bu nedenle yükünü bağlamasını anlatır. Ancak ilk mısrada kar bulutlarına benzetilen “deve” ile “mahmil” bağlamak arasında da bir ilgi vardır. Çünkü “mahmil”, deve üzerine konan sepetin adıdır. Başka ifadeyle, neden (kar bulutları = ağzı köpüklü sarhoş deve) ile sonuç = işret kafilesinin toparlanıp gitmesi (mahmil bağlama) arasında çağrışımdan kaynaklanan bir ilişki söz konusudur.

c) Nesnelere Bürünen Doğa

Necati Bey’de, doğanın insan ve doğa olgularının yanı sıra gündelik kullanım nesnelerine de benzetildiği görülmektedir. Divan şiiri, büyük ölçüde klişe mecazların ürünüdür; divan şiirinin bu özelliğini tezin bu bölümünde de görmek

mümkündür. Ama benzetmeler gündelik kullanım nesneleri ile yapıldığında, diğerlerinde olduğundan çok daha fazla bir özgünlük, yenilik zemini kendini hissettirmesi beklenir. Çünkü gündelik kullanım nesnelerinin şairin güncel perspektifine ilişkin ipuçları vereceği düşünülür. Üstelik okurun, döneme ilişkin nesnelerin biçimlerini, kullanım amaçlarını da, bu benzetmeler aracılığıyla öğrenme şansını bulacağı varsayılır. Oysa Necati Bey'in nesiblerinde doğa ile gündelik kullanım nesneleri arasında kurulan ilişkilerde de doğanın mitolojik bir şekilde kavrandığı öne sürülebilir. Necati Bey, bu tür nesiblerinde de nesnelerin herkesin zihninde tasarlayabileceği yönlerine benzerlikler aracılığıyla değinmiş, sadece bir örnekte, kendi dönemine ilişkin bir ipucu vermiştir. Öncelikle nesnelerin herkesin zihninde kolaylıkla tasarlayabileceği şekillerde tasvir edildiği örneklere bakılabilir:

Bâd-bân açdı gül-i bâdâm çün buldı havâ

Zevrak-ı ayşe benefşe lenger oldı âhenîn (Kaside 20; 11)

[Badem çiçeği havayı bulunca yelken açtı; menekşe eğlence kayığına demirden çıpa mı oldu]

Badem çiçeği havaların ısınmasıyla birlikte yapraklarını açar. Menekşe ise genellikle bir bitkinin altında yeşeren, yere yakın bir bitkidir. Bu beyitte, menekşe badem çiçeğinin dibinde tasvir edilmektedir. İki çiçeğin doğadaki bu konumları beyitte şu benzetmelerle yeniden üretilir: Badem çiçeği, yelken açmış eğlence gemisine, menekşe ise çıpaya benzetilmiştir. Burada doğadaki öğelerin, insan yapımı nesnelere benzetildiği görülür. Ancak beyitte, “eğlence gemisi” ve “çıpa” hakkında gözleme dayalı özgün bir bilgi değil, yelkenli gemi ve çıpaya ilişkin “genel” bir bilgi bulunmaktadır. Şair, badem çiçeğinin ve menekşenin Divan şiiri geleneği tarafından

belirlenmiş özelliklerinden yola çıkarak, bir “yelkenli ve çıpa” görsel imgesi üretmiştir.

Mestâne durub kürte-i nîlîsin ider çâk

İşbu gazel-i hûb u güher-bâra benefşe (Kaside 22; 18)

[Bu güzel ve inci saçan gazeli duyunca, menekşe sarhoşça koyu mavi

[nil renkli] gömleğinin yakasını yırtar]

Menekşenin yaprakları kırpık kırpıktır; onun bu özelliği, (bir güzel karşısında heyecanlanıp divane olan aşık gibi) yakasını bağrını yırtan sarhoş ile özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Beyit, bu nedenle, “kişileştirme” ile ilgili bölüme de dahil edilebilir. Ancak beyitte, menekşenin yapraklarının kırpık kırpık olması hüsn-i ta’lil aracılığıyla bir nedene bağlanmış ve “mavi” gömleğe benzetilmiştir. Burada, yakası kırpık mavi bir gömlekten söz edilir ancak bu nesne yalnızca “menekşe” ile benzerlik ilişkisi içinde anlam kazanır. Bu nedenle, genelde Divan şiirinde, özelde ise Necati Bey’de doğayla benzerlik ilişkisi içinde olan nesneleri “gerçekçi” düzlemde kavramak güçtür. Bu tür benzetmelere, nesnelere telmihle atıf yapılan beyitlerde de rastlanır:

‘Îsâ nitekim sûzen ile çıkdı semâya

Ol resme çıkar kulle-i kühsâra benefşe (Kaside 22; 11)

[İsa Peygamber’in bir iğne ile göğe çıktığı gibi menekşe [de] dağın

tepesine [o şekilde] çıkar]

Beyitte İsa’nın semaya çıkarıldığında yanında bir iğne bulundurmasına bir gönderme vardır. Bu ortak temayı, başka metinlerde de görmek mümkündür. Örneğin Tebrizli Saib’in, “Der tecerrüd rişte dârî ez-taalluk sehl-nîst / Sûzenî der-râh-ı Îsî sedd-i âhen

mî-şevved” beyti ve bu mısra hakkında Tahir Olgun’un yaptığı yorumlar ilginçtir: Olgun’a göre bu beytin anlamı, Hz. İsa’nın, semâya çıkarıldığında yanında bir iğne yani dünya taallukatından bir nesne bulundurduğu için bir sonraki kata çıkarılmayışına ilişkindir. Esad Dede, bu beytin anlamını yorumlayarak şöyle çevirir: “Mâsivâ nakşına iğne kadar olma mâil / Ehl-tecrîdi yolundan alıkor bir iğne” (Olgun 47). Necati Bey’in beytinde ise, menkıbenin anlamına ilişkin herhangi bir yorum yapılmaz. Necati Bey’in amacı, menekşenin dalı ile birlikteki görüntüsünü, İsa’nın bir iğne ile göğsüne çıkmasına benzetmektir. Başka bir ifadeyle, menekşe İsa’ya, menekşe dalı ise iğneye benzetilmiştir. Dolayısıyla menekşe dalı ile iğne arasındaki benzerlik, ancak bu telmih sayesinde bir anlam kazanacaktır. Bir başka beyit ise şöyledir:

Cem’ idüb evrâk-ı âl üstüne itmiş zer-fişân

Yazmış ol mecmû’aya vâsf-ı ruhun ey yâr gül (Kaside 15; 3)

[Ey yar, gül al yaprakları toplayıp üstüne altın saçıp zerefişân (altın süslemeli kâğıt) kâğıdı yapmış, o mecmuaya da senin yanağının vâsfını yazmış]

Bu beyitte gül, gündelik yaşama ait bir nesneye benzetilmiş. Gül, kırmızı yapraklı, kat kat yapraklarının ortasında sarı tomurcukları olan bir çiçektir. Gül ortasındaki sarı tomurcuklar nedeniyle üstüne altın saçılmış kâğıda, yapraklarının kat kat oluşu ise, bir mecmuanın sayfalarına benzetilmiştir. Burada benzetmenin, gülün iki ayrı özelliğinin şair tarafından birleştirilmesi yoluyla oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Çünkü gül, tek başına bir görsel imge olarak ele alındığında altın süslemeli kırmızı kâğıtlardan oluşan bir mecmuaya benzemez. Oysa şair, sarı tomurcukları altın

süslemeli kâğıtlarla, kat kat yaprakları ise, bir mecmuanın sayfalarıyla ilişkilendirerek evrak ile gül benzetmesi klişesini yeniden üretmiştir. Gündelik yaşam sahnelerinden alınma bir başka görsel imge ise şu beyittir:

Bağdâd-ı çemende ede da'vâ-yi hılâfet

Abbâsî 'alemler dike gül-zâra benefşe (Kaside 22; 2)

[Menekşe, Bağdat toprağında halifelik davası güdüp gül bahçesine

Abbasi alemler diksin] (Çavuşoğlu, 1973: 87)

Menekşe kasidesinde, bu çiçeğin koyu renkli oluşundan yola çıkılarak farklı benzetmeler yapılmıştır; ancak yukarıdaki beyitteki görsel imge hem yaratıcı hem de bilgilendiricidir. Abbasî halifeliğinin alemi koyu renklidir (*Necati Bey Divanı: Seçmeler* 87) menekşe de koyu renklidir; dolayısıyla iki şey, “koyuluk” ortak özelliği aracılığıyla birbirinin yerini tutar. Burada, bahçe ve menekşe ilişkisinin tarihsel-kültürel alandan getirilen benzetmelerle süslendiği görülür. Menekşenin bahçenin reisi olması, Abbasi halifeliğinin bahçeye alemlerini dikmesine benzetilmiştir. Bu beyitte, Abbasî halifeliğinin Bağdad'ı merkez alan bir devlet kurmalarına da bir telmih yapılmıştır. Menekşenin koyu renginden dolayı Abbasi alemine benzetilmesi, tarihe ait bir nesneyle kurulan yaratıcı bir benzetmeyi gündeme getirir. Aşağıdaki benzetmede ise doğanın mitolojik kavranışının en tipik örneklerinden birine rastlanmaktadır:

Görinür güller budaklarda seher-geh sanasın

Sûret-i Pervîzdür Şâvûr aşubdur yer yerin (Kaside 20; 16)

[Seher vaktinde budaklarda güller görünür, [sanki] Şavur'un yer yer astığı Perviz'in resmidir sanırsın]

Perviz, Nuşirevan'ın torunu İran hükümdarı Hüsrev'in lakabıdır. Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar* adlı kitabında Hüsrev'den ve ona yardım eden akıllı veziri Şavur'dan söz eder. Hüsrev, Şavur'a, Şirin'e olan aşkını anlatır; bunun üzerine Şavur, Hüsrev'in resmini yaparak Şirin'in Hüsrev'e âşık olmasını sağlar (180). Bu beyitte ilginç olan, “gül”ün Perviz'e benzetilmesi değil, Perviz'in resmine benzetilmesidir. Daha açık ifadeyle, bir insan olarak “Perviz” ile onun “resmi” (yani “ikon”u) arasında bir eş değerlilik kurulmuştur. Bu durum, doğanın mitolojik kavranışını gösteren güçlü bir örnektir. Öte yandan bu görsel imge zihinde canlandırıldığında, dallara asılı “Perviz sûretleri” ortaya çıkacaktır. Gelenekte “sevgili”ye karşılık gelen “gül”ün sevgilinin dallara asılı resimlerine benzetilmesi, geleneğe bağlı kalarak yapılan özgün bir benzetmeyle yapılan yeniden üretim olarak da değerlendirilebilir.

Özetlemek gerekirse, Necati Bey nesiblerinde doğa en genel özellikleriyle stilize edilerek aktarılır. Şairin bu üslubu, E.J. Wilkinson Gibb'in “Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası” başlıklı makalesinde Divan şairlerinden söz ederken kullandığı, “eski şairler ilk planda birer üslupçudurlar (*stylist*)” cümlesiyle de uyumludur (62). Necati Bey'in nesiblerinde öne çıkan ve onun özgün yapısını oluşturan öge ise şairin doğayı “kişileştirme” aracılığıyla kavramasıdır. Doğanın kişileştirilmesi, başka deyişle, doğa olaylarına insani özellikler yüklenmesi (*antropomorphism*) doğanın mitolojik bir biçimde kavranması anlamına da gelir. Bu yorum, Necati Bey'in nesiblerinin bir “mitoloji” örneği olduğunu göstermez. Ancak doğanın kişileştirmelerle kavranması, zihniyetin kavramlarla değil, somut olgularla işlediğini gösterir, ki bu da mitolojik düşünme biçimidir. Necati Bey'in nesiblerinde

doğa ile doğa arasında kurulan benzetmelerde “birbirine benzeyen şeylerin bir ve aynı oluşları” da, Cassirer’in mitolojik düşünme biçimi olarak saptadığı örneklerle uyumludur. Bu durum Necati Bey’in doğa-nesne arasında kurduğu ilişkiler için de geçerlidir. Perviz’in resmi ile kendisinin “bir ve aynı şey” kabul edilmesi, bu yorumun en önemli dayanağıdır. Öte yandan Necati Bey’de karşılaşılan nesnelerin gündelik gerçekliği yansıtmadığı da vurgulanmalıdır. Çünkü Necati Bey, doğa ile ya “her dönemde rastlanılabilecek nesneler” ya da “telmihi edilen nesneler” arasında ilgi kurmakta ve bu nedenle kendi dönemini yansıtacak ipuçları vermemektedir.

BÖLÜM II

BÂKÎ'DE TEMATİK DOĞA TASVİRLERİ VE NESNELER

Bâkî'nin nesiblerinde doğa tasvirleri, Necati Bey'in nesiblerinden farklı olarak şairin kendi güncel perspektifini yansıtan tematik bir içerime sahiptir. Bu tematik içerim, doğanın, gündelik yaşama ve kültüre özgü belirli bir alandan seçilmiş öğelerle eşleştirilmesinden kaynaklanır. Bâkî nesiblerinde de “doğa ile insan”, “doğa ile doğa” ve “doğa ile nesne” ilişkileri birer benzetme oluşturma üslubudur; ancak onun nesiblerinde bu tür benzetmelerin kendi içinde bütünlük taşıyan ve tekrar eden belirli temalara büründüğü söylenebilir. Başka ifadeyle, Bâkî'de doğanın genel bilgiyle ve kalıplaşmış benzetmelerle kavranışı yerine, doğanın özgün ve güncel perspektifle—görece bir şekilde uyumlu kavranışı—söz konusudur. Bâkî'nin nesiblerinde de doğa, tıpkı Necati Bey'de olduğu gibi benzerlik ilişkileri içinden kavranır. Başka deyişle, doğa ile insan, doğa ile doğa ve doğa ile nesne ilişkilerinde birbirine benzeyen olguların bir ve aynı şey kabul edilmesi yani doğanın mitolojik kavranışı onda da söz konusudur. Ancak Bâkî'yi Necati Bey'den ayıran en önemli öğe, Bâkî'nin “doğa ile insan”, “doğa ile doğa” ve “doğa ile nesne” ilişkilerinde kendi güncel perspektifini yansıtabilmesidir. Başka deyişle, Bâkî'nin benzetmeleri Necati Bey'den daha “güncel” ve “dünyevi”dir.

Bu özgünlük ve güncel perspektif, Bâkî'nin, nesiblerinde, a) “askerî nesne ve terimler, b) devlet ve ekonomiye ait nesne ve terimler” ve c) “gündelik nesneler” başlıkları altında ortaya çıkmaktadır. Bâkî'nin bu üç başlık altında “nesne ve terimleri” yansıtmaları şairin günceli yakalamasına yardımcı olmaktadır. Doğanın, “asker, devlet ve ekonomi alanından seçilmiş nesne ve terimlerin” ağırlıklı olduğu görsel imgelerle işlenmesi, Osmanlı imparatorluğunun askerî ve bürokratik açıdan en güçlü olduğu dönemde yaşayan ve üstelik devletin üst kademelerinde yer alan bir şairin güncel perspektifini yansıtabilir. Öte yandan Bâkî'nin nesiblerinde “gündelik kullanım nesnelerinin” sıklıkla işlenmesi, şairin üslubunun dünyeviliği hakkında okura bir ipucu verebilir. Bâkî'nin bu üç yaklaşımı, şairin gerçekçi bir düzleme oturtulmasını sağlamaz. Çünkü Bâkî, Divan şiiri geleneğinin ölçütlerine uyan ve hatta bu ölçütlerin gelişmesini sağlayan bir şairdir; ama bu üç yaklaşım, Necati Bey'e göre Bâkî'nin daha güncel ve dünyevi olarak sınıflandırılmasına olanak tanıyabilir. Nitekim Muhsin Macit, Divan şiirinde klasik dönemi anlattığı “Şiir” başlıklı makalesinde bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Bâkî'nin şiirlerine bakıldığında, onun yerellik arzusunu gösteren ipuçları arasında İstanbul hayatından sahneler sunması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden gelen konuşma kalıplarına ve deyimlere yer vermesi üzerinde durulması gereken hususlar olarak belirginleşmektedir” (38). Bâkî'nin nesiblerini çözümlemeye geçmeden önce, bu bölümde kullanılmak üzere hangi kasidelerin seçildiğini belirtmek yerinde olacaktır: “Der Sitâyiş-i Sultân Süleyman Hân” (10), “Bahâriyye Der-medh-i Sultân Murâd Hân ‘Aleyhi’r-rahmetü” (21), “Kaside-i Diger” (37), “Bahâriyye Be-nâm-ı Destûr-ı A’zam ‘Alî Paşâ” (38), “Der Sitâyiş-i Kubad Hân” (49), “Şitâiyye Ne-nâm

Müftî'z-zamân Ebu's-su'ûd" (53), "Kaside-i Bâkî Berây-ı Hâce-i Sultân Selîm" (55), "Kasîde-i Bâkî Berây-ı Mehemmed Çelebi" (62), "Der-medâyih-i Kâdî-i Şâm Müftî-zâde-i Sâhib-ihtişâm" (70).

a. Askerî Kılıkta Doğa

Bâkî nesiblerinde askerî terimlerin doğa olgularıyla birebir eşleştirildiği örnekler sıklıkla tekrar edilmektedir. Başka ifadeyle, benzerliğin iki yönüne ait öğeler birbiriyle tam bir uyum içindedir. Bâkî'nin benzetme oluşturma yöntemi, doğanın belirli bir temaya indirgenmesi anlamına da gelmektedir. Böylece askerî nesne ve terimler içinden kavranan "doğa", Osmanlı imparatorluğunun askerî bakımdan en güçlü olduğu dönemin zihniyetini yansıtan bir öğeye dönüşür. Öte yandan Bâkî'nin benzerliğin iki yönünü simetrik bir şekilde kavraması, "doğa"nın şiir üretimi için nasıl kullanılabileceğine ilişkin bir üslubu da gündeme getirir. Bâkî, Necati Bey'den farklı olarak, belirli bir doğa olayını bir başka düzlemde tüm öğeleriyle birlikte yeniden kurgular. Dolayısıyla burada, Bâkî'nin doğa kullanımı, hem dünyevi bir temayı yansıtması hem de bu dünyevi temayı yansıtırken kullandığı benzetme oluşturma üslubu bakımından irdelenecektir. Bu yorum, ancak bir örnekle anlamlı hâle gelebilir:

Tagılup cünd-i şitâ feth oldı mülk-i bâğ u râğ

Leşger-i ebr-i bahârî tîr-bârân eyledi (Kaside 7; 5)

[Bahar bulutu askerleri ok yağdırınca kış askerleri dağılıp

çayır ve bahçe ülkesi fethedildi]

Bahar yağmurlarıyla birlikte “kış mevsimi” etkisini yitirmeye, yani bahçeden çekilmeye başlar. Bu durum, bahçenin “bahar” tarafından fethedilmeye başladığı anlamına gelir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, “kış” ile “bahar” arasındaki mecazi “savaş”ın “fetih” sözcüğüyle vurgulanmasıdır. “Kış” ile “bahar” arasındaki savaş mecazı, ikili karşıtlıklarla görsel bir imgeye dönüştürülür.

Bahar bulutu → asker

Yağmur → ok

Mevsim değişikliği → fetih

Kış → düşman

Çayır ve bahçe → ülke

Tenasüp sanatının yoğun bir şekilde kullanıldığı bu beyitte, “mevsim değişikliği”ne ilişkin öğeler ile “savaş”a ait nesne ve terimler birebir eşleştirilmişlerdir. Örneğin Bâkî’de yağmur, bu bölümdeki örnekte “ip”e değil, “ok”a benzetilir. Beyit bu hâliyle, 16. yüzyılın güçlü ve fetihçi Osmanlı imparatorluğu içinde yaşayan Bâkî’nin, Osmanlı klasik şiirinin geleneğe dayalı yapısı ile kendi güncel perspektifini örtüştürmesinin bir örneği olarak değerlendirilmelidir. Bu beyitte savaş bir çerçeve olarak alınır. Belirli bir zaman diliminde ve belirli bir yerde yapılan savaştan değil, genel bir savaştan söz edilir; ama asıl amaç “savaş”ı değil “bahar”ı anlatmaktır. Burada vurgulanması gereken bir başka nokta da şudur: Bâkî’nin doğa tasarımı, Necati Bey’inki gibi genel bir doğa bilgisi ile sevgili ve bahçe metaforları arasında ilişkiyi değil, genel doğa bilgisi ile özgün bir tema olarak “savaş” terimleri arasındaki ilişkiyi temel almaktadır.

‘İrkını kat’eyledi cünd-i şitânun nev-bahâr

Berg-i sûsen hizmet-i şemşîr-i bürrân eyledi (Kaside 7; 6)

[Sûsen yaprağı keskin kılıç işi gördü. İlkbahar [onunla] kış askerinin kökünü kuruttu]

Beyitte kullanılan iki önemli söz sanatının yorumlanmasına geçilmeden önce beyitteki anlamın hangi söz sanatlarıyla pekiştirildiğine bakmak yerinde olabilir: İlk mısrada yer alan “nev-bahar, cünd-i şitân, kat’eylemek” sözcükleri ile ikinci mısrada yer alan “sûsen, “bürrân” ve hizmet” sözcükleri “tenasüp” sanatını oluştururlar. Ayrıca ilkbahar “kapalı istiare” yoluyla komutana benzetilmiştir. Sûsen yaprağının şekli ise bir savaş nesnesi olan “kılıca” benzer. İlkbahar kış askerlerini bahçeden sürerken sûsen yaprağı onun hizmetindedir. Bu görsel imge, şu eşleşmelerle kurulmuştur:

İlkbahar → komutan

Sûsen yaprağı → keskin kılıç

Kış → ordu (düşman askeri)

Bu beyitte de, doğaya ait öğelerle askerî alana ait öğelerin birbiriyle eşleştirildiğini görmek mümkün. Eşleşmelerin birbiriyle simetrik bir şekilde olması, Bâkî’nin üslubunun alegorik olduğunu gösterir. Çünkü bir alana ait (doğa) öğeler ile bir başka alana (savaş) ait öğeler arasında tam bir eşleşme vardır. Örneğin beytin doğa tarafında “kar” da olabilir ve “kar”ın “savaş” terimi olarak bir karşılığı olmayabilirdi. Bâkî bu simetriyi “tenasüp” sanatıyla sağlar; ama beytin içeriği bir alegoriyi yansıtır. Öte yandan benzerliğin askerî alana ait yönü öne çıkarılmış ve asıl manzara askerî öğelerle kurulmuştur. Doğaya ait alanda, “ilkbahar, sûsen ve kış”

birlikteliği, doğayı verir. Oysa benzerliğin askerî yönüne bakıldığında, “kat’ etmek, hizmet” sözcükleriyle bir eylemin, hareketin varolduğu görülür. Dolayısıyla bir savaş manzarası ile karşılaşılır: Bu manzarada, asker, düşman askerini katletmektedir. Beyitte kullanılan “ırk” sözcüğünün kullanılması da savaş sahnesinde kış askerlerinin tamamen yok edildiğini göstermektedir. Bir başka örnek şöyledir:

Lâle hâven yakdı sûsen âsmânîler yine

Şâh-ı gül taht-ı zümürred üzre seyrân eyledi (Kaside 7; 14)

[Lâle havan toplarını (havan şeklindeki meş’aleleri), sûsen de hâvâyî fişekleri ateşledi; gül (bu donanma manzarasını) zümrüt taht üzerinde oturup seyretti] (Çavuşoğlu, 1998: 95)

Bu beyitte çizilen manzara, bir padişahın önünde gerçekleştirilen askerî yaşamı çağrıştıran bir şenlik gösterisini yansıtmaktadır. Beyitte bir savaş nesnesi olarak geçen “haven” sözcüğünün önemi şudur: T. Nejat Eralp, *Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silâh Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar* adlı kitabının “Havanlar” başlıklı bölümünde Osmanlı devletinde ilk defa havan toplarının İstanbul’un fethinde kullanıldığını belirtir (138). Öte yandan Osmanlı imparatorluğunda, önemli günlerde, padişahların önünde sergilenen gösterilerde, örneğin “donanma alayları”nda (önemli günlerde yapılan şenlikler) top atışları yapıldığı da bilinmektedir. Bâkî, bu bilgileri, baharın gelişi sırasında lâle, sûsen, gül gibi çiçeklerin açması, ortalığın şenlenmesi ile ilgili bilgiyle birleştirmiştir. Beyitte “çiçekler” ile “top atışlı bir donanma alayı sahnesi” arasında kurulan bir benzerlik vardır. Lâlenin kırmızı rengini alması, ateşlendiğinde kırmızı ateş saçan top atışıyla

ilişkilendirilirken; gülün yeşil yapraklarının üstünde açması ise bu top atışlı donanma alayını zümrüt tahtından izleyen padişah motifiyle ilişkilendirilmiştir. Beyitte “asmani” sözcüğü üzerinde de durmak gerekir. Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* adlı sözlüğünde Bâkî’nin bu beytini ele alır ve “âsmânî” sözcüğünün bir tür fişenk olduğunu belirtir (192). Dolayısıyla, sûsen çiçeğinin de havai fişekleri ateşleyen birine benzetildiği söylenebilir:

Sûsen → Havai fişekleri ateşleyen asker

Lâle → top ateşleyen

Gül → sultan

Gül dalı üzerindeki yeşil yapraklar → zümrüt taht

Okur, bu beyit aracılığıyla, “bir padişahın önünde top atılışını izlemesi” manzarasıyla karşı karşıyadır ve bu beyit okura döneminin güncel toplumsal görünümünü vermektedir. Çünkü, benzetme öğeleri, Osmanlı gündelik yaşamının en önemli olgularından birini yani donanma şenliklerini yansıtmaktadır. Öte yandan beyitte benzetme ögesi olarak kullanılan “havan topları” Osmanlı toplumunun askerî yapısının bir dışavurumudur. Nitekim, donanma şenliklerinde çeşitli savaş oyunlarının canlandırılmasına yer verilirdi. Suraiya Faroqhi *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* başlıklı kitabında bu konuda şu bilgileri verir: “Gelelim kandillerle yapılan daha başka bir gösteriye, yani donanma denen ışık gösterilerine. Donanmalar da ya yeni bir şehzadenin dünyaya gelmesi ya da yeni bir kalenin, yeni bir kentin fethedilmesi gibi olayları kutlamak amacıyla düzenlenirdi [...] Şenliklerde geceleri havai fişek gösterileri de yapılırdı” (193, vurgular bana ait).

Sûsen → Havai fişekleri ateşleyen asker

Lâle → top ateşleyen asker

Gül → sultan

Gül dalı üzerindeki yeşil yapraklar → zümrüt taht

Okur, bu beyit aracılığıyla, “bir padişahın önünde top atılışını izlemesi”

manzarasıyla karşı karşıyadır ve bu beyit okura döneminin askerî olduğu kadar toplumsal görünümünü de vermektedir. Çünkü, beyitte çizilen sahne, askerî içerikli ve halka açık bir şenlik görüntüsünü vermektedir.

Çarh oklarını atdı yine gül-şene sehâb

Altun göbeklü bir siper-i lâ'l tutdı hâr (Kaside 17; 6)

[Bulut, gülbahçesine göğün oklarını attı. Diken, altın göbekli bir lâl siperi tuttu]

Askerî öğelerle doğa öğelerinin iç içe geçtiği bir başka beyitte, hedeflenen görsel imge, aslında “bir bahçeye yağmur yağması” sahnesidir. Ancak bu beyitte çizilen görsel imge, içerisinde bir savaş sahnesini de barındırır. Bu beyit, askerî nesne ve terimler ile doğa öğeleri arasında kurulan eşleşme bakımından oldukça zengindir.

Savaş, yer-gök ve diken-ok arasında geçmektedir. Bulut, “göğün” askeridir ve dolayısıyla “yere” “ok” atmaktadır. Gül, ortası altın işlemeli “lâlden bir siper” olarak tasvir edilmekte, diken ise bu siperi elinde tutan asker olarak göğün oklarından sakınmaya çalışmaktadır.

Gök → düşman

Bulut → “Gök”ün askeri

Yer → bahçe, düşmana karşı savunulan yer

Gül → altın göbekli siper

Gülün dikenini → yerin askeri

Beyitte çizilen bir doğaya ait bir manzaranın tasviri mi, yoksa bir savaş sahnesi tasviri midir? Bu sorunun yanıtı, “her ikisi de” olmalıdır. Çünkü beytin amacı her ne kadar özgün bir doğa tasviri ise de asıl sahne, canlı bir muharebe üzerine kurulmuştur. Doğa olayları neden sonuç ilişkileriyle açıklanır. Oysa Bâkî, bu sıradan olayları “savaş” öğeleriyle yeniden yorumlar ve doğanın sıradanlığını savaş gibi kültürel bir olayla bir arada değerlendirerek hareketlendirir.

Leşger-i ebr çemen mülkine akın saldı

Turma yağmada yine niteki yağı Tâtâr (Kaside 18; 5)

[Bulut askeri çayır ülkesine akın etti; merhametsiz tatarlar gibi

durmadan yağma halindedirler] (Çavuşoğlu, 2001: 27)

Bu beyitte yağmurun yağması, bulut askerinin saldırısı olarak yeniden yorumlanmıştır. Ancak bu beyitte asıl vurgulanması gereken, yağmurun şiddeti ile Tatar askerlerinin savaş sırasında “yağma” yapmaları arasındaki ilişkidir. “Yağma” sözcüğü bu beyitte tevriyeli kullanılmıştır.

Bulut → asker

Çimen → ülke

Yağmurun şiddeti → Tatarların yağması

Bâkî, bu beyitte okurun karşısına kültürel bir öge çıkarmaktadır. Bu öge, Tatarlar'ın o dönemdeki algılanışıyla ilişkilidir. Şiddet ile Tatarlar arasındaki bu çağrışımsal ilişkinin, Bâkî'nin savaş konulu bir beytine girmesi önemlidir. Çünkü Bâkî, savaşla ilgili bir görsel imge üretirken askerî ve doğaya ait öğeleri birbiriyle eşleştirir; ama “şiddet”i tasvir etmek için bir klişeye başvurur. Böylece beyte savaşla birebir uyumlu “yağma” olgusunu katmayı başarır.

Farkına bir nice per takınur altun tellü

Hayl-i ezhâra meger zambak olupdur ser-dâr (Kaside 18; 6)

[Zambak tepesine birçok altın telli kanat takınmış; herhalde çiçek ordusuna başkumandan olmuştur] (Çavuşoğlu, 2001: 27)

Zambak çiçeğinin yaprakları beyazdır ve ortasında sarı tohumlar bulunmaktadır.

Mehmed Çavuşoğlu, *Bâkî ve Divânından Örnekler* adlı kitabında zambağın sarı

tomurcukları için şu açıklamayı verir: “Eskiden yüksek rütbeli kumandanlara,

vezirlere, kahramanlık gösterenlere ekseriye turna kanadından sorguç takılırdı.

Zambak çiçeğinin içindeki sarı organlar o sorguçların tellerine benzetiliyor” (27).

Zambağın bu görsel niteliği, beyitte, başına altın sorguç takmış bir komutana

benzetilmesine neden olmuştur. Bu ifade zambağı bahçe hiyerarşisinde üst sıralara

yerleştirir. Eğer, çiçekler bir ordu ise, tepesinde bir altın sorguç bulunan zambak da

komutan olmalıdır.

Zambak → komutan

Sarı tohumlar → sorguç

Çiçekler → ordu

Bu beyitten yola çıkarak şu yorum da yapılabilir: Bahçe hiyerarşisinin belirlenmesi, aslında tasvir edilmek istenen manzaraya ve çiçeklerin bahçedeki görünüşlerine göre değişmektedir. Daha açık ifade etmek gerekirse, bahçedeki hiyerarşi, çiçeklerin bahçedeki konumları ve değerleri göz önünde bulundurularak her seferinde yeniden belirlenmektedir. Bir sonraki beyitte örneğin bahçedeki hiyerarşik düzen bir başka çiçeğin hâkimiyeti bağlamında ele alınmıştır.

Dikdi leşger-geh-i ezhâra sanavber tûgın

Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr (Kaside 18; 7)

[Fıstık çamı çiçeklerin ordugâhına tuğunu dikti; ağaçlar yine çayırılıkta çadırlar kurdular] (Çavuşoğlu, 2001: 27)

Bahçe hiyerarşisinin çizilmek istenen tasvire göre değişmesi, bu beyitte açık seçik bir şekilde görülür. Fıstık çamının çiçeklerin ordugâhına tuğunu dikmesi, onun o bahçede en önde gelen, göze çarpan diğer bir ifadeyle daha kıymetli bir ağaç olduğunu gösterir. Burada çizilen görsel imge şöyledir: Savaş sırasında kurulan ordugâh çadırlardan oluşur. Padişahın ya da komutanın çadırının alameti ise, çadır üstüne dikilen tuğdur. Beyitte bahçe ordugâha, ağaçlar, gövdesi ve yapraklarının şeklinden dolayı çadırlara; fıstık çamı ise, yine şeklinden dolayı, tuğ dikilmiş olan komutan çadırına benzetilmiştir. Dolayısıyla ağaçlar asker çadırı, çam fıstığı ağacı ise komutan çadırıdır.

Bahçe → ordugâh

Ağaçlar → asker çadırları

Fıstık çamı → komutan çadırı

Bu sahne, fıstık çamı ağacının bu beyit bağlamında öteki ağaçlardan üstün bir konumda olduğunu göstermektedir. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta şudur: “Ağaçlar adır kurdu” ifadesi, ağacın gövdesinin çadır direğine, yapraklarının ise çadırın kendisine benzetilmesinden kaynaklanır. Öte taraftan bu beytin bir başka yorumu da yapılabilir: Ağaçlar sık ve yoğun olmalarından dolayı ordu ile özdeşleştirilmişlerdir. Başka ifadeyle beyit, “ağaçlar → askerler, fıstık çamı → komutan, bahçe → ordugâh” şeklinde de yorumlanabilir.

Mevsim-i rezm degüldür dem-i bezm irdi diyü

Sûsenün hançerini tutdı ser-â-pâ jengâr (Kaside 18; 12)

[Savaş zamanı değil artık, bir araya gelip yemek, içmek ve eğlenmek zamanıdır diye sûsenin çiçeğinin hançer benzeyen yapraklarını uçtan dibe pas kapladı] (avuşoğlu, 2001: 29)

Kış, zorluğundan ve doğanın güzelliklerini yok ettiğinden dolayı savaş dönemine, bahar ise hem doğanın güzelliklerini ortaya çıkarması hem de “bezm” zamanı olmasından dolayı barış dönemine benzetilir. Barış döneminde askerler silahlarını kullanmazlar ve silahları bir anlamda paslanır. Sûsen çiçeğinin gövdesindeki yapraklar da kılıcı andırmaktadır. Bu görsel niteliğinden dolayı, sûsen çiçeği bir savaşçıya, askere benzetilir.

Kış → savaş dönemi

Bahar → barış dönemi

Sûsen → kılıcı paslı asker

Bitkilerin görünüşlerinden askerî öğeler çıkarma işlemi, sûsenle sınırlı değildir.

Örneğin söğüt ağacı, su kenarlarında bulunan, ince ve uzun yaprakları ise hanere ya

da kılıca benzetilen ve yapraklarını çok sık döken bir bitkidir. Bâkî, söğüt ağacının bu özelliklerini askerî öğelerle birleştirir ve özgün bir görsel imge üretir:

Berg-i bîdi bâğda âb-ı revân üzre görüp

Didiler akmış gılâfından bu tîg-i zer-nişân (Kaside 22; 3)

[Söğüt ağacının yaprağını bahçede akarsu üzerinde görüp altın işlemeli kılıç kınından akmış dediler]

Beyitte, bir söğüt yaprağının suya düşmesini canlandıran görsel imgeden yola çıkan Bâkî, söğüdün suya düşmüş ince ve uzun yaprağını, kınından çıkmış bir kılıca benzetir. Yaprakların sararmış olması da, kınından çıkmış kılıcın altın işlemeli olduğu gibi bir yardımcı benzetme ögesini gündeme getirir: “Suya düşmüş sararmış söğüt yaprağı → kınından çıkmış altın işlemeli kılıç”. Bir başka beyitte, farklı bir bitkinin bu kez telmih aracılığıyla bir silaha benzetildiği görülür:

Yine Fir’avn-ı şitâ ceyşine Mûsâ-mânend

Eyledi elde asâsını bir ejder sümbül (Kaside 24; 12)

[Sümbül, Musa Peygamber gibi yine kış Firavununun askerine elindeki âsâsını bir ejder yaptı]

Beyitte, sümbülün görsel özellikleri ile Hz. Musa’nın asası arasında bir ilişki kurulmuştur. Hz. Musa’nın asası, çok başlı bir ejdere dönüşüp Firavun’un büyücülerinin yılanlarını yok etmiştir. Sümbül de, yapraklarını açarak baharın geldiğini müjdelemiş ve kış mevsimini yenmiştir. Kış mevsimi Firavun’un ordularına ya da büyücülerinin yılanlarına, sümbülün kıvrım kıvrım çiçek açmış hâli ise Hz. Musa’nın ejdere dönüşen asasına benzetilmiştir:

Kış → Firavun ordusu

Sümbül → Hz. Musa'nın asası

b) Devlet ve Ekonomi Olarak Doğa

Bâkî'nin nesiblerinde askerî alana ilişkin benzetmelerin yanı sıra, devlet ve ekonomi alanına ilişkin benzetmeler de önemli bir yer tutmaktadır. Bu tür beyitlerde, devleti simgeleyen “sultan” ile “taht” ve ekonomiyi simgeleyen “para” gibi öğeler sıklıkla kullanılır. “Sultan” ve “taht”, Divan şiirinde kullanım alanı geniş benzetme öğeleridir. Bâkî'nin nesiblerinde “sultan” ve “taht” mazmunları ile bir gündelik nesne olarak “para” arasında anlamlı bir bütün oluşturulur. Baharın gelişi ile sultanın teşrifi arasında kurulan benzetmeler, “para” bağlamında, bu kez, tahta yeni çıkmış sultanın askerlere cülus dağıtması şeklinde sürdürülür. Dolayısıyla, “sultan”, “taht” ve “para” ile ilgili yapılan benzetmeler arasında bir devamlılık oluşur ve devamlılık gösteren bu benzetmeler Bâkî'nin güncel perspektifini gösterir. Bu tür beyitler, Osmanlı imparatorluğunun askerî açıdan en güçlü olduğu klasik döneminin aynı zamanda ekonomik anlamda bir güce de karşılık geldiğini gösterebilir. Başka deyişle, Bâkî'nin devlet görsel imgelerini doğal olgularla birleştirdiği nesib bölümleri, sultanın şahsında manevi, para aracılığıyla ise maddi bir gücü gözler önüne sermektedir. Aşağıdaki beyit yukarıda özetlenen manevi ve maddi gücü bir arada vermesi bakımından önemlidir:

Döşedi mihr-i felek yolları dîbâlar ile

İtdi teşrîf çemen mülkini sultân-ı bahâr (Kaside 18; 8)

[Göğün güneşi yerleri ipeklerle döşedi; bahar sultanı çimen ülkesini şereflendirdi] (Çavuşoğlu, 2001: 29)

Beyitte, bahar ile sultan arasında, göğün güneşi ile teşrifatçı arasında benzerlik kurulmuştur. Nasıl sultan bir yere teşrif ettiği zaman, ayaklarının altına ipek kumaşlar seriliyorsa; feleğin güneşi de baharın ayaklarına ipek kumaşlar serer; diğer bir ifadeyle güneş baharın hizmetindedir. İpek kumaşlarla bahar çiçeklerinin parlak görüntüsü arasında da bir paralelik söz konusudur.

Urınup farkına bir tâc-ı mücevher sümbül

Oldı iklim-i çemen tahtına ser-ver sümbül (Kaside 24; 1)

[Sümbül başına mücevher bir taç koyarak çimen ülkesinin tahtına geçip hükümdar oldu]

Osmanlı klasik şiirinde bahçe hiyerarşisi anlatılmak istenen görsel imgeye göre değiştiği daha önce belirtilmişti. Dolayısıyla bahçenin sultanı “gül”, “servi”, “lâle” ya da bir başka bitki olabilir; örneğin bu beyitte, sümbül, taç şeklindeki yaprakları aracılığıyla sultana benzetilmiştir. Bu durumda sümbül → sultan; çimen → ülke konumundadır.

Döndi diyâr-ı Rûma semenlerle sahn-ı bâg

Gûyâ sevâd-ı mülk-i Habeşdür benefşe-zâr (Kaside 17; 3)

[Bahçe yaseminlerle Rum ülkesine döndü. Menekşe bahçesi [de] sanki Habeş ülkesinin karanlığıdır]

Bu beyitte ise Divan şiirinde tekrar edilen yargıya dayanan bir benzetme ile karşılaşılır. Bu yargı, Rum ülkesinde yaşayanların yani Anadolu'nun “aydınlık”, Habeş ülkesinde yaşayanların ise “karanlık” olması üzerine kuruludur. Nitekim Ahmet Atilla Şentürk de *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler* adlı kitabında Hindistan, Habeşistan gibi bölgelerde esmer insanların yaşadıklarını ve bundan dolayı geceye benzetildiklerini; Çin, Hıtay, Rumî gibi bölgelerde ise beyaz insanların yaşadıkları için bu bölgelerin gündüze benzetildiğini belirtmiştir (139). Bu düşünce, “bahçe” metaforlarıyla tekrar edildiğinde, yasemin, beyazlığından dolayı Rum ülkesine, menekşe ise koyu renginden dolayı, Habeş ülkesine benzetilecektir. Yasemin ile koyu renkli menekşenin bahçede yan yana oluşturduğu tezat böylece biçim ve renk olarak bahçedeki hareketliliği de yansıtmaktadır. Ayrıca bu tezat aracılığıyla yapılan benzetme Habeş ülkesi karşısında Rum yani Osmanlı ülkesinin gücünü de vurgulamış olacaktır.

Sultan, taht ve ülke görsel imgeleri ile ilişkili olarak Bâkî’de, devleti gösteren önemli görsel imgelerden biri de “para” olduğu vurgulanmıştı. Sultanların askerlere ya da halka dağıttıkları para, “yağmur”la ve “kar”la eş tutulmuştur. Sultanların diğer bir ifadeyle padişahların zenginliği ve cömertliği tıpkı suyun toprağı beslediğı gibi halkı besleyecektir. Para, bir imparatorluğun ayakta durabilmesi için gerekli en önemli öğelerden biridir. Nitekim edebiyat tarihinin en eski metinleri olan siyasetnamelerde, örneğin *Kutadgu Bilig*’te bir devletin ayakta durabilmesi için güçlü bir ordu ve güçlü bir ekonomiye gereksinim duyduğu önemle vurgulanır (Eker 187). Bu nedenle, “para”, Osmanlı imparatorluğunun en güçlü dönemlerinden birinde, yüksek zümreye yakınlığıyla bilinen Bâkî’de sıklıkla

benzetme konusu edilmiştir. Bâkî, nasıl doğa olgularını askerî olgulara benzeterek değerlendiriyorsa, benzeri doğa olgularını “para”ya ilişkin olgulara benzeterek de değerlendirir. Başka deyişle, yağmurun “ok”a benzetilmesi askerî gücün, yağmurun ve karın “para”ya benzetilmesi ise ekonomik gücün bir edebî yansıması olarak değerlendirilebilir.

Zemine bâd-ı hevâdan çok akçe düşdi yine

Pür itdi dâmen-i sahrâyı toldı ceyb-i cibâl (Kaside 21; 2)

[Yine yere rüzgâr sayesinde çok para düştü. Kırkların eteği, dağların cebi akçe ile doldu]

Akçe, gümüş para birimidir. Bu nedenle renk benzeşiminden ve bu kasidenin kışı tasvir etmesinden dolayı, kar akçeye benzetilmiştir. Yeryüzüne kar yağmaktadır. Şair rüzgârı, karın bir nedeni olarak görmektedir. Karın yağması, eğer havadan para yağması ise, o zaman düzlük ve dağ arasındaki vadi de, cebi parayla dolan insana benzetilecektir. Bu beyit şu şekilde de yorumlanabilir: Bâkî’nin yaşadığı devirde Osmanlı devletinin zenginliğinin gökten para yağması gibi bir benzetmeyle ilişkilendirilmesi bu zenginliğin dışavurumlarından biri olarak görülebilir. Ayrıca “bâd-ı hevâ” terkinin aynı zamanda “bedava” anlamı da vardır. Bu deyim, beytin yorumunu destekler niteliktedir. Bâkî, beyitlerinde, aslında durağan olan doğayı bu tür tematik benzetmeler aracılığıyla hareketlendirmektedir. Aşağıda benzeri bir hareketlendirme “kişileştirmeler” aracılığıyla üretilir:

Zemine dâmen-i ebr ile saçdı sîmi felek

Bu hâleti göricek mâ’il oldu tâze nihâl (Kaside 21; 4)

[Felek, gümüşü bulut eteği ile yeryüzüne saçtı, taze fidan bu durumu gördüğü zaman o tarafa doğru eğildi]

Felek, bulutun eteği yardımıyla yeryüzüne gümüş saçan birine; fidan ise, bu durumu görünce, saçılan paradan almak için paranın geldiği yöne doğru yönelen birine benzetilmiştir. Burada, bu kez, gümüş ile yağmur arasında bir ilişki kurulmuştur. Şair, bitkilerin beslendikleri yöne doğru hafifçe eğilmelerinden ya da kökleriyle beslenme yollarına doğru yönelmelerinden yola çıkarak, tahta çıkan padişahların askerlere cülus dağıtma görüntüsüyle, yağmura doğru yönelen fidan görüntüsünün birleştirmektedir. Böylece toplumsal bir olgu doğal olgu ile özdeşleştirilmiştir. Beyitte bir hüsn-i talil ile aktarılan bitkinin su aldığı yöne doğru yönelmesi olgusu, Bâkî'nin “güzeller mihrîbân olmaz demek yanlıştır ey Bâkî / olur vallâhi billâhi heman yalvarı görsünler (Gazel 417; 5)” beytinde sevgili / âşık bağlamında tekrar edilmiştir. Bu doğal olgu sevgilinin paralı aşığa yönelmesi ile paralelleştirilmiştir: Âşığa yüz vermeyen sevgili, para söz konusu olunca ona meyletmekte yani onun sevgisine karşılık vermektedir.

Bâgun evrâk-ı bahâr u kâterât-ı şeb-nem

Dâmenin eyledi pür-sîm ü zer ü dürr-i semîn (Kaside 26; 5)

[Bahar yaprakları ve çiğ taneleri bağın eteğini gümüş, altın ve değerli inciyle doldurdu]

Bu beyitte de, bahar çiçekleri ve çiğ taneleri ile saçılmış para arasında benzerlik kurulmuştur. Baharla birlikte beyaz bahar çiçekleri açar, yapraklar üzerinde çiğ taneleri birikir. Çiğ taneleri inciye, sarı tohumlu beyaz bahar çiçekleri ise altına ve gümüşe benzemektedir (sîm: beyaz çiçekler, zer: sarı tohumlar). Baharla birlikte

doğada varolan bu görsel imge tahta yeni çıkan bir padişahın cülus dağıtmasına benzer. Nasıl bahar doğada bereketin bir simgesiye aynı şekilde yeni tahta çıkan padişahın cülus dağıtması da gündelik yaşamda bereketin bir simgesidir.

Dâye-i ebr yine goncalarun şebnemden

Başına akçe dizer niteki etfâl-i sığâr (Kaside 18; 11)

[Bulut dadısı, yine goncaların başına küçük çocuklar (a yapıldığı) gibi çiğ tanelerinden gümüş paralar dizer] (Çavuşoğlu, 2001: 29)

Bulut dadıya, goncalar çocuklara, çiğ taneleri ise çocukların başındaki akçelere benzetilmektedir. Şair, goncaların üzerindeki çiğ taneleri ile kültürel bir olay arasında ilişki kurmuştur. Ahmet Talât Onay'ın *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* adlı sözlüğünde bu kültürel olaydan da söz edilir: “Küçük çocukların ön saçlarına nazar boncuğu ile altın veya gümüş para bağlamak, yahut sünnet çocuklarının, hâfıza çıkacak gencin takyesi kenarına altın dizmek âdettir” (95). Şair, goncaların üzerindeki çiğ tanelerini küçük çocukların başına dizilen akçelere benzeterek bir doğa olgusuyla gündelik yaşamda var olan bir gelenek birleştirmiştir. Aşağıdaki beyitlerde ise Osmanlı imparatorluğunun “ekonomik gücü” “kuyumcu dükkânı” temasıyla yeniden işlenir:

Gül-şene altun varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân

Gûyiyâ zer-kûblar dükkânı oldu gül-sitân (Kaside 22; 1)

[Hazan rüzgârı gülbahçesini altın yapraklarla süslemiş. Sanki gülbahçesi kuyumcu dükkânı oldu]

Sonbaharda sararmış yapraklar rüzgârın etkisiyle bahçede savrulurlar. Beyitte sararmış yapraklar altın yapraklara, gülbahçesi ise kuyumcu dükkânına benzetilmektedir.

Yapraklar → altın

Gülbahçesi → kuyumcu dükkânı

Gevher-i sîrâb şebnem gûşvâr-ı zer varak

Sahn-ı bûstân oldu gûyâ çâr-sûy-ı zer-gerân (Kaside 22; 13)

[Çiğ, parlak inci; yaprak, altın küpe, sanki bahçe kuyumcular çarşısı oldu]

Bu beyitte de çiğ, şeklinden ve renginden dolayı parlak inciye, sarı yaprak ise renginden dolayı ve şeklinden dolayı altın küpeye benzetilmiştir. İncinin ve altın küpenin olduğu mekân ise kuyumcular çarşısıdır. Öyleyse bahçe, bu kadar inci ve altın küpeyi barındıran bir kuyumcu çarşısıdır.

Çiğ → parlak inci

Yaprak → altın küpe

Bahçe → kuyumcular çarşısı

c) Gündelik Yaşama Bürünen Doğa

Bâki'nin nesiblerinde gündelik yaşama ait nesnelerle oluşturulan görsel imgeler, hem özgün imgelerin üretilmesine hem de Bâki'nin yaşadığı dönemin gündelik yaşamına ait ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Divan şiirinde

benzeyen ve kendisine benzetilenin bir arada verildiği örneklere sık rastlanır.

Örneğin “dâye-i ebr-i bahar” terkinde olduğu gibi. Bahar bulutu dadıya benzetilmiş ve benzerlik bahar bulutu dadısı şeklinde birleştirilmiştir. Benzerliğin öğeleri arasında kurulan ilişkiler, iki öğenin bilinen özelliklerinden seçilir ve Divan şiirine aşına okur hangi öğenin hangi öğeye benzetildiğini fark eder. Bu şiirde şairin özgünlüğü ise seçilen öğelerin farklılığından ve benzetme yönünün yeniliğinden kaynaklanır. Bâkî’nin nesiblerinde hem “özgün tema” hem de “yeni benzetme yönü” arayışı söz konusudur. Şairin gündelik nesnelerin görünür olduğu nesiblerinde bu iki arayışı birden görmek mümkündür:

Mehd-i gül-zâr üzre geldi dâye-i ebr-i bahar

Tıfl-ı gonca ağzın açdı meyl-i pistân eyledi (Kaside 7; 4)

[Bahar bulutu dadısı gülbahçesi beşiğinin üzerine geldi. Yavru gonca ağzını açıp memeye doğru yöneldi]

Bahar bulutunun bahçenin üzerine gelmesi, bahçenin bahar yağmuruyla beslenmesi anlamına gelecektir. Çünkü bahçe, bahar yağmuru sayesinde yeşerir. Bâki, bulutun bahçenin üstüne gelmesi ve bahçeyi kaplayıp yağmurla beslemesi ile bir dadının bakmakla yükümlü olduğu çocuğu koruyup beslemesi arasında bir ilişki kurmuştur. Burada özgün olan hem “bulut” ile “dadı” arasında kurulan tematik ilişki hem de baharın doğayı beslemesi ile dadının bebeği emzirmesi arasındaki benzetme yönüdür. Gülbahçesi ise dadının beslediği bebeğin yani yavru goncanın yattığı yer, bir başka deyişle, beşiği imlemektedir. Bebeğin büyümesi için süte, goncanın büyümesi için ise suya gereksinimi vardır:

Gülbahçesi → beşik

Bulut → dadı

Gonca → bebek

Su → süt

Dikkat edilecek olursa, Bâkî'nin kurduğu eşitlikler, aslında tam bir alegori örneğini yansıtmaktadır. Çünkü “gülbahçesi-bahar-bulut-gonca-su” beğiyle “beşik-dadı-bebek-süt” öbeği arasında tam bir eşleşme vardır.

Her yana mektb uırdı bâd-ı nev-rzî yine

Berg-i nesrîni kebter gibi perrân eyledi (Kaside 7; 9)

[Yine nevrüz rzgârı yaban gl yaprağını güvercin gibi uçurarak her tarafa mektup gönderdi]

Nevruz baharın ilk günü olarak kabul edilir. Yaban gl yaprağı hafîf bir rüzgâr da bile hemen dalından ayrılıp kopabilmektedir. Rüzgâr da nevrzu haber vermek için yaban gl yaprağını güvercin gibi uurup etrafa haber salmaktadır. Nesrin yaprağının bu beyitte mektupla da özdeşleştirildiği söylenebilir. Çünkü nesrin, baharın aan ilk ieklerindendir, mektup ise bir olayın habercisidir. Yaprağın havada uçuşması ise güvercine benzetilmiştir.

Rüzgâr → mektubu gönderen

Nesrin yaprağı → güvercin ve mektup

Gündelik yaşam sahnelerini barındıran beyitler içinde, özellikle surnâmelerde karşılaşılan figürlere ait görsel imgeler de vardır:

Yakdılar nergisleri etrâfa saçıldı şerâr

Bâd âteş-bâzlar gibi gl-efşân eyledi (Kaside 7; 13)

[Nergisleri yaktılar; böylece etrafa kıvılcımlar saçıldı. Rüzgâr,
ateşle oynayanların yaptığı gibi etrafa gül saçtı]

Beyitte, Osmanlı eğlencelerinde sık sık karşılaşılan figürlerden birini, âteş-bâzları görmek mümkündür. Havai fişek ve ateş oyunu Osmanlı eğlencelerinin vazgeçilmez parçasıdır. Nergis ince yapısı ve sarı renginden dolayı havai fişekten yıldız saçılmasına benzetilmektedir. Ateş oyuncularını da etrafa kırmızı kıvılcımlar saçarlardı. Rüzgâr da estiği zaman, bahçedeki güller uçuşmaktadır. Öyleyse beyitte şu eşitlikler çıkıyor ortaya:

Rüzgâr → ateş-bâz

Nergis → havai fişek yıldızı

Gül → ateş-bâzın ağzından üflediği ateş

Bir başka beyitte de Bâkî, “ay”ın hilal hâlini, “halhal”a benzetmek suretiyle yine özgün bir tema üretmiş olur:

Ne hoş yaraşdı sipihre kevâkib içre hilâl

Takındı pâyine gûyâ ki cevherî halhâl (Kaside 20; 1)

[Yıldızlar içinde hilal gökyüzüne ne güzel yakıştı. Sanki kıymetli taşları olan halhal ayağına takıldı]

Beyitte gökyüzü, ayağına değerli taşlarla süslü bir halhal takmış bir insana benzetilmiştir. Yıldızlardan ve hilalden oluşan durağan bir gökyüzü Bâkî’nin benzetmesiyle hareket kazanmış olur. Bu hareketlilik, hilal ile yıldızlar birlikteliğinin, değerli taşlarla süslü bir halhala benzetilmesiyle gerçeklik kazanır. Beyitteki hilal ve yıldızlar birlikteliği, halhala benzetilince, gökyüzünün de halhal takan bir “insan” olarak düşünülmesi kendiliğinden ortaya çıkar; ama beyitte “insan”

bir görsel imge olarak mevcut değildir. Bâkî'nin nesiblerinde gündelik yaşamdan alınma sahnelere başka örnekler de gösterilebilir. Örneğin aşağıda verilen beyitlerde okur “fal açma” sahneleriyle karşılaşır:

Döşendi berf ser-â-pây sahn-ı sahrâya

Ağardı rûy-ı zemin sanki tahta-i remmâl (Kaside 21; 10)

[Bahçeye baştan ayağa kar döşendi. Sanki fal açılan tahta gibi yeryüzü ağardı]

Nişân-ı pây-ı vuhûş u tuyûr sahrâda

Çizildi rîg-i sefid üzre gûyiyâ eşkâl (Kaside 21; 11)

[Çöl yabani hayvanların ve kuşların ayaklarının izleri beyaz kum üzerine şekiller gibi çizildi]

Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* adlı yapıtında Bâkî'nin art arda gelen bu iki beytini şöyle açıklar: “[H]er tarafın yağan karlarla remmal tahtası gibi ağardığını, kuşların ve hayvanların ayak izlerinin beyaz kum üzerinde sanki şekiller çizdiğini söylüyor” (408). Bu iki beyitte, bahçeye kar yağması ile remmal falı arasında oluşturulan benzetme okura bir “fal açma yöntemi”ni görsel imge olarak sunmaktadır. Bâkî'nin nesiblerinde, bezm de özgün imgelerle betimlenir. Bezmin başat öğeleri, kadeh, sâki, çimen, bahar rüzgârı ve benzerleridir. Ancak Bâkî bezmi görsel bir imgeyle betimlemeyi seçmiştir:

Sâkiyâ zevrakı sür bâd-ı bahâr esdi yine

Sebze-zâr oldu yem-i ahdar u lenger sümbül (Kaside 24; 14)

[Ey sâkî sarap şisesini / kayığı sür (ortaya çıkar), yine bahar yeli esdi; çayırılık yeşil deniz oldu, sümbül de çipa demiri]

Bahar rüzgârı baharın habercisidir. Baharla birlikte bahçe yemyeşil bir deniz olur. Bahçedeki sümbül ise yaprakları kıvrımlı olmasından dolayı bir çapayı anımsatır. Dolayısıyla bahçe, denize, sümbül kayığın çapasına, sâki ise şarap şişesini yani kayığı süren kişiye benzetilmiştir. Zevrak sözcüğü beyitte hem şarap şişesi hem de kayık anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Bu sözcüğün yanı sıra “sürmek fiili” de beyitte tevriyeli yani hem kayığı sürmek hem de şarap şişesini ortaya çıkarmak anlamında kullanılmıştır.

Bâkî’nin nesiblerinde doğanın gözlemlenebilir nitelikleri de görsel imgelere dönüştürülür. Bu tür beyitlerde, doğa olgularına ilişkin somut gözlemden yola çıkılır ve bu somut gözlem gündelik yaşamdan alınma bir sahneyle birleştirilir. Bu tür görsel imgelerin ilki, güneşin doğuşuna ilişkindir:

Nedür bu kurs-ı nuhâsî ki zer-ger-i gerdûn

Salup bu pûteye nâr-ı şafakda eyler kâl (Kaside 20; 8)

[Bu bakır yuvarlak nedir ki feleğin kuyumcusu [onu] tavaya koyup
şafak ateşinde eritip yok eder]

Bu beyitte çizilen görsel imgede bir doğa olgusu ile gündelik yaşamdan alınma bir sahne arasında özgün bir ilişki kurulmaktadır. Sahnede benzerliğin doğa olgularına ait bölümü, “güneşin doğması”yla birlikte “ay”ın gökyüzünde kaybolmasına karşılık gelir. Bâkî, güneşin “ısıtıcı” özelliğinden yararlanarak şu görsel imgeyi oluşturmaktadır: Güneş, gökyüzünün kuyumcusudur, kuyumcular işledikleri bakırı, tava içinde eritirler. Öyle ise gökyüzünün kuyumcusu güneş, ısıyla “bakır”ı tava içine koyup eritmiştir. Bu benzetmede “tava” ve “bakır” nesnelerin öne çıkmasıyla

birlikte, bakır işleyen bir kuyumcunun nasıl çalıştığına ilişkin bir sahne de okurların gözünde canlanmaktadır.

Bâkî'nin, gözlemlenebilir doğa olaylarını gündelik yaşamdan alınma sahnelerle birleştirdiği beyitleri içinde, şairin doğanın mekanik işleyişi ile gündelik yaşamda kullanılan ve mekanik bir şekilde işleyen bir araç arasında kurduğu benzerlik ilgisi de dikkat çekmektedir. Bu beyit, şairin doğa olaylarını ve oluşum biçimlerini nasıl kavradığını göstermesi bakımından da önemlidir:

Dollâb kurdı kavs-ı kuzah bâg-ı 'âleme

Mîz-âb gibi her yaneden akdî cûy-bâr (Kaside 17; 5)

[Gökkuşağı dünya bahçesine dolap¹ kurdu. Oluk gibi her yandan ırmak aktı]

Burada gözlemlenen öge “gökkuşağı”; Divan şiiri geleneğinden seçilen klişe öge ise “dünya bahçesi”dir. Bu iki öge, yine gelenekte varolan bir mecaz tekniği ile “güzel bir nedenle” birleştirilir. Akarsuların buharlaşması ve ardından yağmur olarak yeryüzüne düşmesi, mekanik bir olay biçiminde kavranmış ve gökkuşağı bu mekanik işlemi gerçekleştiren bir “dolaba” benzetilmiştir. Bu benzerliğin yönü, gökkuşağının kavisli görüntüsüdür. Çünkü kuyudan su çıkaran dolabın görüntüsü de aynı şekilde kavislidir. Öte yandan “gökkuşağı” da su ile ilişkilidir; Çünkü yağmurdan sonra görünür. Beyitte dünya “gökkuşağı dolabı” sayesinde sulanan bir bahçeye benzetilmiştir.

Dünya → bahçe

Gökkuşağı → dolap

¹ Kuyudan su çıkarıp bahçeleri sulamaya yarayan döner alet.

Akarsular → dolabın devir daim ettirdiği su

Bir doğa olayının gözlemlenmesinden çıkarsanan benzeri bir mekanik görsel imgeye aşağıdaki beyitte de rastlanmaktadır. Ama asıl önemli olan bu beytin Necati Bey ile Bâkî arasında “gerçekçilik” düzleminde ortaya çıkan farkı açık seçik bir şekilde göstermesidir.

Rişte-i bârân gümüş tel sîm-keş ebr-i harîf

İki çarha döndiler gûyâ zemîn ü âsmân (Kaside 22; 2)

[Sonbahar bulutu gümüş çeken, yağmur ipliği gümüş tel, sanki zemin ve asuman [da] iki çarka dönüştüler (çark aynı zamanda döner)]

Bu beyitte de “suyun buharlaşması” olgusuna gönderim vardır: Yeryüzündeki su buharlaşarak bulutları oluşturur. Bulutlar soğuk hava ile karşılaşır ve buharlaşan su yeniden suya dönüşerek yeryüzüne yağmur ve kar olarak düşer. Bu mekanik bir döngüdür, sürüp gitmektedir. Beyitte bulut (beyaz olduğu için gümüş tel yumağını andırıyor dolayısıyla) gümüş çekendir; bu ifade “bulut”un yeryüzündeki suyu, göğe doğru çekmesini tasvir etmek için kullanılmıştır; ama bu görsel imgede asıl önemli olan “rişte, harîf, gümüş çekmek, çarh, gümüş tel, sim-keş” tenasübünün “hadde” adlı makine ile yapılan bir üretim etkinliğini beytin mazmunu olarak vermesidir. “Hadde”nin anlamı şöyledir: “Ezilerek şekillendirilebilen madenlerin kütük, levha, çubuk şeklindeki parçalarını, aralarındaki mesafe gittikçe daralan bir dizi silindir veya makara arasından geçirmek suretiyle saç, tel, ray vb. durumuna getiren makine” (*Misalli Büyük Türkçe Sözlük* 1136). “Sîm-keş”in anlamı ise aynı sözlükte şöyle verilmiş: “*Gümüşü haddeden geçirip tel hâline* getiren sanatkâr” (2800, vurgular bana ait). Yağmurun yere damlalar hâlinde inmesi, onun bir “ip”e

benzetilmesine neden olmuş (yağmurun sicim gibi yağması deyimi anımsanabilir burada). “İp”e benzetilen yağmur, beyitte olduğu gibi, “ip”le benzerlik içinde bulunan gümüş “tel”e de benzetilebilir. Dolayısıyla “suyun buharlaşması”, “yağmur” döngüsü ile “hadde” ile yapılan “gümüş tel” üretimi arasında benzerlik kurulmuştur. Yağmurla yapılan bu tür bir benzetmeye Necati Bey’in nesiblerinde de rastlanır. Necati Bey de yağmuru “ip”e benzetir; ama onun amacı, baharla birlikte kışın ölü oldukları düşünülen bitkilerin yeniden canlanmasını anlatmaktır. Allah, yağmuru ip gibi kullanır ve ölü bitkileri toprağın altından çeker. Bu benzetmede dünyevi herhangi bir içerik yoktur, oysa Bâkî’nin beytinde, gündelik yaşama özgü bir “üretim etkinliği” ve bu üretim etkinliğinin yapıldığı “makine” tasvir edilmiştir. Bâkî’yi, benzetme oluşturma üslupları birbirine yakın olsa bile, Necati Bey’den ayıran özellik, Bâkî’nin dünyevi perspektifinin altını çizen bu tür görsel imgelerdir. Bâkî’nin bir başka beytinde ise bir doğa olgusu ile musiki aleti arasında ilişki kurulmuştur:

Elinde mutrib-ı çarhun ya kurs-ı meh defdür

Kenâresi görünür pûlunun misâl-i hilâl (Kaside 20; 6)

[Feleğin çalgıcısının elindeki ay yuvarlağı yoksa tef midir? Pulunun kenarı hilâl gibi görünür]

Beyitte, ay, rengi ve yuvarlaklığı nedeniyle felek çalgıcısının elindeki “tef”e benzetilmiş, tefin etrafında yarısı içeride yarısı dışarıda asılı olan yuvarlak metallerin (pullar) yarım görünüşleri ise hilâle benzetilmiştir. Burada pul sözcüğü aynı zamanda para anlamını ve tef çalanların tefleriyle para toplamalarını da çağrıştırmaktadır. Beyitte geçen “feleğin çalgıcısı” ise Zühre yıldızıdır.

Bâkî nesiblerinde, şairin kendi güncel perspektifini yansıtacak şekilde askerî, devlete ve ekonomiye ait nesne ve terimler ile gündelik yaşama özgü nesneler öne çıkmaktadır. Bâkî’de askerî, devlete ve ekonomiye ait nesne ve terimlerin öne çıkması, şairin yaşadığı 16. yüzyılın Osmanlı imparatorluğunun askerî, bürokratik ve ekonomik gücün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Necati Bey’in nesiblerinde ise doğa olgularının benzetildiği nesnelerin herhangi bir şekilde şairin güncel perspektifiyle ilgisi yoktur, bu nedenle Necati Bey, örneğin “yağmur”u, bahar geldiğinde bitkileri toprağın altından çekip çıkaran bir “ip”e, “kar”ı ise kış geldiğinde mahsülü ortadan kaldıran “çekirge sürüsü”ne benzetir. Bâkî’de ise “yağmur”, askerî öğelerle kullanıldığında “ok”a, ekonomik öğelerle kullanıldığında ise “para”ya benzetilir. Bunların yanı sıra, “kar” ve çiğ taneleri de “akçe”nin yerini tutar. Bâkî’de yağmur, tıpkı Necati Bey’de olduğu gibi “ip”e benzetildiğinde ise, asıl amaç, “hadde” makinesiyle “gümüş üretimi”ni gösteren gündelik yaşamdan alınma bir sahnenin canlandırılmasıdır.

Dikkat edilecek olursa, Bâkî doğa olgularını benzerlik ögesi olarak kullanırken belirli bir tutarlılık göz etmektedir. Bu tutarlılık şairin güncel perspektifiyle örtüşür. Bâkî nesiblerinde “gündelik kullanım nesneleri”nin de belirgin bir şekilde öne çıktığı görülmektedir. Bu tür benzetmelerde de Bâkî’nin doğanın stilize kullanımından sıyrıldığı ve dünyevi olana yaklaştığı görülür. Örneğin “gül bahçesi, bulut, gonca, su” birlikteliğinin, alegorik bir şekilde, “beşik, dadı, bebek, süt” birlikteliğine dönüştürülmesi Divan şiirinde saltanatı, cenneti gösteren “bahçe”nin gündelik yaşamdan alınma bir sahneye dönüştürülmesi olarak değerlendirilebilir. Bâkî’nin bu tür nesiblerine benzer şekilde Osmanlı yaşamının bir

kesiti olan açık hava eğlencelerinin tasvirlerine de rastlanır. “Rüzgâr, nergis, gül” birlikteliğinin alegorik bir şekilde “ateş-bâz, havai fişek, ateşbâzın üflediği ateş” birlikteliğine dönüştürülmesinde olduğu gibi. Bâkî nesiblerinde karşılaşılan bir başka özgün tavır ise “gökkuşağı” ve “suyun buharlaşması” gibi gözlemlenebilir doğa olgularının doğal oluşum biçimlerine uygun ve gündelik yaşamdan alınma alegorik karşılıklara dönüştürülmesidir: “Dünya, gökkuşağı, akarsular” birlikteliğinin “bahçe, dolap, dolabın devir daim ettirdiği su” birlikteliği olarak yine gündelik yaşamdan alınma bir sahneye dönüştürülür. Özetlemek gerekirse, Bâkî nesiblerinden yola çıkılarak yapılan a) askerî b) devlet ve ekonomi c) gündelik yaşam başlıklı bölümlerde “nesnelerin” öne çıktığı söylenebilir. Bu durum, Bâkî’nin, göreceli bir şekilde, Necati Bey’den daha güncel ve dünyevi olduğu savının ortaya atılmasını mümkün kılmaktadır.

BÖLÜM III

NEF'Î'DE GERÇEKÇİ MEKÂN TASVİRİ VE ZİHİNSELLİK

Nef'î kasidelerinin nesib bölümlerinde Necati Bey ve Bâkî geleneğinden bir farklılaşma görülür. Bu farklılaşmanın kaynağı olarak genellikle şairin Sebk-i Hindi üslubuyla olan ilişkisi gösterilmiştir. F. Tulga Ocak, “Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri” başlıklı makalesinde Nef'î'deki farklılaşmayı, özellikle Sebk-i Hindi üslubunu benimsemiş Örfî etkisine bağlar:

Nef'î'nin Türkçe şiirlerinde Örfî dolayısıyla Sebk-i Hindi'nin özelliklerine rastlarız. Sebk-i Hindi'yi Sebk-i Irakî'den ayıran asıl özellik olan söz sanatları yerine mânâ ve fikre ön planda yer verme, Nef'î'de de görülür. Söz (lafız) sanatlarına pek ilgi duymayan Nef'î'nin, Örfî'de en çok takdir edip beğendiği unsur onun şiirlerinde mânâ ve fikre önem verşi olmuştur. Örfî gibi, Nef'î'nin de mânâyâ sıkı sıkıya bağlı olduğu şiirlerinde mânâ birliğini koruma çabası içinde olduğu görülür. [...] Hind üslubunun, diğer bir özelliği olan geniş bir muhayyile ve buna dayanan mübalağa sanatının fazlaca kullanılması Nef'î'nin de şiirinin en belirgin özelliğidir. (26-27)

Ocak'ın bu tespitleri, Nef'î'nin Necati Bey ve Bâkî geleneğinden nasıl farklılaştığının ipuçlarını vermektedir. Ancak bu konu, Sebk-i Hindi üslubu ve dolayısıyla Örfî etkisine bağlandığında, Nef'î'nin getirdiği yenilikler yalnızca Sebk-i Hindi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Nef'î hakkında dile getirilen bir başka yorum ise padişah, paşa ve müftülere yönelik ürettiği övgülerini yer yer birer fahriyeye dönüştürmesidir. Mehmed Çavuşoğlu, “Kasîde Şâiri Nef'î” başlıklı makalesinde Nef'î kasidelerinden fahriye ile iç içe geçmiş örnekleri seçmiş ve yorumlamıştır:

Nef'î'nin kasidelerinin bir özelliği olan kendini överken padişahı veya padişahı överken kendini övme üslubu şöyle özetlenebilir: 1) Padişah çok büyüktür, onu ancak büyük bir şair tarif edebilir, fakat yine de muvaffak olamaz. 2) Nef'î çok büyük bir şairdir. O kadar büyük olduğu hâlde övdüğü şahsın kapısında değersiz bir köledir.

(85)

Bu yorum Nef'î'nin üslubunu “başkasını överken kendini övme, kendini överken başkasını övme” ilkesi üzerinden tanımlamaktadır. Bu yaklaşımın bir adım ötesi Nef'î'nin hicivciliği olmalıdır. Nitekim Nef'î üzerine yapılan yorumlar da şairin bu yönü üzerinde de ısrarla durulur ve hatta şairin öldürülmesi de onun bu hicivci yönüne bağlanır. İsmail Ünver, “Övgü ve Yergi Şairi Nef'î” başlıklı makalesinde Nef'î'nin hiciv üslubunu şu sözlerle özetler: “Nef'î, hedef aldığı kişileri, kasidesini sunduğu devlet büyüğünün gözünden düşürmeyi amaçlar; onların beğenmediği ve gülünç bulduğu yanlarını sergiler. Bu yergilerde, şairin kılıç gibi yaralayıcı yergilerine hedef olanlar, Nef'î'ye ve şiirlerine dil uzatanlar ile kendisine şair süsü

verenlerdir” (70). Özetlenen bu üç yaklaşımla çizilen Nef’î portresi, Sebk-i Hindi üslubundan ve dolayısıyla Örfî’den etkilenmiş, övgülerinde fahriyeyi kullanmış, övgülerinin yanı sıra hicivleriyle de öne çıkmış bir şairi gösterir. Bu portre doğru bir yaklaşımı içinde barındırmakla birlikte, Nef’î’nin Necatî Bey ve Bâkî geleneğinden hangi bağlamda koptuğunu yeterince göstermez.

Dikkat edilecek olursa bu üç yaklaşım içinde doğayı kavrayış biçimi ile de öncekilerden ayrılan Nef’î’nin bu yönü üzerine bazı genellemelerde bulunulmuştur. Oysa Nef’î’nin kasideleri doğanın gözleme dayalı kavranışını açık seçik gösteren metinlerdir. Klasik Osmanlı şiirinde doğanın rolünün en doğrudan yansıdığı metinler nesibler olduğuna göre, şiirde doğanın klişeden gerçekliğe nasıl evrildiği, doğal olarak nesiblerden yola çıkılarak tespit edilebilir. Öyleyse şu sorulabilir: Sebk-i Hindi üslubundan etkilenmiş olduğu kabul edilen Nef’î’de doğa nasıl anlatılmıştır. Bu anlatımın Necatî Bey ve Bâkî geleneğinden ayrılan yönleri nelerdir?

Necatî Bey kasidelerinin nesib bölümlerinin “doğa”, “ nesne”, “insan” arasında kurulan benzerliklere dayandığı belirtilmişti. Bu benzerliklerin temeli, baharın gelişinin sınırlı bir gündelik yaşam öğeleriyle kurulan benzetmelerle anlatmaktı. Baharın geldiğinde çiçeklerin (gül, menekşe), sultanın ya da sevgilinin bahçeye teşrif ile özdeşleştirilir ve ağırlıklı olarak telmihlerden de yararlanır. Rüzgâr ile İsa’nın nefesi arasında ya da menekşenin koyu rengi ile Abbasi halifeliğinin sancağı arasında ilişkiler kurulurdu. Necatî Bey’de vurgulanması gereken en önemli öğe ise şairin benzetmelerini kişileştirme ve ölü doğa kullanımlarıyla üretmesiydi. Bu kullanım doğa ile kültürel öğeler arasında bir geçişlilik sağlar. Bunun nedeni doğanın insani öğelerle anlamlandırılması ve

yansıtılmasıdır. Bu üslup Necati Bey'in yalnız doğayı nasıl kavradığını değil aynı zamanda ait olduğu kültürel yaşamı nasıl kavradığını da gösterir. Ancak Necati Bey'in üslubu geleneğin belirlediği mazmun estetiğine ve hatta klişe anlatımlara doğrudan bağlıdır. Bu nedenle Necati Bey kasidelerinin nesib bölümlerinde ne doğa ne de kültürel yaşamı açık seçik bir biçimde görmek mümkündür. Bâkî'de ise durum farklılaşır. Bâkî'nin yaşadığı devir Osmanlı imparatorluğunun en güçlü olduğu klasik dönemidir. Şair bu dönemi, askerî ve devletle ilgili nesne ve terimleri kullanarak yansıtır. Bu nedenle Bâkî'nin doğayı başat olarak askerî ve devlete ait ilgili nesnelerin oluşturduğu söylem içinden kavraması bir tesadüf değil aksine şairin bilinçli tercihi yansıtır. Bu bilinçli tercih sayesinde aslında Divan şiiri geleneğine son derece bağlı bir şair olarak kabul edilen Bâkî'de gündelik yaşamın izleri Necati Bey'inkinden çok daha açık bir şekilde görülebilir. Ancak Necati Bey ve Bâkî'nin ortak ve ısrarla vurgulanması gereken yönü, nesib bölümlerinde başvurulmuş kültürel öğelerin (telmihler), nesnelerin, insanların doğayı betimlemek için birer araç olarak kullanılmasıdır. Başka deyişle Necati Bey ve Bâkî'de hedef doğayı anlatmaktır ve bu hedefe kültürel öğeler, nesneler ve insanlarla kurulan benzetmeler aracılığıyla varılır. Nef'î'de görülen farklılaşma bu noktada başlar. Çünkü Nef'î'nin nesiblerinde övülen şahsın mal varlığı, örneğin konağı, kasrı, evinin iç mekânı ve hatta “at”ı hedeftir; şair bu hedefe ulaşma yolunda doğayı bir araç olarak kullanır. Bu nokta, Nef'î'yi, Necati Bey ve Bâkî'den ayıran en temel niteliktir. Çalışmanın bu bölümünde Nef'î'nin nesibleri arasından bir seçme yapılmıştır. Bu seçme şu nesibleri kapsamaktadır: “Kasîde-i Garrâ Berây-ı Cûlûs-ı Sultân Osmân Hân” (80), “Der Sitâyîş-i Kasr-ı Sultân Osmân Aleyhirrahmetü

Velgufrân” (90), “Der Sitaşîş-i Esbân-ı Şeysüvâr-ı Zamân Hazret-i Sultân Murâd Hân Bâ-Fermân-ı Âlîşân” (100), “Temmûziyye Der Medh-i Vezir-i A’zam Nasûh Paşa” (150), “Der Medh-i Kasr-ı Vezir-i A’zam Mehemmed Paşa” (161), “Der Sitâyîş-i Ka’im-makâm Mehemmed Paşa” (240), “Der Sitâyîş-i Sarây-ı Şeyhülislâm Merhûm Aziz Efendi” (243).

a) Seyredilen İç Mekânlar

Nef’î’nin nesiblerinde benzetmelerin hedeflerinde bir farklılık gerçekleşir ve bu farklılık okurun dikkatini gündelik yaşama yöneltir. Bu açıdan bakıldığında Nef’î’nin şehir yaşamını, iç mekânları ayrıntılı bir şekilde gözlemlediği ve beyitlere aktardığı söylenebilir. Bu gözlemci tavır şairin gündelik yaşamda karşılaştığı kimi sahneleri şiirleştirmesi şeklinde ortaya çıkar. Aşağıdaki beyitte, belirli bir kasrın belirli bir zaman ve mekânda aldığı görüntünün görsel bir sahneye dönüştürüldüğü görülmektedir:

Nedir o kasr-ı mu’allâ kenâr-ı deryâda

Ki aks-i kubbesi olmuş nazîre-i gerdûn (Kaside 58; 2)

[Deniz kıyısındaki o saray da nedir öyle! Kubbesinin (denizdeki)

aksi, (sanki) felege nazire oluşturmuş]

Yukarıdaki beyitte gündelik yaşamdan seçilen anlık bir manzara tasvir edilmiştir. Bu tip manzaralar aslında—yüzeysel bir şekilde de olsa—izlenimci ressamların tablolarına benzetilebilir. Çünkü beyitteki görsel imge, anlık bir görüntünün yansıtılmasıdır. Nitekim izlenimci ressamlar da doğaya çıkarlar, doğaya ya da

gündelik yaşam sahnelerine ait anlık izlenimlerini resmederlerdi (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, “İzlenimcilik”, 900). Necati Bey’de “ölü doğa”nın öne çıkmasına karşılık Nef’î’de izlenimciliğe benzer bir üslubun öne çıktığı görülmektedir. Beyitte, deniz kenârındaki Şeyhülislam merhum Aziz Efendi’nin “saray”ının suya yansıması betimlenmiştir. Şair, sarayın kubbesinin suya yansımış görüntüsü ile dünyayı örten kubbe arasında bir benzerlik kurmaktadır. Ama beyitte ilginç olan, sarayın kubbesi doğanın kubbesi olan felekle yarışacak derecede güzel olmasıdır. Burada iki yorum yapmak gerekebilir: Bu yorumlar “nazire” sözcüğünün kullanımından kaynaklanır. Bu yorumlarda ilki sarayın kubbesinin orijinal olandan yani göğün kubbesinden daha güzel olmasıdır. İkincisi ise orjinaline benzer bir eser ortaya koyma bir kudret / güç gösterme işinin vurgulanmasıdır. Beyitte Allah’ın gücü ve iradesi ile yaratılmış olan gök kubbe ile insan yapımı bir kubbenin yarıştırılması söz konusudur. Sarayın kubbesi o kadar güzeldir ki feleğe adeta nazire oluşturmaktadır. Bu beyitte, feleğin güzelliğine karşılık, sarayın kubbesinin güzelliği tercih edilmiş; dolayısıyla “güzellik” kavrayışı “göksel” olmaktan çıkıp “dünyevi” bir hâle dönüşmüştür; bu durum bir anlamda Tanrısal güçle yarışan / özdeşleşen beşeri gücü gösterir. Nef’î’nin bir başka beytinde ise “kubbe”nin gündelik yaşamda aldığı bir hâl açık seçik bir şekilde görülür:

Nem-çekân oldu felek kubbe-i germâbe gibi

Zann eder nâzil olan katreyi kim görse şihâb (Kaside 32; 16)

[Felek kaplıca hamamının kubbesi gibi damlamaya başladı. İnen su damlasını gören herkes onu bir yıldız sanır]

Burada benzetme ögelerinin biri, tıpkı birçok Divan şairinde görüldüğü gibi “felek”tir; ancak benzetmenin içeriği feleğin metaforik içerikleri olarak belirlenebilecek “baht, kader” gibi bu dünyaya aşkın bir alandan değil, dünyevi bir alandan yani bir “kaplıca hamamı” kubbesinin özelliklerinden seçilmiştir. Bu özellikler, bir kaplıca kubbesinin hararet nedeniyle nemlenmesi ve damlamasıdır. Kaplıcanın ve kubbenin bu özellikleri doğaya uyarlanmış ve doğada da yağmurun hararet nedeniyle yağdığı anlatılmak istenmiştir. Doğa bir kaplıcaya, felek ise kaplıcanın kubbesimsi görünüşüne benzetilmiştir. Ayrıca bu beyitte “tecâhül-i ârif” sanatı ile bir paradoks yaratılmaktadır. Yağmur damlası bir yandan kaplıca kubbesindeki buhardan inen nem damlası ile özdeşleştirilirken öte yandan gökyüzü dolayısıyla yıldız ile özdeşleştirilmektedir. Felek kaplıca hamamının kubbesi gibi damlamaya başlamıştır. Nef’î’nin benzetme ögeleri, okurun bakışını İslam kozmogonisine değil, gündelik yaşama yöneltir; dolayısıyla bir benzetme ögesi olarak felek kullanılsa dahi, artık felek, gündelik yaşama ilişkin kimi ayrıntıların (bir hamam kubbesinin ya da kubbeden damlayan bir su damlasının) aktarılabilmesini sağlayan bir araçtır sadece:

Felek → hamam kubbesi

Katre → şihâb (akan yıldız)

Nef’î’nin dünyeviliğine ilişkin ipuçları, şairin övgü amaçlı ürettiği mübalağalı anlatımlarında da görülür:

Ederdi harc-ı esâsına sarf anı mi’mâr

Kifâyet eylese nakd-ı hazâzin-i Kârûn (Kaside 58; 7)

[Karun hazineleri yetseydi eğer, bu sarayın mimarı o parayı ancak
sarayın temeline harcardı]

Bu beyitte telmih edilen öge ile anlatılmak istenen öge arasındaki ilişki açık bir şekilde birinin ötekine üstünlüğünü göstermektedir. Üstün olan ise Nef'î'nin üslubuna uygun olarak dünyevi olandır. Para, mal, mülk söz konusu olduğunda en yüksek mertebeyi ifade eden Karun hazinelerinin bu sarayın temeline harcanan miktara bile yetmeyeceği vurgulanarak, sarayın sahibi övülmek istenmiştir. Bu beyitte gündelik yaşama ait zenginliğin, servetin telmih konusu olan menkıbevi bir kişiliğe atfedilen zenginliğe, servete tercih edildiği görülmektedir.

O tarh u vaz'-ı garîb ol nukûş-ı rengârenk

O havz-ı pâk u latîf ol ruhâm-ı âyîne-gûn (Kaside 58; 9)

[O ilginç, özgün, hayret veren yapı, o rengârenk süsleme ve nakışları,
o tertemiz, latif havuz ve o ayna renkli mermer]

Dikkat edilecek olursa bu beytin anlamı tamamlanmamıştır; yalnızca saraya ilişkin nitelikler arka arkaya sıralanmıştır. F. Tulga Ocak, Nef'î'de sık karşılaşılan bu üslubu da Sebk-i Hindi akımına bağlamakta ve şöyle söylemektedir: “Nef'î'nin kasidelerinde mânâ ve fikir ön planda olduğu için sık sık cümle bir beyitte tamamlanmayıp Örfî'de olduğu gibi diğer beyte atlar” (26). Bu beyti anlamlandırmak için bir sonraki beyte geçilmelidir:

Harîm-i gülşeni dârü'l-karâr iken câna

Komaz hevâ-yı temâşası dilde sabr ü sükûn (Kaside 58; 10)

[Gülbahçesinin avlusu karar yeri iken bunu seyretme arzusu ise
gönülde sabır ve karar bırakmaz]

Nefî, yukarıdaki ilk beyitte gözleme dayalı bir tasvir yapmaktadır ama ilk beyti anlam bakımından takip eden ikinci beyit, Divan şiirinin mazmunlaşmış yapısını yansıtan bir ifadedir. Bu durum, birbirini anlamca takip eden bu iki beytin birbirini üslup bakımından takip etmediğini gösterir.

Zihî kâşâne-i şâhâne-işret-gâh-ı düstûrî

Ki olmuş ferş-i zer-keşle müzeyyen şâh-ı düstûrî (Kaside 35; 1)

[Vezirin şahane (sahlara layik) işretgâhlı sarayı ne hoş! Onun kaidesi altın işlemeli yaygıyla süslenmiş]

Bu beyitte de Vezir-i A'zam Mehemmed Paşa'nın köşkünün övgüsüyle karşılaşılmaktadır. İkinci mısradaki “düstûr” sözcüğüyle, “üzerine bir yapının ya da taşıyıcı bir yapı ögesinin veya heykelin oturduğu prizmatik kâgir öge” (Sözen ve Tanyeli, 120) ifade edilmek istenmiştir. Beyitte “köşk”ün yapısının dayandığı kaidenin ne kadar sanatlı bir mimariyle yapıldığı anlatılmaktadır.

Gubârında nühüfte âftâbın nûr-ı rahşânı

Ruhâmında nümâyân âsmanın râz-ı mestûrî (Kaside 35; 9)

[Tozunda güneşin parlak ışığı saklı, mermerinde göğün örtülü sırrı aşîkâr]

Bu beyitte ise köşk, farklı bir günışığı altında resmedilmeye çalışılmıştır. Gün ışığı yapı içine vurduğunda uçuşan tozlarda ışığın huzmeleri görünür. Nefî'nin bu doğal olgudan, köşkü övmek için bir vesile yarattığı görülmektedir. Gün ışığının tozların üzerinde parlaması nedeniyle oluşan görüntü, köşkün güzelliğine ilişkin bir görsel imge olarak tasavvur edilmiştir. Göğün örtülü sırrının mermerde görünmesi (nümâyân) ise yine mermerin ayna gibi parlak oluşundan ve cisimlerin görüntüsünün

yansımasından çıkarsanan bir benzetmedir; böylece sır ortaya çıkar. Mermer o kadar parlaktır ki göğün örtülü sırları o mermerde aşikâr olmaktadır. Burada da Nef'î'nin benzetmelerinin Necati Bey ve Bâkî geleneğinden farklılaştığı görülmektedir. Çünkü bu beyitte, bir doğal olgu ile “insan, nesne, doğa” arasında kurulan birebir bir benzetme değil bir aşkınlık söz konusudur. Bu benzetme de sarayın kubbesinin suya yansıması örneğinde olduğu gibi izlenimci öğeler taşımaktadır.

Gülistânında şeb encümle sümbül-zâr-ı pür-şebnem

Şebistânında hurşîd-i seher bir şem-i kâfurî (Kaside 35; 11)

[Gül bahçesinde gece, yıldız ve şebnemle dolu, sanki üzerinde çiğ taneleri olan sümbül bahçesi gibidir; seher güneşi ise yatak odasında bir kafurî mumdur]

Nef'î'nin bu beytiyle birlikte “iç mekân” betimlemeleri tartışmaya açılabilir. Çünkü gündelik yaşama ait saray, köşk gibi yapıların iç mekânları, süslemeleri, döşemeleri de, Nef'î ile birlikte artık asıl şiirsel malzeme hâline gelecektir. Bu beyitte bir başka farklılaşma daha görülür. Aydınlık ve karanlık karşıtlığı, yatak odası (iç mekân) ve bahçe karşıtlığı şeklinde düzenlenmiştir. Gece sümbüle; yıldızlar çiğ tanelerine benzetilmiştir. İç mekândan dışarı yansıyan kafurî mum ise güneşe benzetilmiştir. Böylece iç mekân dış mekâna göre daha olumlu bir içerik kazanmıştır. Çünkü “aydınlık” olumlu anlamların yüklendiği bir kavramdır ve bu beyitte “kafurî mum” bağlamında aydınlık iç mekâna aittir. Aslında bu beyitle, klasik Osmanlı şiirinde merkezî bir rol oynayan “bahçe” metaforuna getirilmiş farklı bir yorum görülür. “Bahçe”, sarayın bahçesidir ama aynı zamanda İslam coğrafyasını ve Osmanlıyı simgeleyen bir içeriği de vardır. Başka ifadeyle Osmanlı ve İslam coğrafyasının

cennete benzetilmesinin bir aracıdır bahçe. Bu nedenle “bahçe” klasik Osmanlı şiirinde yalnızca gündelik anlamıyla ele alınıp tartışılmaz. Oysa Nef’î’nin bu beytinde gündelik anlamdaki “iç mekân” “bahçe”den daha üstün konuma getirilmiştir. Bu beyit, klasik Osmanlı şiirindeki “bahçe” mazmunundan bir farklılaşmayı gündeme getirmektedir.

Felek firuzeden bir taht-ı âlî kurdu şâhâne

Ana bir ak dibâ perde çekdi subh-ı nûrânî (Kaside 12; 6)

[Felek firuzeden hükümdarlara yaraşır yüce bir taht kurdu, sabah
aydınlığı ona ak bir perde çekti]

Bu beyitte güneşin doğmadan önceki hâli betimlenmektedir. Güneş doğmadan hemen önce, gökyüzüne doğru ışınları yükselir. Şair bu görüntüyü Güneş’in üzerine oturacağı bir tahta benzetmiştir. Öte yandan güneş, doğayı aydınlatmaya başlamıştır; ama henüz kendisi açık seçik bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle sabahın güneş doğmadan önceki aydınlığı güneşi gizleyen bir perde şeklinde betimlenmiştir. Bu sahne, güneş-taht ilişkisi aracılığıyla güneş-sultan ilişkisini anımsatır, aynı zamanda da güneşin perde arkasında gizlenmesi motifi Osmanlı sultanlarının devlet yaşamına ilişkin tartışmaları ya da doğrudan kendisinin katılmadığı anlaşmaları bir “perde”nin arkasından izlermesini çağırıştırır. Güneşin perdenin arkasından doğması motifi, bu nedenle devlet yaşamına ait bir sahneyi görünür kılar. Bu benzetme, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *19 uncu Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Divan şiirinin en temel metaforu olarak gösterdiği “sultan-güneş” ilişkisini ayrıntılı bir şekilde yansıtması bakımından önemlidir; ama öte taraftan bu benzetme, Nef’î nesiblerindeki “izlenimci” içeriği de gösterir. Çünkü beyitte doğanın bir “anlık hâli”

yani “güneş doğmadan hemen önceki hâli” verilmektedir. Alttaki beytin içeriği bu yorumu destekler:

Çıkardı mâverâ-yı perdeden ta’zîm ile devrân

Tutup el üzre bir tâc-ı zer-endûd-ı dırahşânı (Kaside 12; 7)

[Dünya altın işlemeli, parlak altın sıvanmış bir tâc-ı el üzerinde tutarak perdenin arkasından çıkardı]

Bu beyitle birlikte güneşin doğuşu izlenebilir. Artık doğadan edinilen bir önceki beyitteki izlenim bu beyitte yerini bir sonraki izlenime bırakmıştır. Güneş, perdenin arkasından ağır ağır sanki bir sultanın maiyyeti tarafından hürmetle tahta çıkarılması gibi yükselmiştir. Burada taç hükümdarlığı gösteren ve her toplumda bulunan bir benzetmedir. Taç, hükümdarların başlarına taktıkları simgesel bir başlıktır; ama bu başlığın beyit bağlamında özelliği güneşin doğarkenki görüntüsüne benzemesidir. Dolayısıyla beyitte, güneşin doğuşuyla bir sultanın tahtına oturuşu arasında bir benzetme yapılmıştır. Ancak burada benzetmeden önemli olan iki beyit arasındaki sürekliliktir. Bu süreklilik iki zaman aralığı arasında doğadan edinilen farklı izlenimlerin yansıtılmasıdır. İzlenimlerin zamansallığa dayalı olarak aktarılması ise yine saray ve kasırların anlatımında olduğu gibi bir dünyeviliği gösterir. Çünkü şair kendisinin de içinde bulunduğu bir âna ait izlenimlerini aktarmaktadır.

Te’âlallâh zihî kasr-ı bülend-eyvân-ı halkârî

Yed-i beyzâ-yı kudretdir meğr kim dest-i mi’mârî (Kaside 14; 1)

[Allah yüceltsin! Bu yaldızlı nakışla süslenmiş yüksek eyvanlı kasır ne hoş! Olsa olsa mimarının elindeki yed-i beyza kudretindendir]

Bu beyitte yine Nef'î'nin gündelik yaşam nesnesi olarak bir bina betimlemesi söz konusudur. Binanın övgüsü okuru, dönemin iç mekân dünyasına götürür ve okura ince süsleme zevkini gösterir. Sultan Osman'ın kasrının salonundaki halkârî işlemenin anlatıldığı dizede, dikkat edilirse herhangi bir benzetme yoktur. Şair, doğayı değil, doğrudan gördüğü bir kasrın salonunu anlatıyor gibidir. Kasrın salonunun yaldız işlemeli süslemelerle süslü olduğu anlatıldıktan sonra gelen ikinci dizede ise kasrın iç mekânını düzenleyen mimara telmihe dayanan bir övgü yapılır. Mimar eğer bu kadar güzel halkârî işleme yapabiliyorsa, demek ki onun eli Hz. Musa'nın eli kadar hünerlidir. Bu yaklaşım gündelik yaşamın içindeki sanat gücünü görüp bunu aynı anlatım gücüyle söyleyebilecek yeteneği olan kişinin “gerçekçi, gözleme dayanan” anlatıma işaret etmektedir. Çünkü kullanılan dil de, “Te’âlallâh” (Allah daha iyi etsin!) ifadesinde olduğu gibi, gündelik konuşma dilidir.

Mu'allâ Beyt-i ma'mûr-ı felekden ferş-i eyvânı

Mücellâ sîne-i âyîneden kâşî-i dîvârı (Kaside 14; 3)

[Salonun döşemesi feleğin yüce Kâbe'sinden daha üstün.

Duvarlarının çinisi aynanın cephesinden daha parlak]

Nef'î'nin nesiblerinde gündelik yaşama ilişkin mekân tasvirleri klişe benzetmelerde ifade bulur. Gündelik yaşam ama sıradan bir yaşam değil, saray, köşk gibi kendisinin de kısmen içinde bulunduğu / yaşadığı mekânlardır. Gündelik yaşam ile beşeri mekânlar yani insanın yaşadığı mitolojik ya da uzak hayali mekânlar değil. Böylece okur, şairin yaşadığı döneme ilişkin bir köşkün döşemesinden, çinilerinden söz ettiğini bilir ve bakışını o dönemin zevkine çevirebilir. Yukarıdaki beyitte şair, Sultan Osman'ın kasrının salon döşemelerini Kâbe'nin döşemesine benzetir. Öte

yandan beytin ikinci kısmında farklı bir durum söz konusudur: Nef'î beytin ikinci dizesinde gözleme dayalı bir teşbih yapar. Duvarlardaki çinilerin aynadan daha parlak görünmesidir. Diğer bir ifadeyle, köşkün duvarlarındaki çinilerin çok parlak oluşudur. Bu ifade, Nef'î'nin öteki beyitlerinde görüldüğü gibi, bir “gözlem”in doğrudan aktarılmasına örnek gösterilebilir.

Sevâd-ı şâm-ı işret dûde-i şem'-i şebistânı

Beyâz-ı subh-ı devlet perde-i dîbâ-yı zer-târı (Kaside 14; 4)

[İşret gecesinin siyahlığı onun yatak odasının mumunun isi; altın telle dokunmuş ipek perdesi [ise], devlet sabahının beyazı]

Bu beyitte de iç mekân betimlemelerinde benzetmeye dayanan bir anlatımın sürdüğü görülmektedir. Ancak bu benzetme, bir yapının iç mekânına tasvir etmeye yöneliktir. Çünkü beyitteki kompozisyon, söz konusu kasra sahip olan padişahın “bahtı” ile “parlak ipek perdeler” arasında “gözleme dayanan” bir benzetme üzerine kuruludur. Bu nedenle bu beyitte de okurun dikkati, iki şey arasında kurulan benzerlikten çok “iç mekân” nesnelere odaklanmaktadır. Köşkün döşemelerinden, duvarlarındaki çinilere, oradan yatak odasındaki muma ve altın işlemeli ipek perdeye geçilmiştir. Dikkat edilecek olursa “döşeme, çini, yatak odası mumu, altın işlemeli perde” bir araya getirildiğinde bir köşkün “iç mekânı” elde edilir.

Nef'î'nin nesiblerinde Divan şiirinin genel karakteristiğini oluşturan mazmunlar kullanılır; ama bu kullanım farklı bir amaca hizmet eder. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne yazdığı giriş bölümünde “güneş”in Divan şiirinin temel benzetme öğelerinden olduğu belirtilmiştir. Tanpınar, Divan şiirinde güneşin “sevgili ve sultan” mazmunlarını gösterdiğini de eklemiştir

(5). Nef'î'nin aşağıdaki beytinde ise “güneş” “sevgili” ve “sultan” gibi soyut mazmunlarla değil doğrudan övdüğü kişinin kasrı ile benzerlik ilişkisi içindedir:

O denli tâb-nâk etmiş o zerrîn-şemse etrâfın

Görünmez sâyesinde âftâb-ı subhun âsârı (Kaside 14; 5)

[O altın güneş şeklinde yapılan resim etrafını o kadar aydınlatmış ki sabah güneşinin izleri onun gölgesinde kalır, görünmez]

Beyitte “altın güneş” kasrın metaforudur. Altın süslemeli kasr o kadar parlaktır ki güneş bile onun gölgesinde kalır. Dikkat edilecek olursa Nef'î bu beyitte de dünyeviliği ön plana çıkarır. Bir şairin günlük yaşamındaki bir nesneyi yani “şemse” yi özgün bir benzetme ögesi yapar. Divan şiirinde aynı zamanda “Allah”la da benzerliğe sokulan “sevgili ve sultan” gibi mazmunları betimlemek için kullanılan “güneş” bu kez insan yapımı mimari bir yapı için kullanılır.

Sanırlar bir gül-i zer-dûzdur bir nat’-ı hârâda

Ruhâmında görenler aks-i hurşîd-i pür envârı (Kaside 14; 8)

[Mermerinde parlak güneşin aksini görenler bir hareli örtüde bir sırmalı gül sanırlar]

Bu beyitte okur, sadece güneşin mermerde yansımalarını görmez aynı zamanda o kasırda olabilecek gül işlemeli bir örtüyü de görür. Nef'î nesiblerinin genel karakteristiğine uygun olarak bu beyitte de asıl öne çıkarılan mermerin yani gündelik yaşama ait bir nesnenin güzelliğidir. Güneş nesneye yansır ve o nesnenin güzelliği ortaya çıkar. Bu da Divan şiirinde benzerlik aracı olarak kullanılan “güneş”ten bir farklılaşmayı gündeme getirir. Çünkü bu beyitte de aslolan mermerin

güzelliğinin şair tarafından gözlemlenmesi ve kasma ait bir başka nesne ile özdeşleşmesinin aktarılmasıdır.

b) “Akıl”la Kavranan Doğa

Divan şiirinde doğa, insan, nesne arasında kurulan kalıplaşmış benzerlikler kalıplaşmış bir yöntem üzerine kurulur. Sevgili anlatılırken örneğin, saçların yılan, kirpiklerin ok, kaşların yay şeklinde betimlenmesinden yola çıkılarak gerçek bir “insan” portesi çizilemez. Eğer çizilirse, Divan şiirinde kalıplaşmış sevgili görsel imgesi, Aziz Azimzâde’nin Ali Ekber Sabir’in *Hophopnâme*’sine çizdiği türden bir yaratığa dönüşür (Gölpınarlı 169). Benzer bir şekilde, ırmağın, yılan, iştret meclisinin feleğe, yıldızların kadehlere benzetilmesi de Divan şiirinin kalıplaşmış üslubunun yansımalarıdır. Dolayısıyla, Divan şiirinin kalıplaşmış benzetmelerindeki niteliği bilen şair ve okuru, bu tür benzetmelerin nasıl işlediğinin farkındadır ve metni bu işleyişe göre okur. Ancak Fars şiirinin benzetme dünyasından kendi çevresine dönen şairin mazmunları işleyişinde belli bir gerçekçiliğe dönüş olmuş, bu bağlamda gelenek kendi içinde dönüşmüştür. Divan şiirinde kalıplaşmış benzetmelerin işleyişine yönelik geliştirilen bu farklılaşmanın önemli merhalelerinden biri de Nef’î’nin üslubudur. Nef’î nesiblerinde Divan şiirinde anlam üretme yöntemine yönelik “akıl yürütme” aracılığıyla yeni yaklaşımlar geliştirildiği ve bu yaklaşımları beyitlere dönüştürüldüğü görülür:

Olurdu nüh-tabak-ı âsmâna bir serpûş

Düşünce olmasa ger âb içinde aksi nigûn (Kaside 58; 3)

[Eğer su içine aksi düşünce ters dönmüş olmasa, dokuz katlı feleğin takkesi olurdu]

Bu beyitte Nef'î'nin kendisinin bir başka beyitte kurduğu mantığı sorguladığı görülmektedir: “Nedir o kasr-ı mu'allâ kenâr-ı deryâda / Ki aks-i kubbesi olmuş nazîre-i gerdûn” (Kaside 58; 2) beytinde bir sarayın kubbesinin suda aksi betimlenir. Bu beyitle de şair, eğer kasrın kubbesinin su içinde ters dönmüş bir akis olmasaydı, bu görüntüyü feleğin takkesi olarak tasavvur etmenin mümkün” olduğunu söylemektedir. Burada Nef'î'nin, Divan şiirinin tasavvur biçimine yönelik ironik bir tavır takındığı söylenebilir mi? Beyitte bu konuda açık seçik bir imâ olmamakla birlikte şairin, gerçekliğe ilişkin “gözlem gücü”nü, “hayal gücü”nün karşısına çıkarttığı söylenebilir. Çünkü Nef'î'nin bu yorumu, gözlemlenen izlenimin “gerçekçi” bir şekilde betimlenmesi üzerinedir. Nef'î, bir nesnenin suda yansıyan aksinin “ters” görünmesini herhangi bir “soyut tasavvura” (feleğin takkesi gibi) değil, doğrudan “akıl yürütme” ile kavranan “somut bir olguya” (suya yansıyan nesnelerin aksi ters görünür) bağlamaktadır. Dolayısıyla bu beyitte “benzetme” değil, “akıl yürütme” öne çıkmakta ve böyle bir “akıl yürütme” de doğanın “gerçekçi” kavranışına işaret eder.

Düşmedin dâm-ı hayâle dahi bir demde eder

Tâb-ı endîşesi murgân-ı ma'âniyi kebâb (Kaside 32; 9)

[Mânâ kuşlarını, daha bir anda hayalin tuzağına düşmeden, [düşme]
düşüncesinin korkusu [harareti] kebab yapar]

“Kubbenin sudaki aksinin” anlatıldığı beyit ile bu beyit arasında akıl yürütme bakımından bir benzerlik vardır. Şairin bu beyitte ilham kaynağı olan “hayal”ın

düşünme yoluyla kazanılmasına dolaylı bir vurgu yaptığı söylenebilir. Mânâ ile hayal arasında düşünen şairin yerini ve gücünü belirleyen bu dizelerde “akılcı” bir yaklaşım görülmektedir. Bu “akılcı yaklaşım” Nef’î’nin dünyeviliğinin bir başka yüzünü gösterir.

Ne sûret bağladı seyreyle hüsn-i sun’ı Yezdânî

Ki ma’nâsını fikr ettikçe alır akl-ı insânı (Kaside 12; 1)

[Allah’ın eserlerinin güzelliğini seyret, bak ne şekillere büründü! ki onun anlamını düşündükçe insanın aklını alır]

Düşünsellik bu beyitte, Allah’ın eserlerinin yani doğa olgularının güzelliğini insanın ancak “düşünce” yoluyla idrak edebileceği ile vurgulanmaktadır. Şimdi sorulması gereken burada doğanın “düşünce” ile nasıl kavranacağı olmalıdır. Beyitte “Allah’ın eserlerinin güzelliği” ifadesi aslında bu sorunun yanıtı için bir ipucudur. Doğa, Allah’ın eseriye eğer, o zaman “insan”ın “akıl”la kavradığı şey ancak Allah’ın yaratıcı gücünün mükemmelliği olacaktır. Bu yorum Nef’î’nin içinde yaşadığı toplumun dünya görüşüyle de uyum içindedir. Böyle olmakla birlikte onun Divan şiirinin klişelerini aşan, kalıpları zorlayan bir düşünsellik içinde olduğu görülür. Çünkü Nef’î, doğadaki güzelliğin “hayal” aracılığıyla yeniden üretilmesinden çok, bu güzelliğin “düşünce” yani “akıl yürütme” ile idrak edilmesini gündeme getirmektedir. Aşağıdaki beyitte ise doğanın duyu organlarıyla algılanmasına yönelik bir örnek vardır:

Nedir ol ravza-i anber-sirişt-i dil-keş ü hurrem

Ki mest eyler dimâğ-ı rûzgârı bûy-ı ezhârı (Kaside 14; 16)

[Çiçeklerin kokusu, rüzgârın zihnini mest eden o gönül çeken ve gönül açan anber mizaçlı bahçe nedir?]

Baharla birlikte uyanan doğanın etkisi “mest etme” ifadesiyle Divan şiirinde sık sık dile getirilir. Öte yandan Divan şiirinde duygusal etkileşimin yani acının, hazzın hissedildiği yer, “gönül”dür. Dolayısıyla baharın olumlu etkilerinin hissedildiği yerin de “gönül” olması gerekir. Nitekim Necati Bey’in “Nola şeyda oluban yansa gönül lâle gibi / Nev-bahâr olmadı mı mevsim-i sahra mı değil”/ Kaside 17; 3) beytinde baharın etkilerinin hissedildiği yerin “gönül” olduğu açık seçik görülür. Oysa yukarıdaki beyitte, “çiçeklerin kokusu”, “rüzgârın zihnini” mestetmektedir. Bu beyit tek başına alındığında bu yorum bir ayrıntı gibi görünebilir ancak Nef’î’nin “zihinselliğe” yaptığı vurgu dikkate alındığında, baharın etkilerinin bir “zihinde” hissedilmesi önem kazanır.

Nef’î nesiblerinde öne çıkan özellikler şairin kurduğu benzetmelerde “gözlem”e, dayanması ve doğaya bakarken “akıl”ı öne çıkarmasıdır. Necati Bey ve Bâkî’nin nesiblerinde “benzerlik” ilişkileri vurgulanır; ama bu benzerlik ilişkilerinin nedenleri sorgulanmaz. Nef’î ise örneğin “saray kubbesinin” feleğin dokuz katına takke gibi görünmesinin nedenini bu kubbenin “suya yansması” olarak belirler. Başka ifadeyle, Nef’î gündelik yaşama ve doğaya ilişkin izlenimlerini beyitlerine doğrudan taşır. Öte yandan Nef’î’nin mimari iç mekânları tasvir etmesi de Necati Bey ve Bâkî nesiblerinde görülmez. Nef’î, övdüğü kişilere ait belirli kasırların iç mekân süslemelerini tasvir eder. Başka deyişle, şair, bir salonun döşemesini, duvar çinilerini, aynaları, parlak mermerleri, yatak odası mumlarını ve benzeri iç mekân nesnelerini şiire doğrudan dahil etmektedir. Özetlemek gerekirse, Nef’î’yi Necati

Bey ve Bâkî'den ayıran ve onu Nedim'e yaklaştıran temel öge, şairin “gözlem”e ve “akıl”a yaptığı vurgu olmalıdır. Bâkî'nin nesiblerine “gündelik yaşam”, şairin kullandığı metaforlar içinde nesnelerin öne çıkması ve şairin kendi güncel perspektifini yansıtan olgu ve sahnelere yer vermesi nedeniyle dolaylı bir şekilde girer. Oysa Nef'î ile birlikte şairin bizzat kendi anlık “gözlemleri” şiire girmeye başlar. Bu Nef'î'deki izlenimci karakteri gösterir ve bu karakter, Nef'î'yi, Nedim'e bağlayan en temel ögedir.

BÖLÜM IV

NEDİM'DE GERÇEKÇİ MEKÂNLAR, GÜNDELİK DİL VE DÖNÜŞEN MAZMUNLAR

Nedim'in kasidelerinin nesib bölümlerinde, tıpkı Nef'î'ninkilerde olduğu gibi, doğadan ziyade mekân düşüncesinin öne çıktığı söylenebilir. Necati Bey ve Bâkî'nin kasidelerin nesib bölümlerinde doğa ve doğa ile kurulan benzetmeler söz konusuyken, Nef'î ve Nedim'in nesiblerinde benzetme ögesi olarak mimari yapılar söz konusudur. Her iki şair de, mimari yapıları hem iç hem de dış mekân bakımından betimlemişlerdir. Nef'î ve Nedim'in nesiblerinde kullanılan benzetmelerde doğadan mekâna doğru olan dönüşüm, aslında edebi bakışın “doğa”dan (ya da kırsal olandan) “şehir”e doğru olan dönüşümü anlamına da gelebilir. Bu bakış açısı aynı zamanda Nedim'in Divan şiirinin geleneksel görsel imge üretme üslubundan farklılaşmasıyla da ilişkilidir. Bu durumu Ahmet Hamdi Tanpınar fark etmiş ve şu cümlelerle özetlemiştir:

Eski hayatın şiirimize giren akislerini, ki tahminimizden çok fazladır, Nedim'den evvelki şairlerde bazen bir minyatürde ve çok defa bir halı deseninde seyreder gibi beğeniriz. Nedim'de ise geniş tabiata bir pencere açılması gibi, kısa bir an için olsa da, yer yer büyük resmin

hususiliğini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut
vehmine çıkarız. Onun bahsettiği güzeller, bir derinliğin ortasında ve
bir zemin üzerinde, güneş ışığında kımıldanırlar. Gölgenin yerini,
gölgesini beraberinde taşıyan yaratık alır. (“Nedim’e Dair Bazı
Düşünceler” 174)

Nedim’in kendinden önceki şairlerden farklı yönü ise üç şekilde
irdelenebilir: a) Nedim, Osmanlı imparatorluğunun 18. yüzyılında ortaya çıkan yeni
yaşama kültürünü doğrudan yansıtır. Bu nedenle “gerçekçilik” bakımından Nedim,
ileri bir aşamayı temsil etmektedir. b) Nedim’in dili, gündelik konuşma Türkçesi’nin
Divan şiiri içindeki bir temsilidir. c) Nedim Divan şiiri içindeki mazmunları farklı
“çeşitleme”lerle kullanmış ve bu mazmunlara “hareket” kazandırmıştır. Bu üç farklı
yaklaşımın oluşturduğu “üslubu” ayrıntılı bir şekilde irdelemeden önce bu çalışmada
Nedim’in hangi kasidelerinin kullanıldığını belirtmek yerinde olacaktır.

Nedim’in yukarıda özetlenen üç ayrı yönünü aktarmak amacıyla kasideleri
içinden bir seçme yapılmıştır. Bu seçme şu kasideleri içerir: “Tazmîn-i Beyt-i Râsih
Der-Medh-i Sadr-ı a’zam Dâmâd Ali Paşa” (Nedim 13), “Der-Sitayiş-i Sadr-ı a’zam
İbrahim Paşa” (26), “Kaside-i Şitâiyye Der Zımn-ı Medh-i Padişah-ı Cihan Ahmed
Han vü Vâsf-ı İbrahim Paşa” (54), “Kaside-i Bahariyye Der-Sitayiş-i Sadr-ı a’zam
Damad İbrahim Paşa” (63), “Der-Vâsfı Sa’dâbâd-ı Nev-Bünyad” (75), “Berây-ı
Sitayiş-i Sa’d-âbâd” (79), “Kaside Der Vâsf-ı Sa’d-âbâd u İstanbul Der-Zımn-ı
Medh-i İbrahîm Pâşâ” (85), “Ta’rif-i Nüzhet-fezâ Der-Sitayiş-i Tevkî-i Mustafa
Paşa” (110), “Der-Vâsf-ı Kasr-ı Muhammed Efendi Emîn-i Defter-i Hakani” (113).

a) “Anlatılan” Mekânlar

Nedim’in kasidelerinin nesib bölümlerinde Osmanlı imparatorluğunun 18. yüzyılına özgü bir şehir kültürünün varlığı hemen hissedilir. Sonradan Lâle Devri (1718-1730) olarak adlandırılmış olan bu şehir kültürü, Osmanlı imparatorluğunun eğlence kültürünü ve Batı yaşam tarzını tanımaya başladığı bir sürecin sonucudur. Şairliğinin erken yıllarında sadrazam Ali Paşa (ö.1716)’nın himayesine girmiş ve ona kasideler sunmuştur. Ali Paşa’dan sonraki hâmesi İbrahim Paşa (ö.1730)’dır. İbrahim Paşa, Nedim’i III. Ahmed (ö.1736)’e tanıtmıştır. Bu iki devlet adamının öncüsü olduğu Lâle Devri’nin tüm özelliklerini barındıran bir üsluba sahiptir. Lâle Devri’nin en tipik özelliği şehre özgü yeni bir yaşama biçiminin gelişmesidir. Sedat Hakkı Eldem, *Sa’dabad* adlı yapıtında, bu yaşama kültürünün, İstanbul, Kâğıthane deresi üzerinde kurulan Cedvel-i Sîm adlı su kanalı, su bentleri, bir mimari öge olarak tasarlanmış çağlayanlar ve bu kanal etrafında inşa edilen Sa’dâbâd sarayından kasır, köşk ve çeşmelerden oluşan yapılaşma ile temsil edildiğini bildirir. Bu yapı bütünü “Sa’dâbâd” olarak adlandırılmaktadır (6-7).

Kâğıthane deresinin bir bölümünün yeniden biçimlendirilerek oluşturulduğu 28 metre genişliğinde ve 1100 metre uzunluğundaki Cedvel-i Sîm adlı su kanalı etrafında geliştirilen bu yapılaşma, Nedim’in kasidelerinde ayrıntılı bir şekilde işlenir. Böylece Nedim, Necati Bey ve Bâkî’de söz konusu olan “doğa-nesne-kültür” arasında çeşitlenen benzetme sisteminden farklı bir benzetme üslubu ortaya koyar. İlk nüveleri Nef’î’de görülen “mekân-odaklı” bu yaklaşım, Nedim şiirinin “gerçekçi” temelini oluşturur. Kemal Silay, *Nedim and the Poetics of the Ottoman*

Court (Nedim ve Osmanlı Sarayının Poetikası) adlı kitabında Nedim şiirindeki bu gerçekçi temel üzerinde durur ve Nedim’in bazı kasidelerinin nesib bölümlerinde Divan şiiri geleneğinden önemli ölçüde farklılaştığını belirterek şöyle der: “Seleflerinin aksine Nedim, nesiblerinde hayali betimlemeler yapmak yerine gündelik deneyimleri ve gerçek yaşamı çizmeyi tercih eder” (64).

Nedim’in gündelik gerçekliği betimlemesine gösterilebilecek en önemli örnek, şairin kendi yaşadığı dönemde inşa edilen ve her biri birer seyir ve eğlence mekânı olan kasr, köşk, çeşme vb. yapıları doğrudan isimlerini vererek anlatmasıdır. Başka deyişle şair, kendi yaşadığı döneme ilişkin gözlemlerini aktarmaktadır okura. Örneğin Nedim, “Kaside Der Vasef-ı Sa’d-âbâd u İstanbul Der-Zımn-ı Medh-i İbrahîm Pâşâ” başlıklı kasidesinde, öncelikle İstanbul’un coğrafi konumunu belirtir. İki deniz arasında yer alan ayrıcalıklı şehri yönetenlerin olumlu özellikleri vurgulanır ve ondan sonra şehrin fiziki yapısını oluşturan ana mekânlara geçilir: Yüksek devlet adamlarının konak ve saraylarının bahçelerini, dergâhlarını, mal, bilgi ve hüner bağlamında çarşılarını, camii, medrese ve mescitlerini, çeşmelerini, hamamlarını anlatır. Ama asıl önemli olan, Nedim’in kendi çağına ve edebî kariyerini oluşturduğu döneme, yani Lâle Devri’ne özgü bir gerçekliğe ilişkin yaptığı betimlemelerdir. Nedim’in bu yaklaşımına verilebilecek örnekler, kasidenin 13. 14. ve 15. beyitleridir:

Şimdi yapılan âlem-i nev-resm-i safânın

Evsâfı hele başka kitâb olsa sezâdır (Kaside 22; 13)

[Hele şimdi yapılan safanın yeni tarzlı eğlencesinin vasıfları, başlı başına / [başka] bir kitap olsa yeridir] (Şentürk, 2002: 532)

Nedim'in kendi çağına özgü yaşama kültürünü, “âlem-i nev-resm-i safa” olarak dile getirmesi, şairin “hayali betimlemeler” değil “gündelik gerçekliğe bağlı betimlemeler” yaptığını göstermektedir. Üstelik Nedim'in, “âlem-i nev-resm-i safa” vurgusunu yenilikçi yaşama kültürünün bir savunucusu olan Damat İbrahim Paşa'yı övdüğü bir kasidesinde yapması da anlamlıdır. Aslında bu durum, Nedim'in yenilikçi üslubu ile hâmlerinin yenilikçiliği arasında bir örtüşme olduğunu da gösterir niteliktedir. Nitekim Nedim, Sa'dâbâd'ın vasfında Damat İbrahim Paşa'nın yenilikçi tavrını şu beyitle övmeyi sürdürür:

Nâmı gibi olmuştur o hem sa'd hem âbâd

İstanbul'a sermâye-i fahr olsa revâdır (Kaside 22; 14)

[Adı gibi hem “uğurlu” hem “mamur” olmuştur. İstanbul'a iftihar vesilesi olsa lâyıktır] (Şentürk, 2002: 532)

Sa'dâbâd'ın bir seyir ve eğlence mekânı olarak III. Ahmed ve Damat İbrahim Paşa tarafından kuruluşu 1723 yılında gerçekleşmiştir. Nedim, hâmlerinin gerçekleştirdiği bu yeni yapılaşmayı ve bu yeni yapılaşmayla birlikte gelen yeni yaşama kültürünü Sa'dâbâd'ı bir söz oyunu ile överek aktarır. Sa'd, kutlu, uğurlu, âbâd ise mâmur anlamına gelir ve Nedim İstanbul'un yeni bir üslupla mâmur edilişinin “uğurlu” olacağını bu söz oyunuyla dile getirmiş olur (Şentürk, 536).

Aşağıda verilen 15. beyitte ise Nedim okuru doğrudan 20. kasideye, yani “Der-Vasfi Sa'dâbâd-ı Nev-Bünyad” başlıklı kasideye yönlendirecek ifadeler kullanmıştır:

Kühsârları bâğları kasrları hep

Gûyâ ki bütün şevk ü tarab ü zevk ü safâdır (Kaside 22; 15)

[(Sa'dâbâd'ın) dağları, bahçeleri ve kasırları sanki tamamıyla şevk,
şenlik, zevk ve safadır] (Şentürk, 2002: 532)

Bu beyitte dikkati çeken öge, Nedim'in, İstanbul'un doğasıyla birlikte “kasırlarına” da yaptığı vurgudur. Çünkü Sa'dâbâd'ın en dikkati çeken özelliği, yeni yaşama kültürüne özgü kasırların inşa edilmesidir. Zaten Nedim'in 20. kasidesi de bu konu üzerine kurulmuştur. Kasidenin girişini oluşturan ilk üç beytin doğrudan Sa'dâbâd'la ilgisi yoktur. İlk iki beyitten Nedim'in, neşe ve safa dolu bir konuya hazırlık yaptığı bu iki beyitten hemen anlaşılır. Üçüncü beyitte ise şair bir meclise çağrılır ve bu beyitten sonra Nedim, gerçek bir şahsiyet olarak şiirin içindeki yerini alır. Meclis sahibinin şaire çağrısı şöyledir:

Tatlı sözlerle yazup vasfını Sa'dâbâdın

Eyle şîrîn yine gel zâ'ika-i 'irfânı (Kaside 20; 6)

[Sa'adâbâd'ın özelliklerini tatlı sözlerle yazıp, gel yine irfan
zâikasını şirin eyle]

Nedim bu çağrıya âdeta bir “sebeb-i telif”le yanıt verir:

Ben de ol emr-i şerîf üzre alup ele kalem

Böyle vasf eyledim ol nev-eser-i zî-şânı (Kaside 20; 8)

[Ben de o yüce emir üzerine kalemi elime alıp bu şanlı yeni eseri
böyle anlattım]

Şairle konaktaki meclisin sahibi arasındaki diyalogla günlük yaşam olgusunun şiiri yazma hedefinde tasvir edilmesi nesib bölümüne durgun bir doğa tasvirinin ötesinde canlılık kazanmakta ve beyte yaşamsal bir perspektif getirmektedir. Nedim bu beytiyle Sa'dâbâd hakkında bu kez “nev-eser-i zî-şânı” ifadesini kullanır. Dikkat

edilecek olursa Nedim, Sa'dâbâd'dan söz ederken, bu yapılaşmanın “yeni”liği üzerinde ısrarla durmaktadır. Ama burada asıl vurgulanması gereken, şairin kasideyi yazma nedenini kendisinin de içinde olduğu bir mekânın betimlenmesi üzerine söylemesidir. Bu noktadan itibaren şair, Sa'dâbâd'ın yapılarını betimlemeye girişir:

Ne münâsib yere durmuş o tavanlı köprü

Cümle gözden geçirir seyre gelen hûbânı (Kaside 20; 9)

[O tavanlı köprü ne kadar uygun yerededir. Seyre gelen bütün
güzelleri gözden geçirir]

Bu beyitte benzetme öğeleriyle gerçekçi anlatımın iç içe geçtiği söylenebilir. Şair, öncelikle “köprü”nün seyredilmesinden söz eder. Köprü, öyle güzeldir. Öyle uygun bir yere inşa edilmiştir ki güzeller bu yapıyı seyretmeye gelmişlerdir. Burada Nedim'in vurgusu, köprünün yalnızca işlevsel bir araç olmadığı üzerinedir. Başka ifadeyle köprü, sadece üzerinden geçilen işlevsel bir yapı değil; aynı zamanda Sa'dâbâd'ın güzellik anlayışını yansıtan bir eserdir. Öte yandan bu beytin başka içerimleri de vardır: Köprü, teşhis yoluyla kendini seyretmeye gelenleri izleyen bir kişi olarak da konumlandırılmıştır. Çünkü köprü kendisini seyre gelenleri “gözden geçirmektedir” (izlemektedir). Nedim'in “gözlem gücü” ise, beytin tevriyeli anlamından çıkarsanabilir: “Gözden geçirmek” tabiri, aynı zamanda köprünün biçiminin “göz göz” oluşuyla ilişkilidir. İnsanlar köprüden geçtiklerinde, köprü, üzerinden geçenleri, kendi “göz”lerinden geçirmiş olmaktadır. Böylece, “gözden geçirmek” tabirinin mecazi ve gerçekçi anlamı kinaye yoluyla bir beyit içinde verilmiş olur. Sedat Hakkı Eldem'in *Sa'dabad* adlı yapıtında bu Tavanlı köprü, Cisr-i Sürûr ve Cisr-i Nevpeydâ köprüleri hakkında da bilgi vermektedir: Eldem,

Sa'dâbâd sarayını anlatırken haremlık ve selamlık dairelerinin önlerinde bulunan büyükçe bir camiye değinir ve Nedim'in beytindeki bu "tavanlı köprü"den bu camiinin konumunu belirlemek amacıyla söz eder: "İlk kuruluşunda dere Cedvel-i Sîm yönünden birkaç derece ayrılarak Harem binasının temellerini yalayıp, caminin önünden akarak 'tavanlı köprü'nün altından geçiyordu" (22). Eldem'in çalışmasında verdiği bir plandan, Tavanlı Köprü'nün Sa'dâbâd Kasrı'na geçişi sağlayan köprülerden biri olduğu anlaşılmaktadır (20).

Pek safâ kesb edecek tekye hele Hayr-âbâd

Cümle zevk ehli anun zümre-i dervîşânı (Kaside 20; 10)

[Hele Hayrâbâd tekkesi pek sefa kazanılacak [yer]. Bütün zevk ehli onun dervîş grubunu oluşturmaktadır]

Nedim bu beyitte Sa'dâbâd Kasrı içinde bulunan Hayrâbâd tekkesinden söz etmektedir. Bu tekkenin önemi, yalnızca bir tekke değil, aynı zamanda estetik bir yapı olmasından kaynaklanır. Bu mekâna gidenler yapının estetiği karşısında tekkeye giden dervîşler gibi cezbeyle tutulup kendilerinden geçerler. Buradaki zevk ehli hem gerçek anlam hem mecazi anlamda kullanılmıştır. Aslında sadece bu beyit bile, Nedim'in işaret ettiği yeni yaşama kültürünü gözler önüne serebilir. Çünkü "tekke", belirli bir işleviyle anlam kazanan dinî / sosyal bir yapıdır. Oysa bu beyitte Hayrâbâd'ın estetik yönü öne çıkarılmıştır.

Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasf etsem

Nice ta'bîr olunur çağlayanın seyrânı (Kaside 20; 11)

[Doğrusu görmeyen insana ne kadar tasvir etsem gene de anlatamam
çağlayanın seyranı nasıl ifade edilir bilmiyorum (anlatılamayacak
kadar güzel)]

Bu beyitte Nedim'in bizzat kendisinin gözlemlediği bir olguyu aktarma çabası yansıtılmaktadır. Sa'dâbâd'ın Kâğıthane deresi üzerine inşa edilmiş olan Cedvel-i Sîm adlı su kanalı ve bu su kanalı üzerinde inşa edilen bentler ve bentlerin farklı şekilde kademelendirilmesiyle oluşturulan suni çağlayanlar, dönemin su, bahçe ve mimari yapıların bir arada değerlendirilmesiyle oluşturulan saray kültürünü ortaya koymaktadır. Eldem çağlayanların suni olarak nasıl oluşturulduğunu şöyle anlatır:

Çağlayanlı bendler, uzun kanalın sularını kontrol, üçüncü bend ise, kasrın önündeki havuzu beslemek için yapılmıştır. Dere sularının nivo ve akıntılarını kontrol altında tutabilmek ve suları toplamak ya da gereğinden fazla suların taşmamasını sağlamak için, her bendin önünde yardımcı su yolları ve kanallar inşa edilmiştir. Bunların ikisi regülatör kapaklıdır, tonozlarla örtülmüş ve kaskadlı (orj. cascade: suni çağlayan ya da çağlayan görünümlü basamaklar) bendlerin önünde bulunmaktadır [...] Su seviyesi bend duvarının üstünü aşacak derecede yükseldiği ya da yükseltildiği zaman, sular, duvarın üstünü yalıyor ve iki kademe üzerinden akarak, daha aşağıdaki geçit üzerindeki kapak taşları içine oyulmuş kanallara yayılır ve oradan, şelaleler [çağlayanlar] teşkil ederek birinci havuzun içine dökülürler.

(7)

Nedim'in dönemi itibariyle de bu yeni saray kültürünü görmeyenlere aktarmakta zorluk çekeceğini düşünmesi, bugünden bakıldığında gerçekçi bir tutumdur; ama Nedim'in burada asıl söylemek istediği ancak görünce güzelliği anlaşılan, görmeden onun ne kadar güzel olduğu bilinemeyeceğini anlatmaktadır.

Çeşme-i Nûr ise Nûr âyetin eyler tefsîr

Cedvel-i Sîm ile bulsa n'ola zîb ü şânı (Kaside 20; 13)

[Nur çeşmesi Nur ayetini tefsir eder; Cedvel-i Sîm ile süs ve şân bulsa şaşılır mı?]

Nedim burada mimari yapılar ile isimleri arasında bir dil oyunu yapmayı gerçekçi betimlemeye tercih etmiş görünmektedir, ki bu da Nedim'in gelenekle olan kopmayan bağıını gösterir. *Ku'ran-Kerim*'in “Nur Suresi”nin 35. ayetinde Allah'ın nuru, bir ışık çeşmesi şeklinde betimlenmiştir. Bu nedenle Sa'dâbâd'daki “Nur Çeşmesi” de suyunu bir nur gibi akıtacaktır. Sa'dâbâd'daki bu su kanalına Cedvel-i Sîm adı verilmesinin nedeni, kanalın mücella (cilalanmış) mermerden yapılmış olmasından kaynaklanır: Eldem kanalın bu özelliğini, kanal üzerindeki su bentlerini betimlerken aktarır: “Sular bu kanallardan geçerken mücella mermer üzerinde, gayet ince ve şeffaf bir tabaka teşkil eder ve oradan her kanalın ucunda bulunan büyüklü, küçüklü dilimli kâselere akarlar” (19). Dolayısıyla kanalın ve içindeki bentlerin cilalanmış mermerden yapılmış olması, su ile mermerin görsel açıdan uyumlu ve estetik olması, Cedvel-i Sîm'in “Nur Çeşmesi”ne benzetilmesinin nedenleridir. Nur çeşmesinden sürekli akan suyun insana verdiği ferahlık ile Nur ayetinin tefsirinin dinlenmesinin verdiği ferahlık arasında da bir paralellik söz konusudur.

Güiyâ zevk u safâ dahmesine oldu tılsım

Şâh-ı mârânı ‘aceb ol cisir-i nûrânî (Onay, 2004: 446)

[Sanki zevk ve sefa sandukasına bir tılsım oldu. Onun şahmaranı
acaba o nuranî köprü mü?] (Kaside 20; 14)

Nedim’in bu tür beyitlerinde şairin doğrudan gözlemlediği bir olgu, güzel bir nedene bağlanarak yeniden tanımlanır. Bu yaklaşım, Nedim’in Divan şiiri estetiğini “gözlem”e dayanarak sürdürdüğünü göstermektedir. Şair, Sa’dâbâd’a geçiş için kullanılan köprünün güzelliğini ve önemini vurgulamak amacıyla bu köprüyü Sa’dâbâd’ı koruyan tılsımlı bir yılanı benzetmiştir. Nedim’in klişe ile gözlemi özdeşleştirirken güzel bir neden bulma yoluyla denge kurduğu benzetmelere Cedvel-i Sîm üzerinde kayıkla yapılan seyahatlere ilişkin beyitler de örnek gösterilebilir. Bu beyitlerden ilki “Berây-ı Sitâyîş-i Sa’dâbâd” başlıklı 21. kaside içindeki bir beyittir:

Cedvel-i Sîm içre bir âdem binse bir zevrakçeye

İstese mümkün varılmak cennetin tâ yanına (Kaside 21; 12)

[Bir insan Cedvel-i Sîm üzerinde bir kayığa binse ve cennete kadar
gitmeyi arzulasa bu mümkündür]

Cedvel-i Sîm üzerinde seyahatlere ilişkin bir başka beyit ise “Ramazaniyye Der-Sitâyîş-i Sadr-ı a’zâm İbrâhim Paşa” başlıklı kaside içinde yer alan 19. beyittir:

Hurremâbâd’a varınca gideyim zevrak ile

Bî-kusûr eyleyeyim seyr-i kusûru itmâm (Kaside 10; 19)

[Kayıkla Hurremâbâd’a kadar gideyim; böylece köşklerin seyrini
eksiksiz yapmış olayım]

Bu iki beyit aslında Sa'dâbâd yaşantısına özgü bir gerçekliği görünür hâle getirmektedir. Eldem'in verdiği şu bilgiler bu bakımdan işlevseldir: "Cedvel-i Sîm [...] küçük kayıkların 'zevrakça'lerin seyrangâhı idi. Burada son devirlere kadar saray ve harem halkına mahsus bir kayık bulunurdu [...] Sa'dâbâd'a sık sık gidilirdi. Günlük program hemen hiç şaşmazdı. Saltanat kayıkları İmrahor köşküne kadar gelir, orada karaya çıkılırdı. İbrahim Paşa ve âyan Hünkârı burada beklerdi" (18-19). Nedim'in alıntılanan ilk beytinde gerçekçi bir olgudan yola çıkılmış ama manevi bir yorumla olanak tanıyan bir benzetme yapılmıştır. Çünkü zevrakçe ile yolculuk, cennete yolculuğa benzetilmiştir. İkinci beyit ise dönemin güncel perspektifiyle daha uyumludur. Çünkü şair, zevrakçe ile Cedvel-i Sîm üzerinde yapılacak gezinti olmaksızın, bir Sa'dâbâd seyrinin tamamlanamayacağını vurgulamaktadır. Nedim'in "Kasr-ı Neşât" hakkında verdiği bilgiler ise şairin gerçekçi anlatımının vardığı noktayı göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Pek güzel mevki'ine düşdü hele Kasr-ı Neşât

Gerçi kendi küçük ammâ ki büyükdür şanı (Kaside 20; 15)

[Kasr-ı Neşât yerine pek güzel yaraştı/uygun düştü, gerçi kendi küçük ama şanı büyüktür]

Eldem, Kasr-ı Neşât'ın özellikle Sultan Aziz döneminden sonra "Çadır" köşkü olarak adlandırıldığını ifade eder ve kasrın zengin bir süslemeye sahip olduğunu özellikle tavanının altın tezhipte süslendiğini belirtir (24). Nedim ise Kasr-ı Neşât'ın mevkisinin güzel olduğunu belirtmekte ve şanın nisbetinde kendisinin ufak bir yapı olduğunu dile getirmektedir. Nedim'in bu kasrın fizikî boyutlarının "küçük" olduğunu belirtmesi aslında onun tasvirlerinin "gerçekçiliğini" kanıtlayan bir

ölçüttür. Nitekim Fatma Kutlar, “Sa’dabâd Şiirlerinde Mekân” başlıklı makalesinde dönemin diğer şairlerinin Sa’dâbâd hakkında söylediklerinden yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Osmanlı şiirinde mimariye ait şiirsel söylemlerin gerçeklikle ne oranda bağdaştığını değerlendirirken ihtiyatlı olmak gerektiğini de işaret edelim. Çünkü Sa’dâbâd kasrına ilişkin çizimler ve resimler günümüze ulaşmamış olsaydı, şiirlerdeki ifadelerden hareketle, abartmaları da göz önüne alarak, Sa’dâbâd’ın büyük ve görkemli bir yapı olduğu sonucuna varacaktık. Oysa Eldem’in belgelerden hareketle yaptığı çalışma, bu mekânın kesinlikle küçük ve mütevazı olduğunu, görkeminin muhtemelen süslemelerinden kaynaklandığını, şöhretini ise bahçe ve su manzumesine borçlu olduğunu ortaya koymaktadır. (116)

Kutlar’ın değerlendirmesinden de anlaşılacağı üzere bu kasır hakkında dönemin şairlerinin genellikle mübalağalı bir anlatıma başvurdukları görülmektedir. Oysa Nedim bu kasrın boyutlarının “küçük” olduğunu dile getirir.

Nedim’in “Der-Vasf-ı Kasr-ı Mehmed Efendi Emîn-i Defter-i Hâkânî” başlıklı 39. kasidesinde mimari bir öge ile bir doğa olgusu arasında kurulan farklı bir benzetme vardır. Bu benzetme gerçekçi bir temele dayanır ancak bu gerçekçi temelden yola çıkılarak farklı bir benzetme kurgusu ortaya konmuştur. Necati Bey ve Bâkî’de benzetme ögeleri, doğa ile doğa ya da doğa ile nesne arasındaydı. Öte yandan telmih aracılığıyla kültürel ögeler ile benzetme ögeleri iç içe geçmekteydi.

Nedim ise benzer bir yöntemle kendi gündelik gerçekliğine özgü bir olgu olarak “kasr”ı doğa ile benzerlik ilişkisi içine sokmuştur:

Ey ‘âlem-i misâlin seyyâh-ı hûşyârı

Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı (Kaside 39; 1)

[Ey rüyanın uyanık, akıllı seyyahı. Sen ilkbaharı hiç kasr şeklinde gördün mü?]

“İlkbaharın kasır şeklinde görünmesi“ özgün bezetmesi, Nedim’in kendi dönemine ilişkin bakış açısını şiirleştirmesi anlamına da gelmektedir. Lâle Devri, Osmanlı saray kültüründe yeni bir zihniyeti ve estetik düşüncüyü beraberinde getirmiştir ve bu zihniyet Sa’dâbâd ve çevresinde inşa edilen mimari yapılarda ifadesini bulmuştur. Bu yeni estetik bakış açısı, Nedim’in kasidelerinde yeni benzetme öğeleri olarak yeni bir üsluba dönüşmüştür.

b) “Sokağın Dili”nde Mekân

Nedim şiirindeki gerçekçi temeli daha önce İlhan Başgöz ve Hasibe Mazıoğlu gibi araştırmacılar farketmiş ve dile getirmişlerdir. Kemal Silay, *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court* (Nedim ve Osmanlı Sarayının Poetikası) başlıklı kitabında Nedim’in gerçekçilik ve gündelik dil düzleminde getirdiği yenilikleri tartışırken, bu iki araştırmacının görüşlerine de yer verir: Mazıoğlu, Nedim’in gündelik Türkçe kullanımına verdiği önemi vurgulamıştır. Mazıoğlu’na göre Nedim aruzu Türkçede daha işlevsel hâle getirmek amacıyla, Arapça ve Farsça sözcükleri Türk fonetiğine göre yazmayı tercih etmiştir. Şu örnekler bu bakımdan

önemlidir: zahm → zahim, subh → subuh, kebk → kebik, çeşm → çeşim, bezm → bezim, nazm → nazım, sahn → sahn (aktaran Silay 60). Öte yandan Mazıoğlu, Nedim'in İstanbul halkının gündelik konuşma dilinden yararlandığını da vurgular. Bu durum, Nedim'in saray dilinden ziyade halk dilini tercih ettiği anlamına da gelebilir. Kemal Silay, Nedim'in Türk halk şiirinden yararlandığına dair ise kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanılmadığını söyler, ancak Silay yine de Nedim'in divanındaki bazı örneklerin “türkü” formuna oldukça yakın olduğunu da belirtir: “Sevdiğim cemalin çünkü göremem / Çıkmasın hayalin dil-i şeydadan” örneğinde olduğu gibi. Dolayısıyla Nedim gündelik konuşma diline yaklaştıkça, aynı zamanda Divan şiirinin Arapça ve Farsça ağırlıklı dilinden de uzaklaşmaktadır. İlhan Başgöz, 1945 yılında Nedim üzerine yazdığı bir makalesinde şairin İstanbul halkının dilinden doğrudan etkilenmiş olduğunu tespit etmiştir. Başgöz, *Nedim Divanı*'nı okuduğunda İstanbul esnafının gündelik konuşma dilini işittiğini belirtmiştir. Başgöz de, tıpkı Mazıoğlu gibi, Nedim'de geçen gündelik konuşma Türkçesine ait ifadelerin, deyimlerin bir listesini çıkarmıştır. Burada o listeden birkaç örnek verilebilir: “selamet yakası, yan virmek, bildiğini elden koymamak, kulak tutmak, belasın bulmak vb” (62).

Mazıoğlu ve Başgöz'ün tespitleri, Nedim'in klasik Osmanlı şiirinin üç dilden müteşekkil saray ve bürokrasi dili yerine gündelik yaşamı temsil eden dili de kullanma becerisini göstermektedir. Bu üsluba şu örnekler verilebilir: “Yakdı yandırdı bizi...” (Kaside 1; 15), “Yok mu bir handeye kurbanın olam...” (Kaside 1; 19), “Ne gördüm âh amân el-amân bir âfet-i cân” (Kaside 7; 4), “Sensin o sultân-ı cihân rahşın önünde her zamân” (Kaside 12; 6) vb. Nedim'in bu yaklaşımı, modern

Türk şiiri için de önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Nitekim Yahya Kemal de şiirde gündelik şiir dilini savunmak için Nedim ve benzeri yaklaşımı benimsemiş şairlerden örnekler vermiştir. Öte yandan Nedim yalnızca sözcük ya da sözdizim bakımından değil, hikâye etme bakımından da gündelik dilin olanaklarından yararlanır. Bunun en önemli örneği, şairin gündelik dilde örneklerine rastlanabilecek “diyalog”lardan yararlanma biçimidir. Bu örneklerde Farsça ve Arapça sözcükler de bulunabilir ama asıl önemli olan dilin kullanılış yapısının ve kullanılış biçiminin karşılıklı konuşma şeklinde olmasıdır:

Seyr edüp tarh-ı cedîd-i sakf-ı ‘âlîsin dedim

Var ise bu rûy-ı ‘arzın ‘âlem-i bâlâsıdır (Kaside 38; 2)

[Onun yüce çatısının yeni yapısını seyredip muhtemelen bu yeryüzünün âlem-i bâlâsıdır [doruğudur], dedim]

Yukarıdaki beyit içindeki Türkçe olmayan sözcüklere bakıp, bu beytin gündelik konuşma Türkçesi ile söylenmediğini öne sürmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bu beyitte öyküleme tekniği ile bir diyalog aktarılmaktadır. Bu diyalog şairin iç monologu olarak değerlendirilebilir; ama dikkat çeken nokta, bu iç monolog sırasında şairin, gündelik konuşma dilini taklit etmesidir. “Dedim” fiili, böyle bir yorum için yeterli bir kanıt oluşturmaktadır. Öte yandan seçilen tema da böyle diyalog üslubuna uygundur. Şair, iç sesiyle birini, Mustafa Paşa’ya yazdığı kasidenin “eğlence yerlerini tarif” bölümünde sözünü ettiği ve yeni yapılmakta olan bir kasrın çatısını seyretmeye çağırmaktadır. Bu sahne, gündelik yaşamdan alınma ve belirli bir mekâna ait bir sahnedir ve Nedim bu sahneyi gündelik konuşma diline uygun bir üslupla beyit hâline getirmiştir.

Rûh-ı Eflâtun dedi yok yok hatâ etdin hatâ

Âlem-i câh u celâlin bu yeni dünyâsıdır (Kaside 38; 3)

[Eflatun yok yok hata ettin dedi. Büyüklük ve mevki âleminin bu yeni dünyasıdır]

Kasidenin bir sonraki beytinde şairin kiminle söyleştiği açıklık kazanır: Eflatun’un ruhu. İlk beyitte “dedim” fiilinin sahibi, yeni yapılmakta olan kasrı dünyevi olmayan, göksel bir yapı olarak konumlandırırken, Eflatun yeni yapılmakta olan yapıyı, “büyüklük ve mevkinin yeni dünyası” olarak yani dünyevi bir şekilde konumlandırır. Ayrıca Eflatun’un bu noktada “aklı” temsil ettiği de söylenmelidir. Aslında burada vurgulanması gereken, “yeni dünya”ya uygun bir “yaşama üslubunun” şair tarafından diyaloglarla anlatılmasıdır. Lâle Devri, Osmanlı toplumu için “yeni bir dünya” idi ve Nedim bu yeni dünyaya geçişi yukarıdaki gibi bir diyalogla gerçekçi bir şekilde betimlemiştir.

Gel görmedinse seyr et ammâ sakın galatdan

Tâbende gurre sanma ol cüft-i zer-nigârı (Kaside 39; 2)

[Görmedinse, gel, seyret; yanılgıya düşmekten sakın. O altın yaldızlı çatı kenarını, parıldayan hilâl sanma]

Beytin yorumlanmasına geçmeden önce “cüft” sözcüğünün anlamı üzerinde durulmalıdır. Çeşitli anlamları olan bu sözcüğün beyitte geçen ifadeyle ilişkili anlamı “çatı kenarı”dır. Nitekim sözcüğün bu anlamı, Steingass hazırlamış olduğu *Persian-English Dictionary*’de “cüft” “the roof of a house” (evin çatısı) şeklinde verilmektedir (365). Bu beyitte de Nedim yeni mimari üslubu betimlemeye çalışmaktadır. İlginç olan Nedim’in bu betimleme sırasında klasik gelenekte doğa ile

yapılan benzetmelere karşı olan tutumudur. Nedim, diyalog içinde olduğu kişinin yeni mimari üslubun simgelerinden olan bir kasrı gelip seyretmesini isterken ona bir uyarıda da bulunur: “O altın yaldızlı çatı kenarını parıldayan hilâl sanma”. Bu ifade, güzelliğin sadece doğaya ait bir kavram olmadığına yapılan bir vurgudur. Çünkü Nedim, kasrın kendi başına bir “güzellik” oluşturduğunu söylemekte ve diyalog hâlinde olduğu kişiye gösterdiği “çatı kenarının” yüceltilmek için herhangi bir başka doğa olgusuna (hilâle) benzetilmesine gerek olmadığını öne sürmektedir. Aslında bu beyit, Nedim’in gerçekçi şiir üslubunun bir özeti sayılabilir. Necati Bey ve Bâkî’nin nesiblerinde doğanın övgüsü söz konusuydu; onların nesiblerinde nesneler, doğanın çeşitli öğelerini anlatmak için seçilen birer araç konumundaydı. Oysa Nedim’in yukarıda yorumlanan beyitlerinde doğrudan “mimari yapının” kendisi övülmekte, “güzel” olduğu söylenmektedir. Anımsanacak olursa, bu çalışmanın Nef’î bölümünde de benzeri anlama gelecek bir beyit üzerinde durulmuştu. O beyitte Nef’î, bir “kasrın suya yansıyan görüntüsünün dokuz kat felek olmadığını ‘gözlem’e dayanarak” kavradığını göstermişti. Nef’î, gerçekliğin “gözlem gücü” ile kavranmasına vurgu yaparken, Nedim bu beyitte, gerçekliğin “güzelliğin” alanına girmesine vurgu yapmaktadır. Burada önemle altı çizilmesi gereken diğer nokta, Nedim’in klasik üsluptan farklılaşma anlamına gelebilecek bu yaklaşımını gündelik konuşma Türkçesi içinden gerçekleştirmesidir. Nedim’in Divan şiiri ile kendi şiiri arasında gündelik yaşam bağlamında kurduğu karşıtlığa şu beyitte de rastlanır:

Gülistân seyrine evvel gidilirdi ammâ

Şimdi bu debdebeyi seyre gülistân geldi

[Önceleri gülbahçesini seyretmeye gidilirdi; ama şimdi bu tantanayı
seyretmeye gülbahçesi geldi] (Kaside 34; 8)

Nedim, Divan şiiri geleneğinde estetiğin “hayali bir gülistan” etrafında örgütlendiğinin farkındadır. Örneğin, Necati Bey ve Bâkî’de “bahçe”, özellikleri belirli benzetme öğeleriyle ifade edilen bir metafordur. Oysa yeni “debdebe” o kadar farklıdır ki, gülistan bile bu debdebeyi görmeye gelmiştir. Bu karşıtlık, Nedim’in edebî gelenek bağlamında gerçekleştirdiği yeniliklerin farkında olduğu ve ısrarla yenilik yaptığını okura sezdirmek istediği anlamına gelebilir. Üstelik böyle bir yaklaşımı Nedim, gündelik konuşma diline has bir üslupla dile getirir. Böylece Nedim’in gündelik konuşma diliyle ürettiği beyitlerinden şu sonucu çıkarmak mümkündür: Nedim’in bu tip beyitlerinde üslup (dil-anlatım) ve içerik (tema) “yenilik” temelinde örtüşmektedir.

c) “Sarsılan Mazmunlar”

Nedim’in nesiblerinde Divan edebiyatına özgü mazmunların farklı bir üslupla kullanıldığını söylemek mümkündür. Nedim’in mazmunları kullanma biçimi, bu mazmunların gelenekte varolan anlamlarını genişletme çabası olarak değerlendirilebilir. Nedim’in nesib bölümlerinde “gül”, “bülbul”, “pervane”, “mum”, “saki” vb. mazmunlar, gelenekteki anlamlarından yararlanılarak ancak farklı bir bağlama taşınarak yeniden üretilir. Böylece Nedim, Divan şiiri geleneğinden kopmadan, mazmunlara farklı anlamlar yükler. Başka ifadeyle Nedim, kalıplaşmış benzetmeleri onların hareket alanını genişleterek yeniden üretir. Bu

savın ayrıntılarına geçmeden önce, Divan şiirinde mazmunun ne anlama geldiği kısaca özetlenmelidir.

Mehmed Çavuşoğlu, “Mazmûn” başlıklı makalesinde mazmunu “bir sözün içindeki gizli anlam” olarak tanımlamaktadır. Çavuşoğlu, mazmun konusunda eski belagat kitaplarından da yararlanır: Örneğin, *Remzî Lugati*’nde “mazmun”, “bir sözün anlattığı veya o sözden anlaşılan ve içinde gizli bir mânâ bulunan söz” olarak geçmektedir (199). Nevizâde Atâyî’nin *Şakayık Zeyli*’nde de “içinde gizli bir mânâ bulunan söz” şeklinde bir tanımla karşılaşılır. Öte yandan Çavuşoğlu, makalesinin sonunda “mazmun”la ilgili özet bir tanım da yapar: “*mazmûn*, sözlüklerde de belirtildiği gibi, bir cümlede içerdiği, bir mısraın, bir deyimde içerdiği ve onlardan herkesin anladığı hakiki ve mecâzi mânâ demektir” (205). Çavuşoğlu’nun bu yorumlarından yola çıkılırsa, “mazmun”un tekrar edile edile belirli bir anlama geldiği konusunda üzerinde uzlaşmış sözcüklere karşılık geldiği düşünülebilir. Örneğin “gül”ün ya da “servi”nin “sevgili” anlamına gelmesi, bu sözcüklerin “sevgili”yi işaret edecek şekilde sıklıkla kullanılması ve o sözcüğünde “sevgili”yi işaret etmesi konusunda uzlaşılmasıdır.

Aslında Divan şiirinde “gelenek”ten söz edildiğinde kastedilen de budur. Hilmi Yavuz’un “Divan Şiiri Simgesi Bir Şiir mi?” başlıklı makalesinde sorduğu soru da bu bakımdan önemlidir: Yavuz, bu makalesinde Divan şiirinde mazmunlar sisteminin benzeşim bağıntısına dayalı terim çiftlerinden oluştuğunu belirtir: “Saç” deyince “yılan”ın, “ay” deyince “yüz”ün “kirpik” deyince “ok”un akla gelmesinin anlamı budur (122). Çünkü bir ifade benzeşim yoluyla ötekinin yerini tutmaktadır. Divan şiiri, mazmunlar sistemi üzerine kuruluydu, ama Mine Mengi’nin “Mazmun

Üzerine Düşünceler” başlıklı makalesinde belirttiği gibi, şairler, aynı zamanda, yenilikçi mazmunlar üretme çabası da güdüyorlardı. Sürekli tekrar edilen ve birer simgeye dönüşen ifadeler yerine, şairler, daha önce bilinmeyen zarif anlamlar da üretirlerdi. Mengi bu durumu şu sözlerle özetler: “Eski şairlerin divanlarından; mazmundan beklenenin, edebî eserin, özellikle şiirin beyitleri arasına ustaca gizlenmiş ince anlam, zarif söz hatta belli belirsiz bir sezdirme, olduğunu anlarız (57). Mengi bu yorumunu Fuzûlî’den aldığı bir örnekle açar:

Senden itmen dâd cevvin var lutfun yoh deyip

Mest-i zevk-i şevkinim birdir yanımda var yoh

Dikkat edilecek olursa yukarıdaki beyitten seçilen “dâd, cev ve lutf” sözcükleri arasında kurulabilecek bir tenasüp ilişkisiyle “sultan” mazmunu ortaya çıkarılabilir (54). İster iki öge arasında kurulan ve her seferinde aynı anlama gelen benzetmeler hâlinde isterse tenasüp aracılığıyla belirli bir gizli anlamı sezdirecek şekilde olsun, “mazmun” bir ögenin (ya da birden fazla) bir başka ögenin yerini tutması şeklinde gerçekleşir. Oysa Nedim’in nesiblerinde Divan şiiri içinde sıklıkla kullanılan mazmunların benzerlik esasına göre kullanılmadığı örnekler bulmak mümkündür:

Gülüm şöyle gülüm böyle demektir yâre mu’tadım

Seni ey gül sever cânım ki cânâna hitâbımsın (Kaside 19; 6)

[Yâre gülüm şöyle gülüm böyle demek alışkanlığımdır, ey gül

[çiçeği] seni canım canana hitabım olduğu için sever]

Gül ve sevgili mazmunu yüzyıllar içerisinde dönüşüm geçirmiştir. Divan şiirinde, öncelikle, gül teşbih yoluyla sevgiliye benzetilmiştir. Daha sonra sevgili güle benzetilmiştir. Böylece sevgilinin mazmunu gül olmuştur. Bu beyitte ise “gül”

sözcüğü hem geleneğin hem de gerçekçi ifadenin bir arada kullanıldığı yaratıcı bir söyleyişin ipucunu vermektedir. Çünkü beyitteki gül tevriyeli kullanılarak hem geleneğin benimsediği sevgili mazmununu hem de gerçekte varolan çiçek olarak gülü imlediği görülmektedir. Öte yandan bu beytin bir başka yorumu da yapılabilir. Gül, sevgiliye hitap etmenin bir aracıdır ve gül bu özelliği nedeniyle sevilmektedir. Burada “gül”ün sevilme nedeni, gülün sevgilinin yerini tutması değildir; sevgiliye hitap etme “aracı” olmasıdır. Üstelik Nedim, “gül”ün “gülüm” şeklinde kullanılmasının bir “alışkanlık” olduğunu belirtmek suretiyle “geleneğe” de bir atıf yapmaktadır. Çünkü “alışkanlık” bir tekrarı gündeme getirir.

Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm u hâbımsın

Enîs-i hâtırım kâm-ı dil-i pür-ıztırâbımsın (Kaside 19; 1)

[Ey bahar mevsimi uykumun ve rahatlığımın esasısın gel; gönül dostumsun ızdırapla dolu gönlümün isteğisin]

Bu beyitte bahar, Necati Bey ve Bâkî’nin beyitlerinde olduğu gibi, kendisinden başka bir doğa olgusuna ya da nesnelere benzetilerek anlatılmamıştır. Örneğin Necati Bey’de “bahar”, “Handân eder cihânı yine fasl-ı nevbâhar / Nite ki cân-ı âşık-ı gamgîni vasl-ı yâr [Sevgiliye kavuşma nasıl gamlı âşığı sevindirirse, bahar mevsimi de yeryüzünü öyle güldürür]” (Kaside 6; 2) şeklinde dile getirilir. Dikkat edilecek olursa bu beyitte “bahar” / “yeryüzü” ilişkisi ile “sevgili” / “gamlı âşık” ilişkisi arasında bir benzerlik kurulmuştur. Bâkî’de ise “bahar” daha yaratıcı bir şekilde ama yine benzerliklere dayanılarak betimlenir: “Tagılup cünd-i şitâ feth oldu mülk-i bâğ u râğ / Leşger-i ebr-i bahârî tîr-bârân eyledi [Bahar bulutu askerleri ok yağdırınca kış askerleri dağıldı. Böylece çayır ve bahçe fethedildi]” (Kaside 7; 5).

Bu beyitte de, “bahar” askerlere, “çayır” ise fethedilecek bir ülkeye benzetilmiş. Dolayısıyla “bahar” / “çayır” ilişkisi, “asker” / “fethedilecek ülke” ilişkisine yansıtılmıştır. Oysa Nedim’in yukarıdaki beytinde “bahar”, herhangi bir insanın arzu ettiği bir mevsim olarak konumlandırılmıştır. Beytin ilk dizesinde bahar, uyku ve rahatlık getiren bir olgudur; başka deyişle bahar insanları maddi yani fiziksel olarak rahatlatan bir mevsimdir. İkinci dizede ise bu mevsimin manevi yani psikolojik açıdan insanı rahatlatıcı etkisi söz konusudur. “Bahar”ın “gönül dostu” ve “ızdırapla dolu gönlün arzusu” olması, bu mevsimin genelde insanlar üzerindeki dünyevi açıdan “rahatlık ve huzur” verici etkisine bağlanabilir. Dikkat edilecek olursa, “bahar” anlatılırken Necati Bey ve Bâkî’de olduğu gibi, bir başka alandan seçilen benzetme öğelerine yer verilmemiş; bahar, doğrudan kendisiyle bağlantılı bir şekilde ele alınmıştır.

Nedim’in Divan şiiri içindeki mazmunlara yönelik ironik bir yaklaşım takındığı beyitler de vardır. Bu beyitler içinde en dikkat çekici olanı, şairin “bülbul”ü değer düşürücü bir üslupla ele alması olmalıdır:

Kanı çemendeki germiyyet-i tarab şimdi

Aceb ne hâlde bülbul dedikleri kaşmer (Kaside 13; 6)

[Şimdi çimendeki şenlik coşkunu nereden, acaba bülbul dedikleri o soytarı (ya da kuş beyinli) ne hâlde?]

Bu beyitte dikkati çeken bülbulün “kaşmer” sözcüğüyle karşılanmasıdır. Bu sözcük, *Türkçe- Osmanlıca-İngilizce Redhouse Sözlüğü*’nde İngilizce “buffoon” ve “tomfool” sözcükleriyle karşılanmıştır. İlk sözcük “soytarı”, “maskara” anlamına gelirken, ikinci sözcük, “kuş beyinli, ahmak, aptal” anlamlarına gelmektedir. Her iki

sözcüğün içeriği de olumsuzdur. Dolayısıyla kışın gelişinin betimlendiği nesibleri arasında yer alan bu beyitte, bülbülün Divan şiiri içindeki ciddiyetle betimlenen “âşık” kimliği yerini “soytarı”ya hatta “kuş beyinli”ye bırakmış; bu beyitle, bülbülün Divan şiiri içindeki imtiyazlı konumu sarsılmış, alay konusu edilmiş olduğu ifade edilebilir. Aşağıdaki beyitte ise Divan şiiri içinde sıklıkla kullanılan mazmun çiftleri tersine çevrilmiştir:

Germ edüp yek-rengî-i ülfet gül ü pervâneyi

Âşiyân-sâz oldu bülbüller şema’dân üstüne (Kaside 3; 7)

[Pervane ile gül yanıp aynı renkte olunca, bülbüller de şamdan üstüne yuva kurar oldular]

Divan şiirinde “gül”, “sevgili”, “bülbül” ise “âşık”tır; bu ilişki “mum”, “pervane” ilişkisine de yansıtılır. “Bülbül”, durmadan, sevgili olan “gül”ün güzelliklerini sayıp dökmek için şakır; “pervane” ise aydınlığın timsali olan “mum”un (yani sevgilinin) etrafında dönüp duran âşığı simgeler. Bu beyitte ise “bülbül / gül”, “pervane / mum” ilişkileri koparılmış, “gül” ile “pervane” aynı konuma yerleştirilip, “bülbül” ile “şamdan” (mum) paralelleştirilmiştir. Burada Nedim’in, âdeta gerçekçi bir gözlemi yeni bir bakış açısıyla aktararak Divan şiirinin klişelerini altüst etmektedir. Bu gözlem, pervanenin yanınca gül rengini almasına dayanmaktadır. Pervane ile gülün tek renk olarak birbirine benzemesi, “ülfet” bağlamında gülle “içli dışlı olup” özdeşleşmesi, bülbüllerin de şamdanların üstüne konmaları düşüncesine neden olmuştur. Başka deyişle, sevgili-âşık ilişkisi, “bülbül / şamdan”, “pervane / gül” şeklinde yeniden kurgulanmıştır. Burada mumdan çıkan alevciğin gül gibi görünüşü

ve bu görsel imgenin bülbülün mum üzerine yuva yapmasına yol açması, aynı bağlamda d   n lm  , kli eden özgün bir hayal yaratılmıştır.

Bu ol demdir ki b l n-i siperden penbeyi s k 

 ıkarup vaz' ede ser-    -i sahb -ke  n üzre (Kaside 6; 4)

[Bu zaman (mevsim), s kinin siper yastı ından pamu u çıkarıp şarap içenlerin    esinin başına koydugu zamandır]

Divan  iirinde sâki "sevgili" rolündedir. Dolayısıyla bu şiirin estetiği içinde s kinin " arap" sunmakla görevli biri olmanın ötesinde bir işlevi vardır. Sakinin mecliste şarap sunma görevi, diğer bir ifadeyle sakinin kli ele mi  görüntüsü, bu beyitle birlikte yeni bir anlam kazanır. Artık  air tarafından sakinin şarap sunma ediminin " ncesi" aktarılmaktadır. Sakinin meclise hazırlanışı söz konusudur. Bu durum hem gerçekçi bir üsluptur hem de mazmuna yeni bir olgu ile özgünlük katmaktadır.

Çünkü Nedim, gelenekte varolan bir mazmun olarak sakiyi bu şekilde betimleyerek, Divan  iirine yansıyan gündelik yaşamın penceresini genişletmektedir. Sakinin mevsim de i ikli iyle meyhanedeki hazırlık etkinliğini göz önünde canlandıracak şekilde yansıtmaktadır. Burada sakinin b l n-i siperden pamu u çıkarması ise şarap    esi-pamuk ilişkisindeki kli eyi daha geniş yorumlamamıza olanak vermektedir. Sakinin savaşı imleyen "siper"den pamu u alıp şarap    esine koyması, savaşın sona ermesine yani barı a göndermede bulunur. Ancak siper yastıklarının kum yerine pamuktan olması, sakinin kendini kı  dolayısıyla saklandığı yastı ı arkasından çıkıp görevinin başına geçmesine de gönderme yapar. Böylelikle Nedim kli eyi günlük yaşam bağlamında özgün bir biçimde kullanırken, aynı zamanda da ona çok yönlü ve geniş  a rı ımlı yorum olanağı da katmaktadır.

Özetlemek gerekirse, Nedim'in "gözlem"e dayalı üslubu, bu şairin gündelik gerçekliği ve doğayı Divan şiiri estetiğinden kopmadan yansıtabildiğini gösterir. Öte yandan, Nedim'in doğayı ve gündelik yaşamı tasvir edebilmesi genellikle Divan şiiri içinde bir "istisna" olarak anılagelmıştır. Oysa Nedim'de görülen "mekân" tasvirlerinin benzerlerine Nef'î'de de rastlamak mümkündür. Bu nedenle özellikle mekân tasvirleri konusunda Nef'î ile Nedim arasında bir sürekliliğin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nedim'in Sa'dâbâd sahneleri aracılığıyla kendi güncel perspektifini yansıtmaya dışında, bu şairin gündelik konuşma Türkçesi'ne verdiği aşırı önem, yine bu şairi kendi güncel gerçekliğine bağlayan önemli bir göstergedir. İlhan Başgöz'ün *Nedim Divanı*'nı okuduğunda İstanbul esnafının gündelik konuşma dilini işittiğini belirtmesi bu bakımdan not edilmesi gereken anlamlı bir gözlemdir. Nedim'in doğanın ve gündelik yaşamın gerçekçi tasvirine ve gündelik konuşma Türkçe'sine yönelmesini, şairin Divan şiirinin kalıplaşmış benzetmelerini kırdığı örnekler izler. Nedim'in, Divan şiirinin temelini oluşturan, örneğin "gül / bülbül", "pervane / mum" ikiliklerini "gül / pervane", "bülbül / mum" şeklinde dönüştürmesi bu bakımdan dikkate değerdir.

SONUÇ

Divan şiirinde gündelik gerçekliğin ve doğanın temsil edilmesinde bir 18. yüzyıl şairi olan Nedim'in ayrıcalıklı bir yeri vardır. Nedim'in nesiplerde ağırlıklı olarak kendi dönemine ilişkin gündelik gerçekliği ve doğayı tasvir etmeye yönelik ilgisi, bu şairin bir istisna olarak anılmasına da neden olmuştur. Oysa Nedim'in bu ilgisi 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar süreç içinde gelişen değişimin bir sonucu olarak da görülebilir. Nitekim Divan şiirinden seçilen bir örneklem, Nedim'de görülen mekân tasvirlerine bir 17. yüzyıl şairi olan Nef'î'de de rastlandığını göstermektedir. Divan şiirinin değişmez benzetmelerden oluştuğu, dolayısıyla “durağan” bir yapısı olduğu savı üzerine kurulu yaklaşımın, yalnızca Nef'î ve Nedim gibi geç örnekler bağlamında değil, aynı zamanda Necati Bey ve Bâkî bağlamında da sorgulanması gerekir. Necati Bey, Divan şiirinin durağanlığı konusunda ısrar eden araştırmacılar için uygun bir örnektir; oysa Necati Bey ve Bâkî arasındaki ilişki irdelendiğinde, Divan şiirindeki benzetmelerin “durağan” olmadıkları, belli bir değişim ve dönüşüm gösterdikleri dikkati çekecektir. Bunun nedeni, şiiri belirleyen benzetme öğelerinin “değişken” olması, hatta şairlerin yaşadığı dönemin eğilimlerinin de bunda etken olmasıdır. Bir başka değişle, “doğa ve insan”, “doğa ve doğa” ve “doğa ve nesne” ilişkileri merkeze alınarak benzetme öğeleri üzerine

yapılan bu incelemede, Divan şiirinde “doğa”dan “mekân”a doğru bir dönüşümün varlığı sınırlı bir örneklem çerçevesinde olsa da somut bir şekilde görülmektedir.

Necati Bey’in kasidelerinin nesib bölümlerinde görülen en önemli özellik, bu nesiblerde Divan şiiri geleneği içindeki benzetme oluşturma öğelerinin yalın bir şekilde kullanılmasıdır. Şair, nesiblerinde benzetme öğelerini, “doğa ve insan”, “doğa ve doğa” ve “doğa ve nesne” arasında kurarken âdeta tüm Divan şiiri için de geçerli olabilecek olan bir bağı da ortaya koymaktadır. Ancak Necati Bey’in bu üç öğeyi kullanma biçimini de kapsayan bir öznel üslubun varlığından da söz edilebilir. Necati Bey’in yazdığı nesiblerinde doğanın mitolojik kavranışı öne çıkmakta ve gündelik yaşama ilişkin somut ipuçlarına rastlanamamaktadır. Dolayısıyla Necati Bey’de “gerçekçi doğa tasarımı” ya da “güncel perspektif” söz konusu değildir. Şair, “doğa ile insan” benzetmelerinde doğaya ve insana özgü en genel niteliklerden yola çıkarak “kişileştirmeler” yapar. Necati Bey’in, “doğa ile doğa” arasında kurduğu benzetmelerde de doğaya ilişkin “en genel bilgiler”den yola çıktığı görülür. Bu düşüncenin en önemli kanıtı, Necati Bey’de “doğa” tasarımının, resim terminolojisiyle söylemek gerekirse “ölü doğa”yı (natürmort) yansıtmasıdır. Gündelik gerçekliğin izlerinin görülmesi en olası bölüm olarak düşünülen “doğa ile nesne” arasında kurulan benzetmelerde ise Necati Bey, yine doğa ile ya “her dönemde mevcut olabilecek nesneler” arasında ya da “tarihî olaylar içinde geçen nesneler” arasında ilgi kurar.

Necati Bey ve Bâkî arasında benzetme oluşturma biçimleri bakımından bir sürekliliğin ve farklılaşmanın bir arada yaşandığı söylenebilir. Bâkî’nin nesiblerinde de “doğa ile insan”, “doğa ile doğa” ve “doğa ile nesne” doğanın mitolojik kavranışı

denilebilecek türden benzerliklere dayalı bir işleyiş söz konusudur. Ancak Bâkî’de bu işleyiş “şairin güncel perspektifi”ni yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Bu süreklilik ve farklılaşma, her iki şairin de benzer bir üslupla kullandığı “iki tema”nın irdelenmesiyle gösterilebilir. Ancak öncelikle, her iki şairin de kullandığı bu temaların arka planına değinmek gerekir: Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar* adlı yapıtının “Tabiat” başlıklı bölümünde “bahar” tasvirlerinin yapısını üç başlık altında irdeler. Bu üç ana tema, a) sanat zemini esastır, b) Bahar sevinmeğe ve sevincini izhar etmeğe vesiledir, c) Bahar bir sultandır. Ordusunu toplamış, kış sultanına hücum ederek onu mağlup etmiştir (571). Bu üç başlığın, “b” ve “c” maddeleri birer temadır ve bu temalara hem Necati Bey hem de Bâkî’de rastlanır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, Necati Bey ve Bâkî’de bu temaların işlenişi arasındaki büyük farklılıktır. Örneğin “c” maddesine ait beyitlere, Necati Bey nesiblerinde belirli bir örüntü ya da süreklilik oluşturacak biçimde rastlanmaz, oysa Bâkî’nin nesiblerinde “c” maddesine ait beyitler belirli bir örüntü ya da süreklilik oluşturacak şekilde tekrarlanır. Başka ifadeyle, Bâkî’de “bahar” ve “kış” arasında süregelen “savaş” sahneleri şairin kendisine özgü yeni bir üslup ve benzetmelerle tekrar edilir. Bu üslup ve benzetmeler, bahara ve kışa ait öğelerin savaş nesneleriyle birebir eşleştirilmesidir. Ama daha da önemlisi, Bâkî’nin “bahar” ve “kış” arasında Divan şiirinde bir kalıp olarak tekrar edilen bu tür benzetmeleri, Osmanlı toplumuna ilişkin bir takım güncel sahnelere dönüştürerek de üretmesidir. Bu konu her iki şairden seçilen birer örnek ile açılabilir. Şu örnek Necati Bey’den alınmıştır: “Salalı kal’a-i pülâd-ı yah içre suyu bâd / Top-ı horşîd ile feth olmaz ise key müşkil [Buzun çelik kalesinin içine rüzgâr

suyu saldığından beri kalenin güneş topuyla bile fethedilmesi güç oldu] (Kaside 14; 4)”. Bu beyit, Agâh Sırrı’nın ifade ettiğı türden bir beyittir. “Bahar” ile “kış”, “sıcak” ile “soğuk” arasındaki savaş, “kale” ve “top” savaş terimleriyle bir görsel imgeye dönüştürülmüştür. Bir başka beytinde ise Necati Bey, aynı temayı “telmih” yaparak işlemiştir: “Bağdâd-ı çemende ede da’vâ-yi hilâfet / Abbâsî alemler dike gül-zâra benefşe [Menekşe, Bağdat toprağında halifelik davası güdüp gül bahçesine Abbasi alemleri diker] (Kaside 22; 2)”. Bu beyitte ise baharın gelişiyile (koyu renkli) menekşenin ortaya çıkması, “Abbasi halifeliğinin fethettiğı bir ülkeye (siyah) bayrak dikmesi” şeklinde telmihle birlikte görsel bir imgeye dönüştürülmüştür. Dikkat edilecek olursa ilk beyitte “savaş”, genel bir olgu olarak ele alınmış, soyut bir şekilde işlenmiştir. İkinci beyitte ise “fetih” somut bir olgu olarak “tarih”e atıf yapılarak işlenmiştir. Oysa Bâkî’nin bir beyti “savaş” tasvirlerini genel doğa bilgisinden ve tarihi göndermelerden kurtarır ve “gündelik yaşamın” içine çeker: “Lâle hâven yakdı sûsen âsumâniler yine / Şâh-ı gül taht-ı zümrüd üzre seyrân eyledi [Lâle havan toplarını (havan şeklindeki meş’aleleri), sûsen de havayı fişekleri ateşledi, gül (bu donanma manzarasını) zümrüd taht üzerinde oturup seyretti] (Kaside 7; 14) (Çavuşoğlu, 1998: 95)”. Bâkî’nin beytinde, okur bu doğa kişileştirilmesinde, şairin güncel perspektifini yansıtan bir içerik bulur, örneğin “havan topları”, “ilk kez” İstanbul’un fethinde yani 15. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmıştır. “Padişahın karşısında bir donanma şenliğinin kurulması tasviri” ise şairin gündelik gerçekliğine ait bir sahnenin temsil edilmesidir. Donanma şenlikleri Osmanlı toplumunda, bir “askerî zafer”, padişahın tahta çıkışı ya da sünnet törenleri onuruna halkın katılımıyla yapıldı. Nitekim Osmanlı toplumunun bu kesiti,

minyatürlerde sıklıkla tasvir edilmiştir. Bunlar arasında 1530 ve 1582 şenlikleri en meşhur olanlarıdır. Bu iki şenlik de Bâkî'nin yaşam süresi içinde yapılmıştır. Necati Bey ve Bâkî arasında görülen en önemli fark ise Necati Bey'de doğanın “genel bir doğa bilgisi” ile “aşkın” (dünyevi olmayan) bir şekilde kavranması, Bâkî'de ise dünyevi bir şekilde kavranmasıdır. Necati Bey'de “kişileştirme”lerin bir örüntü oluşturacak şekilde tekrar edilmektedir ve bu durum G. S. Kirk'in *The Nature of Greek Myths* adlı kitabından yola çıkılarak söylemek gerekirse, doğanın mitolojik kavranışını yansıtır (43-44). Necati Bey'de birbirine benzeyen iki şeyin bir ve aynı kabul edilmesine yönelik benzetmeleri aşırı kullanması da, Cassirer'in “The Power of Metaphor” başlıklı makalesinde değindiği gibi (alıntılayan Yavuz 123), mitolojik düşünme biçimine karşılık gelir. Öte yandan Bâkî'de de “doğa ile benzerlik ilişkisi içinde olan şeyler” onunla bir ve aynı kabul edilir ve bu da doğanın mitolojik kavranışı anlamına gelmektedir. Ancak Bâkî, doğayı Necati Bey gibi benzerlikler içinden kavrasa da, kendi güncel perspektifini ve dünyeviliğini “nesneler” ve “gündelik yaşam sahneleri” aracılığıyla yansıtmaktadır. Başka deyişle Bâkî ile Necati Bey arasında “üslup birliği” vardır ama aynı üslupla ortaya koydukları “görsel imgeler” farklıdır.

Necati Bey ve Bâkî arasında yapılan bu karşılaştırmanın sonuçları şöyle özetlenebilir: a) İki şair arasında, doğanın kavranmasında ortak bir bakış açısı vardır. b) Necati Bey, doğayı genel bilgilerle ve “durağan” bir şekilde aktarırken, Bâkî, doğayı Necati Bey'in de kullandığı temaları “çeşitlendirerek” ve “hareketlendirerek” aktarır. Bâkî, bu hareketlendirmeyi, kendi döneminin askerî ve ekonomik gücünü gelenekte varolan temalara uyarlayarak üretir. c) Necati Bey'de nesneler şairin

güncel perspektifini yansıtmazlar, oysa Bâkî'nin nesne kullanımı, şairin yaşadığı devrin askerî ve ekonomik gücünün bir yansımasını gösterir. Bu çözümleme iki şair arasında “süreklilik” içinde yaşanan “farklılığı” ve “değişkenliği” gösterir.

Nef'î ve Nedim nesibleri ise Necati Bey ve Bâkî çizgisinden bir kopuşu gündeme getirir. Çünkü gerek Nef'î'nin gerekse Nedim'in nesib bölümlerinde hem tema hem de üslup, Necati Bey ve Bâkî çizgisinin dışına çıkmaktadır. Nef'î ve Nedim'i, Necati Bey ve Bâkî'den doğa tasviri bakımından ayıran önemli göstergelerden biri, Necati Bey'in bir beytinde açık seçik görülen “ölü doğa” tasvirlerine karşılık, Nef'î ve Nedim'de “hareketli izlenimlerin” ortaya çıkmasıdır. Nef'î'nin nesiblerinde örneğin, en önemli farklılaşma ögesi, şairin, “bahçe”yi ya da “feleği” temel alan “dışsal doğa” yerine “iç mekân” ve “mimari” öğelere izlenimci denebilecek bir üslupla yönelmesidir. Şairin iç mekân tasvirleri, övgüde bulunduğu kişilerin kasırlarına yönelik gerçekçi bir gözlemi barındırır içinde: Örneğin “Mu'allâ Beyt-i ma'mûr-ı felekden ferş-i eyvânı / Mücellâ sine-i âyîneden kâşî-i dîvârı [Salonun döşemesi feleğin yüce Kâbe'sinden / Duvarlarının çinisi aynadan daha parlak] (Kaside 14; 3)” beytinde yapılan iç mekân tasviri şairin “gözlem”ci üslubunun bir ürünüdür. Nef'î'nin bir başka beytinde ise “gözlem”le birlikte “akıl yürütme”nin de kullanıldığı görülür: Nef'î'nin “Olurdu nüh-tabak-ı âsmâna bir serpûş / Düşünce olmasa ger âb içinde aksi nigûn [Eğer akis suyun içine ters düşmüş olmasaydı, / [onun bu görüntüsü] feleğin dokuz katına takke olurdu] (Kaside 58; 3) şeklindeki beyti, şairin bir mimari öğeyi “gözleme dayalı ve gerçekçi” bir üslupla tasvir etmesi bakımından önemlidir. Öte yandan burada şair bir “gözlem”den yola çıkarak, edindiği izlenim hakkında bir görüş de bildirmektedir. Çünkü aynı beyit,

“suya yansıyan bu görüntünün kasrın suya ters biçimde yansımış görüntüsü olduğu bilinmeseydi. Bu görüntüyü feleğin dokuz katının takkesi olarak görmek mümkün olurdu” biçiminde de yorumlanabilir. Bu yaklaşım, şairin “gözlem” ile “akıl yürütme”yi bir arada kullandığı anlamına gelmektedir.

Nedim’in Divan şiiri bakımından önemi, Divan şiirinde “gündelik gerçekliğin ve doğa”nın olmadığını öne süren yaklaşımı sarsan bir şair olmasından kaynaklanır. Bu durum Nedim’in Divan şiirinde bir “istisna” olarak görülmesine yol açmıştır. Nedim’in bir “istisna” olarak görülmesinde en büyük pay, kuşkusuz kendi dönemini yansıtabilmesindeki özgünlüğüdür. Çünkü Nedim, kendi yaşadığı dönemin yeni mimarisini ve eğlence yaşamını nesiblerinin ana teması ve şiirinin esin kaynağı yapar. Ancak Nedim’in bir istisna olmadığı konusunda bu tezde vurgulanan veriler de dikkate alınmalıdır: Bâkî’nin doğa ile savaş araç gereçleri arasında kurduğu özgün ilişki ve şairin donanma gösterileri gibi kendi güncel perspektifini yansıtan öğelere yer vermesi onu Necati Bey’e göre “gerçekçi bir düzleme” çekmektedir. Öte yandan Nef’î’nin mimari öğeleri ve iç mekânları şiirleştirmesi de, bu şairin “gerçekçi gözlemi” açık seçik bir şekilde kullandığını gösterir. Necati Bey, Bâkî ve Nef’î arasında kurulabilen ve “durağan”dan “hareket”e, “kalıplaşmış benzetmeler”den “güncel perspektif”e ve “doğa”dan “mekân”a doğru olan bu dönüşümler, Nedim’in bir istisna değil, bir sürecin sonucu olduğu savına olanak tanır. Bu sürecin sonunda “mekân” tasvirlerinin kesin bir şekilde öne çıkışı, Nef’î’nin bir kasrın suya yansıyan kubbesini “akıl”la kavrayıp aktarmaya çalışması ile Nedim’in Lâle Devri yaşama kültürünün somut mimari öğelerini barındıran “Sa’dâbâd” içindeki kasır, çeşme, köprü, su kanalı ve şelaleleri birebir gözleme

dayalı bir şekilde vermesi arasındaki süreklilikte izlenebilir: Tıpkı Nef'î'nin suya yansıyan kubbeyi somut bir gözlemle yansıtması gibi, Nedim'in "Ne münâsib yere durmuş o tavanlı köprü / Cümle gözden geçirir seyre gelen hûbânı / [O tavanlı köprü ne kadar uygun yerdedir. Seyre gelen bütün güzelleri gözden geçirir] (Kaside 20; 9)" şeklindeki beyti de, somut bir gözlemi yansıtır.

Nedim'in özgün noktalarından bir diğeri ise onun gündelik konuşma diline yönelik ilgisidir. Bu ilgi, Kemal Silay'ın da *Nedim and the Poetics of Ottoman Courts* (Nedim ve Osmanlı Sarayının Poetikası) başlıklı kitabında da belirttiği gibi, Nedim'i kendinden önceki şairlere göre daha güncel kılar. Çünkü Nedim, geleneğin çizdiği söz dağarını kullanmakla birlikte, İstanbul esnafının gündelik konuşma dilinden alınma sözcük ve deyimleri de kullanmaktadır. Bu durum, Nedim'i, hem kendi yaşadığı döneme ilişkin "gerçekçi tasvir" hem de "gündelik dil" bakımından "güncel" olana bağlar. Güncel olana olan bu ilgi, Nedim'in mazmunları bir anlam genişletmesine uğratma çabasına da dönüşmüştür. Şairin, "Germ edüp yek-rengî-i ülfet gül ü pervâneyi / Âşiyân-sâz oldu bülbüller şema'dân üstüne [Pervane ile gül yanıp aynı renkte olunca, bülbüller de şamdan üstlerine yuva kurar oldular] (Kaside 3; 7) beytinde, "gül / bülbül", "pervane / mum" karşıtlıklarını, "pervane / gül", "mum / bülbül" şeklinde dönüştürmesi, bu çabanın önemli göstergeleridir.

Özetlemek gerekirse, "doğa ile insan", "doğa ile doğa", ve "doğa ile nesne" ilişkileri merkeze alınarak yapılan bir irdelemede, bu üç temel benzetme oluşturma üslubunun Necati Bey'de kalıplaşmış benzetmelerle ifade edildiği ve bu yaklaşımın genel ve durağan bir doğa tasarımına yol açtığı anlaşılmaktadır. Bu genel ve durağan tasarım, şairin çizdiği "doğa"nın bir "ölü doğa" olmasının da nedenidir. Necati

Bey'in nesiblerinde, şaire özgü olan üslup ise, doğanın kişileştirilerek aktarılmasıdır. Bâkî'nin nesiblerinde de bu üç benzetme oluşturma üslubu görülür, ancak Bâkî'de asıl öne çıkan, şairin doğa ile kendi güncel perspektifini yansıtan nesneler ve sahneler arasında yoğun bir ilgi kurmasıdır. Bâkî'nin doğa ile savaş araç gereçleri ve para arasında ya da şairin yaşadığı dönemin ihtişamını gösteren donanma gösterileri ve cülus dağıtma gibi sahneler arasında kurduğu ilişki, doğanın genel ve ölü doğa biçiminde sunulan tasarımından farklılaşır. Bâkî'nin bu yaklaşımı, şairi, Necati Bey'den göreceli olarak “gündelik gerçekliğe” yaklaştırmış olmaktadır. Nef'î ve Nedim nesibleri ile Necati Bey ve Bâkî nesibleri arasında ise bir üslup farklılaşmasından da söz etmek mümkündür. Çünkü Nef'î ve Nedim nesiblerinde “doğa ile insan”, “doğa ile doğa” ve “doğa ile nesne” arasında kurulan sistematik ilişkiler azalır, bu benzerlik ilişkileri sürse dahi, artık şair, benzerlik ilişkilerini doğaya ait genel bir bilgidен yola çıkarak değil, “gözlem” gücünden yola çıkarak kurar. Öte yandan, Nef'î ve Nedim nesiblerinde doğa, artık bir “bahçe” ya da “felekler” olarak değil, gerçek “iç mekân” ve “dış mekân” olmak üzere, mimari yapılar düzleminde temsil edilir. Nef'î ve Nedim'in en ayırt edici özelliği, bu şairlerin doğa ile doğa ya da doğa ile nesne arasında benzetme oluştururken, kendi yaşadıkları döneme ait belirli yapıların “gözlem”e dayalı tasvirinden yola çıkmalarıdır. Bu nedenle, Nef'î ve Nedim'de, Necati Bey'in “ölü doğa”sına karşılık, “izlenimci” bir yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Nef'î ve Nedim nesibleri arasında doğanın “izlenimlere dayalı gözlemi” ve “hareketlilik” konusunda bir süreklilik vardır. Ancak Nef'î, Nedim'den farklı olarak “akıl”a da vurgu yapar. Nedim ise kendi yaşadığı dönemin mimari özelliklerini “daha ayrıntılı tasvir

etmesi”, “gündelik konuşma diline aşırı ilgi göstermesi” ve bilinen “mazmunları anlam genişletmesine uğratması” bakımından Nef’î’den ayrılır. Başka ifadeyle Nedim, kendi “güncel perspektifine”, Nef’î’nin kendi güncel perspektifine olduğundan daha yakındır.

Son olarak şu söylenebilir: Divan şiirinde doğa tasvirleri Necati Bey ile Nedim arasındaki süreç içinde “doğa”dan “mekân”a doğru bir dönüşüm geçirmiştir. Bu nedenle Divan şiirinde “doğa” hakkında bütün bir geleneği kapsayıcı “tekil bir sav” yerine, belirli dönemlerin kendi içlerinde ayrıntılı çözümlenmesiyle ulaşılabilecek “kismî savlar” üretilmesi daha bilimsel bir yaklaşım olacaktır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Andrews, Walter G. 2000. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akün, Ömer Faruk. 1992. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.

“Allegory”. 1993. *New Princeton Encyclopedia Poetry and Poetics*. Haz. Alex Preminger ve T.V.F. Brogan ve diğer. Princeton, New Jersey: Princeton Üniversitesi Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir. 2007. “Lâle Deliliği ve Delileri”. *Güller Kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları. 121-57.

Bâkî Divânı. 1994. Haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çavuşoğlu, Mehmed. 2001. *Bâkî ve Divânından Örnekler*. İstanbul: Kitabevi.

———. 1986. “Kasîde”. *Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. Ankara: TDK. 17-77.

———. 1991. “Kasîde Şâiri Nef’î”. *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef’î*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 79-89.

———. 1973. *Necati Bey Divanı (Seçmeler)*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

———. 1984. “Mazmun”. *Türk Dili* 388-389. Ankara. 198-205.

———. 1998. “Vech-i Şebah”. *Divanlar Arasında*. Ankara: Akçağ Yayınları. 88-97.

Dilçin, Cem. 2000. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

- Eker, Süer. 2006. “Yusuf Has Hacı, ‘Kutadgu Bilig’ (1069). *Türk Edebiyatı Tarihi* 2. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. 183-97.
- Eldem, Sedat Hakkı. 1977. *Sa’dabad*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1997. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eralp, T.Nejat. 1993. “Havanlar” .*Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silâh Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Erhat, Azra. 2006. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Farooqi, Suraiya. 1998. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. 1945. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Gibb, E.J.Wilkinson. 1961. *Osmanlı Şiir Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . 1999. “Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 54-67.
- Hartman, Charles O. 1982. “Cognitive Metaphor”. *New Literary History* 13 (Kış): 327-39.
- İnalcık, Halil. 2007. *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpekten, Halûk. 1998. *Bâkî Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- . *Nef’î Hayatı Sanatı Eserleri*. 2000. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kirk, G.S. 1974. *The Nature of Greek Myths*. Londra: Penguin Books.
- Kudret, Cevdet. 1999. “Divan Şiirine Uzaktan Merhaba”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 164-170.

- Kutlar, Fatma. 2005. "Sa'dabâd Şiirlerinde Mekân". *İlmî Araştırmalar, Dil ve Edebiyat İncelemeleri* 19 (Bahar): 93-118.
- Kur'an-ı Kerim ve Türkçe anlamı (meal)*. 1991. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Levend, Ağâh Sırrı. 1943. *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Macit, Muhsin. 2006. "İlk Klasik Dönem (1453-1600): Şiir". *Türk Edebiyatı Tarihi* 2. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. 29-54.
- Mengi, Mine. 2000. "Mazmun Üzerine Düşünceler". *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mitoloji Sözlüğü*. 2006. Haz. Pierre Grimal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. 2005. Haz. İlhan Ayverdi. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Namık Kemal. 1999. "Lisan-i Osmânînin Edebiyatı Hakkında Mülâhazatı Şamildir". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 19-24.
- Necatî Beg Divanı*. 1963. Haz. Ali Nihat Tarlan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Nedîm Divanı*. 1951. Haz. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Nef'î Dîvânı*. 1993. Haz. Metin Akkuş. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ocak, F. Tulga. 1991. "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri". *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 1-44.
- Olgun, Tahir. 1995. *Divan Edebiyatının Bazı Beyitlerine İzahına Dair Edebî Mektuplar*. Haz. Cemal Kurnaz. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onay, Ahmet Talât. 2004. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Haz. Cemâl Kurnaz. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İskender. 1999. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Redhouse: Türkçe / Osmanlıca – İngilizce Sözlük*. 2000. İstanbul: Redhouse

- Yayınevi.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. 1993. “Türk Halk Şiirinde Tabiat”. *Türk Edebiyatında Tabiat*. Haz. Şükrü Elçin. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. 7-20.
- Steingass, F. 1984. *Persian-English Dictionary*. London: Boston: Iran University Press.
- Silay, Kemal. 1994. *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court*. Indiana: Indiana University Turkish Studies.
- Sözen, Metin. Uğur Tanyeli. 1996. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. 2002. *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesneîlerinde Edebî Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi.
- . 1999. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2000. ”Nedim’e Dair Bazı Düşünceler”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları. 174-78.
- . 1997. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tökel, Dursun Ali. 2000. *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Kadrosu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uludağ, Süleyman. 2001. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ünver, İsmail. 1991. “Övgü ve Yergi Şairi Nef’î”. *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef’î*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 45-78.
- Vanlıoğlu, Mehmed. 2006. “Kaside”. *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavuz, Hilmi. 1996. “Divan Şiiri Simgeci Bir Şiir mi?”. *Yazın, Dil, Sanat*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

ÖZGEÇMİŞ

Nurdan Tuhfe Toçoğlu 1982 yılında İzmir’de doğdu. Karadeniz Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü 2004 yılında bitirdi. 2005 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’ne girdi. Nurdan Tuhfe Toçoğlu’nun akademik çalışmaları, Divan şiirinin dil ve üslubunun yeniden yorumlanması üzerine odaklanmıştır.