

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



NEV'İZÂDE ATÂYÎ DİVANI'NDA
ANLATICI ÂŞIK TİPİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

PROF. DR. NAZMÎ ÖZEROL

GÖKHAN AYVERDİ

MALATYA - 2021

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
ESKİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

NEV'İZÂDE ATÂYÎ DİVANI'NDA ANLATICI ÂŞIK TİPİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

GÖKHAN AYVERDİ

MALATYA - 2021

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Nazmi ÖZEROL'un danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “*Nev'izâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi*” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Gökhan AYVERDİ

ÖN SÖZ

Klasik Türk edebiyatı metinleri, büyük bir medeniyetin sanatkârları tarafından edebî gelenekten alınan ilham ile birlikte dinî, tarihî ve içtimaî kaynaklardan istifade edilerek özenle oluşturulmuştur. Asırlarca kuşaktan kuşağa aktarılarak gelişen edebî gelenek içinde, her dönemde kendine özgü nitelikleri olan şair ve yazarlar yetişmiştir. Bu gelenekte yetişen sanatkârlardan biri de 17. yüzyıl Klasik Türk edebiyatının ve Türk mesnevi geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Nev'îzâde Atâyî'dir. Şair, Zeyl-i Şakâik¹, hamsesi ve divanı ile tanınmıştır.

Nev'îzâde Atâyî Divanı'nda Anlatıcı Âşık Tipi başlıklı bu yüksek lisans tezi, konu merkezli bir çalışma olup anlatıcı âşık tipini çeşitli yönleriyle inceleme amacı taşımaktadır. Klasik Türk şiiri incelemelerinde belirgin unsurlar olarak imge, hayal dünyası ve ilham ön plana çıkarılmakta, şairin yarattığı kurgusal dünya ve anlatı inşası göz ardı edilmektedir. Anlatının gerçek veya kurmaca olayları içeren roman, hikâye, masal, efsane gibi edebî türlerle sınırlı olduğu düşünülse de anlatı kelimesi anlatmak fiiliyle ilişkilidir ve anlatılar her yerdedir. Öykü çizgisinden farklı olarak durağan bir biçime sahip olan ve tek bir duygunun hâkim olduğu lirik şiirlerde bile bir anlatıcı vardır. Anlatıcı, edebî metnin yazarının sözünü emanet ettiği hayâlî bir kişi, metin içinde konumlanan bir konuşma makamıdır. Edebî metinden yansıyan anlatıcının sesi, kurguyu yönlendirerek hangi konunun nasıl anlatılacağını tayin etmektedir. Dolayısıyla anlatıcı metnin sunumunda önemli görevler üstlenmektedir.

Her edebî eserde olduğu gibi Klasik Türk şiirinde de bir anlatıcıdan istifade edilmiştir. Klasik Türk şiirinin lirik metinleri olan gazeller tahkiye niteliği göstermese de bu metinlerde az ya da çok anlatı stratejileri bulunmaktadır. Çünkü gazellerdeki muhtelif duygu ve düşüncelerin aktarımı da bir anlatıcı tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu durum, anlamsal ileti düzeyinden kurgusal olana bir geçiş yapıldığını; Divan şiirinin inşasında kurgulanmış çerçevenin, geleneğin birikimi ve şairin tasavvuruyla belirlenerek bir anlatıcı tarafından sunulduğunu göstermektedir. İnceleme konusu olan divanda da muayyen bir anlatıcının varlığı gazel metinleri özelinde dikkatimizi çekmiştir.

Şair benliğiyle lirik metinleri oluşturan kişi ile bu metinde konuşan anlatıcı her zaman aynı olmayabilir. Divan şairi, bazen “ben anlatıcı” rolüyle şiirlerde aktarılan duygunun sahibi ve sorumlusu olarak karşımıza çıkar bazen de anlatıcı rolünü tercih ederek -özellikle gazellerde- anlatmak istediği âşığı üçüncü tekil kişinin gözüyle sunar. Şair; tecrid yoluyla birinci tekil/çoğul anlatımla söylemek istediklerini, içinde bulunduğu ya da bulunmayı istediği duyguları şiire yayılan bir edayla birlikte mahlas beytinde nihayete erdirir. Dolayısıyla gazelin bütününe hâkim olan ses, mahlas beytinde kimlik bulur. Atâyî mahlası ile şiirler yazan Atâullâh Efendi, gazellerin mahlas beytinde anlatıcı rolüne girerek şiirdeki sese kimlik kazandırmıştır.

Tip, toplumsal açıdan bir değer taşıyan, çeşitli nitelikler yüklenen ve sosyal gerçekliği olan kişidir. Klasik Türk şiirinin tip kadrosu aşk, tasavvuf ve sosyal hayat ekseninde gelişme göstermiştir. Divanlarda âşık, sevgili, rakip, rint, zâhit, kalenderî, Bektaşî, külhanbeyi, levent, meddah gibi çeşitli tiplere rastlanmaktadır. Divan şiiri, aşk eksenli bir şiir geleneği olduğundan bu tipler içerisinde âşık, sevgili ve rakip tipi ayrı bir önemi haizdir. Divan tahlillerinde müstakil başlıklar halinde incelenen bu üç tipi bir araya getiren unsur aşk duygusudur. Çalışmamızda detaylıca incelediğimiz anlatıcı âşık tipi; kendi gönül macerasını, acılarını, hüznünü, sevincini, sevgiliyle ve rakip ile olan ilişkisini, kederden kaynaklı fiziksel değişimini ve bazen de sevgili karşısında takındığı sıra dışı tavırlarını anlatan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık tipi incelenirken beytin anlam bütünlüğünü sağlamak adına sevgili ve rakip tipleri de yeri geldiğinde detaylıca incelenmiştir.

Tez; giriş, iki bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Girişte; Nev’îzâde Atâyî’nin hayatı, kişiliği, ailesi, çevresi, eğitimi, mesleki yaşamı ve edebî kişiliği ile eserleri hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Birinci bölümde, anlatıcı ile tip kavramları tanımlanarak bu iki kavramın edebî eserlerdeki önemine değinilmiştir. Anlatıbilimin ışığında anlatıcı tipolojileri sınıflandırılmıştır. Nev’îzâde Atâyî Divanı’nda anlatıcının rolü ve önemi ifade edilmiştir. İkinci bölümde; Nev’îzâde Atâyî Divanı’nda anlatıcı âşık tipi, klasik âşık ve çizgi dışı âşık biçiminde tasnif edilmiştir. Klasik âşık tipi, duygusal ve fiziksel yönüyle incelenmiştir. Âşığın duygusal yönünü; gözyaşı dökmesi, ah etmesi, sinesinden yaralı olması, aşk derdiyle ızdırap çekmesi, sevgiliye kavuşmak istemesi, sevgili için canını vermesi, sevgili karşısında kul köle olması, rakip ile ilişkide olması, kendini pervaneye benzetmesi ve diğer duygusal boyutları oluşturmaktadır. Âşığın

belinin ya da boyunun bükülmüş olması, vücudunun kıl kadar incelmesi ve yüzünün sararması ise fiziksel yönü ile ilgilidir.

Divanda geleneksel davranış kalıpları ve söylemleriyle tanınan klasik âşık tipinden farklı olarak çizgi dışı âşık tipi ile de karşılaşmaktadır. Âşığın çizgi dışı olarak tanımlanmasına sebep olan davranışlarını; sevgiliye kavuşması, sevgili ile görüşmesi, onunla mektuplaşması, sevgiliden yüz çevirmesi, güzellere düşkün olması, sevgiliden şikâyet etmesi ve ukala tavırlar sergilemesi şeklinde sıralamak mümkündür. Âşığın bu davranışlarının sosyal ve psikolojik dayanağı şiir bağlamından uzaklaşmadan ifade edilmiştir. Sonuç kısmında incelenen divanda anlatıcı âşık tipi ile ilgili ulaşılan sonuçlara yer verilmiştir. Çalışmada istifade edilen kaynakların tamamı kaynakçada gösterilmiştir.

Bu çalışmada, Prof. Dr. Saadet Karaköse'nin "*Nev'izâde Atâyî Divanı, Kısmi Tahlil-Metin*" adlı doktora tezi esas alınmıştır. İkinci bölümde, âşık tipinin çeşitlenmesi ile ilgili başlıklar Funda Bugarın "*İshâk Çelebi Divanı'nda Anlatıcı Âşık*" adlı yüksek lisans tezinden de istifade edilerek düzenlenmiştir. Nev'izâde Atâyî Divanı'nda anlatıcı âşık tipi ile ilgili olan 357 beyit tespit edilmiştir. Bu beyitlerin 344'ü gazel, 3'ü rubai, 3'ü müseddes, 2'si tahmis, 5 tanesi de ebyat arasından seçilmiştir. Beyitlerin sonuna ait oldukları nazım şeklinin kısaltılışı, divandaki sırası ve beyit numarası şeklinde bir künye eklenmiştir. İlgili oldukları başlıklar altında tematik biçimde sıralanan örnek beyitler, anlatıcı âşığın psikolojik ve sosyal yönünü açığa çıkaracak nitelikte olup bu amaca uygun biçimde tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Tez danışmanlığımı üstlenme nezaketi göstererek bu çalışmanın hazırlık aşamasından bitimine kadar değerli görüşlerini ve tecrübelerini benimle paylaşan kıymetli hocam Prof. Dr. Nazmi ÖZEROL'a, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyerek çalışmam esnasında sabır ve fedakârlık gösteren aileme özellikle de anneme şükranlarımı sunarım. Son olarak ebedî aleme göç eden babamı rahmet, minnet ve özlemle anıyorum.

Gökhan AYVERDİ

DIYARBAKIR, 2021

ÖZET

Divan şiirinin lirik metinlerinde; sevgiliye karşı hislerini, onunla ilgili fikirlerini, ahvalini kısacası kendi gönül macerasını aktaran bir anlatıcı âşık tipi vardır. Şairin ilham ve yeteneği ile şiir evreninde tasarladığı bu tipin kaynağını edebî gelenek ile birlikte sosyal gerçeklik oluşturmaktadır. Bu çalışma, Nev'îzâde Atâyî Divânı'ndaki anlatıcı âşığın konumunu ve hususiyetini seçilen beyitlerden hareketle ve anlatıbilimin sağladığı olanaklardan da faydalanarak tespit etme gayretinin ürünüdür.

Giriş, iki bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşan çalışmanın girişinde Atâyî'nin hayatı, kişiliği, edebî anlayışı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Birinci bölümde, edebî eserlerde yer alan anlatıcı ve tip kavramları açıklandıktan sonra Nev'îzâde Atâyî Divânı'nda anlatıcı âşık tipinin çeşitliliği ve şiirsel kurgudaki görevi izah edilmiştir. İkinci bölümde ise söz konusu divanda anlatıcı konumunda olan âşık, “klasik âşık tipi” ve gelenekte pek sık rastlanmayan “çizgi dışı âşık tipi” biçiminde ve alt başlıkları ihtiva etmek suretiyle tasnif edilmiştir. Klasik âşık tipi, birden fazla duygusal ve fiziksel hususiyetiyle, çizgi dışı âşık ise farklı davranış ve söylemleriyle tematik olarak incelenmiştir. Konunun her alt başlığında genel bir açıklama yapıldıktan sonra bir anlatıcı tarafından aktarılan ve konuya emsal teşkil eden beyitler, künyeleriyle gösterilmiştir. Beyitlerin dil içi çevirisi ile birlikte anlamı zenginleştiren kavramlar, mazmunlar, benzetmeler, edebî sanatlar gibi unsurlar açıklanmıştır. Böylelikle şairin şiir evrenine anlatıcı âşık cihetinden bakılmaya çalışılmıştır. Sonuçta, Nev'îzâde Atâyî'nin divanında anlatıcı durumundaki âşık tipinin tasavvur edilen maddi ve manevi hâlleri, geleneksel söylemleri ve çizgi dışı tavırları kendine özgü yönleriyle ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Nev'îzâde Atâyî, divan, anlatıcı âşık tipi.

ABSTRACT

There is a type of the narrator lover who narrates his feelings to the beloved, his thoughts about her, his circumstances in brief his adventure in Ottoman Poetry. The origin of this type which is designed with poet's inspiration and talent in the universe of poem occurs with literal tradition and social reality. This study is the output of the endeavour for detecting the importance of the narrator lover and his position in Nevizade Atayi Ottoman Poetry with reference to the chosen verses by taking advantage of opportunity which narratology provides.

It is informed about Atayi's life, personality, literal intellection and his works in the introduction of this study which involves introduction, two sections, conclusion and reference. The varieties of the type of the narrator lover and his duty in poetical fiction in Nevizade Atayi Ottoman Poetry are interpreted after the notions of "the narrator and the lover" which take part in the first section of the literal works are clarified. In the second section the lover who is the narrator in the Ottoman Poetry that is being mentioned about is classified by "classical type of lover" and "unclassical type of lover" that is not often encountered traditionally by involving the subtopics. "The classical type of lover" is analyzed more than one sentimental and physical speciality. On the other hand, "the unclassical type of lover" is analyzed with different behaviours and discourses in a thematic way. After an overview in every subtopic of the theme, the verses which are narrated by a narrator as a model of the theme are indicated with these personal records. Some factors such as notions that enrich the meaning, propositions, metaphors, literary arts are analyzed with the intralingual translation of verses. In this way, it is tried to be looked the poet's universe of poem from the aspect of the narrator lover. In conclusion the type of the narrator lover in Nevizade Atayi Ottoman Poetry, his material and moral condition that is envisined, his traditional discourses, his out of step attitudes are revealed with his unique aspects.

Keywords: Nevizade Atayi, Ottoman Poetry, narrator lover type.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
A. NEV'İZÂDE ATÂYÎ	1
1. HAYATI.....	1
2. EDEBÎ ŞAHSİYETİ.....	9
3. ESERLERİ.....	13
3.1. Manzum Eserleri	13
3.2. Mensur Eserleri	17

BİRİNCİ BÖLÜM

A. EDEBÎ ESERLERDE ANLATICI VE TİP KAVRAMLARI	20
1. Anlatıcı Kavramı	20
2. Tip Kavramı.....	26
B. NEV'İZÂDE ATÂYÎ DİVANI'NDA ANLATICI ÂŞIK.....	29
1. Mahlas Beytinde Görülen Anlatıcı	29
2. Kahraman Anlatıcı.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

NEV'İZÂDE ATÂYÎ DİVANI'NDA ANLATICI ÂŞIK TİPİ	32
1. KLASİK ÂŞIK TİPİ	32
1.1. Duygusal Yönüyle Âşık	32

1.1.1. Gözyaşı Döken Âşık	32
1.1.2. Ah Eden Âşık.....	45
1.1.3. Sinesi Yaralı Âşık.....	56
1.1.4. Âşk Derdiyle İzdırap Çeken ve Bağı Yanan Âşık	68
1.1.5. Sevgiliye Kavuşmak İsteyen Âşık	80
1.1.6. Sevgili İçin Canını Veren Âşık.....	91
1.1.7. Sevgili Karşısında Kul Olan Âşık.....	96
1.1.8. Rakip ile İlişkide Olan Âşık	106
1.1.9. Kendini Pervaneye Benzeten Âşık.....	115
1.1.10. Klasik Âşık Tipinin Diğer Duygusal Boyutları	119
1.2. Fiziksel Yönüyle Âşık	126
1.2.1. Beli ya da Boyu Bükülen Âşık.....	126
1.2.2. Vücudu Kıl veya İp Gibi İnce Olan Âşık	129
1.2.3. Sarı Yüzlü Âşık	129
2. ÇİZGİ DIŞI ÂŞIK TİPİ.....	131
2.1. Sevgiliye Kavuşan Âşık	134
2.2. Sevgili ile Görüşen Âşık	141
2.3. Sevgili ile Mektuplaşan Âşık.....	144
2.4. Sevgiliden Yüz Çeviren Âşık	145
2.5. Güzellere Düşkün (Çapkın) Âşık	146
2.6. Sevgiliden Şikâyet Eden Âşık	148
2.7. Ukala Âşık	149
SONUÇ	151
KAYNAKÇA.....	155

KISALTMALAR

bk. : Bakınız

C. : Cilt

ev. : Çeviren

Eby. : Ebyat

ed. : Editör

G. : Gazel

H. : Hicri

haz. : Hazırlayan

K. : Kaside

Mes. : Mesnevi

M. : Miladi

Msd. : Müseddes

Mus. : Musammat

öl. : Ölüm tarihi

Rb. : Rubai

s. : Sayfa

S. : Sayı

T. : Tarih

TDVİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Thm. : Tahmis

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

vs. : vesâire

GİRİŞ

A. NE'VÎZÂDE ATÂYÎ

1. HAYATI

Nev'îzâde Atâyî, Hicri 991 yılının Şevval ayında (Ekim-Kasım 1583) İstanbul'un Anadolu Hisarı semtinde doğmuştur. Divan şiiri geleneğinde hemen her şairin gerçek ismi dışında, şiirde kullandığı bir mahlası yani şair adı bulunmaktadır. Bu ad, şairin karakterini, eğilimini veya vasfını ele vermektedir. Buna mukabil bazı şairler ise eserlerde asıl isimleriyle birlikte baba adıyla da anılmaktadırlar. Nev'îzâde Atâyî bunlardandır. Şairin gerçek adı Atâullah olup şiirlerde bunun kısaltılışı olan Atâyî mahlasını kullanmıştır. Sahn-ı Seman Medresesi'nde müderrislik ve şehzade hocalığı yapmış Klasik Dönem şairlerinden Nev'î Yahya Efendi'nin oğlu olduğu için kaynaklarda kendisinden Nev'îzâde Atâyî olarak söz edilmektedir.

Atâyî, *Hadâiku'l-hakâik fî Tekmileti's-şakâik* isimli eserinde, anne tarafından dedesinin Kanunî Sultan Süleyman döneminde Dîvân-ı Hümâyûn muvakkiliği, reisülküttaplık ve Diyarbakır defterdarlığı görevlerinde bulunan Nişancı Mehmed Efendi (öl. Safer 974/ Ağustos-Eylül 1566) olduğunu ifade eder. Atâyî, yine aynı eserinde baba tarafından dedesinin ise Halveti Şeyhi Pîr Alî bin Nasûh (öl. 952/1545-46) olduğunu aktarır (Donuk, 2015a: 97).

Nev'îzâde Atâyî'nin babası Nev'î Yahya Efendi, H. 940/1533-34 yılında Malkara'da doğmuştur. İlk eğitimini tasavvuf konusunda yetişkin bir zat olan babası Pir Ali'den alan Nev'î, 957'de (1550) İstanbul'a giderek "Ahaveyn" adıyla bilinen iki kardeş, Karamanî Ahîzâde Ahmed ve Mehmed Efendi'den medrese dersleri talim etti. Bu sırada Hoca Sâdeddin, Bâkî, Hüsrevzâde, Üsküplü Vâlihî, Edirneli Mehmed Mecdî, Muhyî Karamanî, Camcızâde Câmi ve Cevrî gibi devrin ileri gelen şair ve âlimleriyle arkadaşlık kurdu. Nev'î, hocası Ahîzâde Mehmed Efendi'nin Edirne'deki Beyazıt Medresesi'ne tayini üzerine onunla birlikte Edirne'ye gitti (962/1555). Daha sonra hocasının Süleymaniye Medresesi'ne tayiniyle İstanbul'a dönerek mülâzım oldu (970/1563). Nev'î Efendi, 973/1566'da, Gelibolu'daki Balaban Paşa ve Mesih Paşa medreseleri müderrisliğine gönderildi. İstanbul'da Şahkulu, Murâd Paşa, Câfer Ağa ve Mihrimah Sultan medreselerinde müderrislik yaptı. III. Murâd tarafından Şehzade Mustafa'nın hocalığına getirildi. Bâyezid, Osman ve Abdullah adlı şehzadelerin de

katıldığı bu dersler, şehzadelerin öldürüldüğü 1003 (1595) yılına kadar devam etti (Sefercioğlu, 2007:52).

Nev'îzâde Atâyî, Sultan IV. Murâd'a sunduğu kasidede babasının şehzade hocalığı yaptığını ve dönemin padişahı III. Murâd'ın hizmetinde bulunduğunu, kendisinin de hizmete hazır olduğunu ifade eder:

Peder Sultân Murâd-ı Sâlis'ün olmışdı manzûrî

Nice yıl hidmet-i ta'lîm-i şeh-zâdeyle şân buldı (K. 20/89)

Kulun oğlu kulundur hidmet emr itsen nola dinse

Kadîmî bende-i mevrûsunı şâh-ı cihân buldı (K. 20/91)

Şair Nev'î'nin ilim ve fazilet sahibi, rint edalı, dervişmeşrep, tasavvufa, züht ve takvâya mütemayıl bir zat olduğunu ifade eden kaynaklar onun Arapça ve Farsçaya hâkim, atasözü ve deyimleri şiirlerinde ustalıkla kullanan bir şair olduğunu da aktarır. Nev'î, sanatlı söyleyişe meyletmemiştir. Özellikle gazellerinde sade bir dil ve külfetsiz, akıcı bir üslup görülür. Nev'î Efendi iyi bir tasavvuf terbiyesi almış, III. Murâd'ın yakın ilgisine mazhar olmuş, sultandan başka hiç kimseden armağan kabul etmemiş, dünya nimetlerine değer vermediği için eline geçen bütün servetini ihtiyaç sahiplerine dağıtmıştır. 30 Zilkade 1007 (24 Haziran 1599) tarihinde vefat etmiş, hiçbir varlığı çıkmadığı için cenaze masrafları padişah tarafından karşılanmıştır. Kabri, Şeyh Vefâ Camii hazîresinde Şeyh Şâban Efendi'nin yanındadır (Sefercioğlu, 2007: 52).

Müderriş, şehzade hocası ve şair Nev'î Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelen Atâullah, ilk tahsilini babasından almıştır. Nev'îzâde Atâyî, *Hadâ'iku'l-hakâik* adlı eserinde üstad olarak gördüğü babası için "...râkîmu'l-hurûf olan abd-ı zaîfün nakş-ı sahîfe-i vücûd olmasına bâdî ve mukaddeme-i netîce-i îcâdı, vâlidî ve senedî ve üstâdî, ferd-i kâmil ü cins-i şâmil-i ma'ârif ü 'ulûm Nev'î Efendi merhûmdur" (Donuk, 2015a: 105) şeklinde samimi ve hürmet dolu ifadeler kullanmıştır. Atâyî daha sonra Kafzâde Feyzullah Efendi'den ders okudu. Şair, bu ders alma sürecini *Hadâ'iku'l-hakâik*'ta "...bu hakîr evâ'il-i hâlde şeref-i telemmüzleri ile müteşerrif ve deryâ-yı feyz-i nâmütenâhîlerinden mugterif olmuş idüm" (Donuk, 2015a: 1352) şeklinde ifade eder. Hocası Kafzâde'nin ilim ve irfanı ile ilgili olarak "...hakkâ ki bahr-ı bî-kerân-ı 'ilm ü

‘irfân ve enbân-ı kerâme-i ‘Amr gibi ‘ummân-ı bî-pâyân idi” (Donuk, 2015a: 1352) biçiminde övgü dolu sözler sarf eder. ‘Atâyî, 1009/1601’de Ahîzâde Abdülhalim Efendi’den mülazım olarak tahsilini tamamladı. 1013/1605 yılında Canbaziye Medresesi müderrisliğine tayin edildi (İpekten, 1991: 40). Aynı yıl oğlu Muhammed dünyaya geldi. Bu hadiseye bir tarih düştü:

Seher gün gibi togdı çün Muhammed

Kabûl oldu sûz-ı dil subhgâhı (T. 3/1)

Degül mi bu tıfla delîl necâbet

Ki târîh ola mahz-ı lutf İlahî (1013) (T. 3/2)

1016/1608’de müderrisliği bırakarak kadılığa başvuran Atâullâh Efendi, Rumeli’de Lofça kadılığına gönderildi. Bir süre sonra kadılıktan azledildi. 1019/1610’da Şeyhülharemzâde Abdülkerim Efendi’nin yerine Babaeski kadısı oldu. *Hadâiku’l-hakâik*’ta bu görevi ile ilgili şunları ifade eder: “Bin on tokuz târîhinde bu hakîr Bâbâ kazâsında halefî olup iki sene mikdârı hem-dem ü yârân, harîf-i germ-âbe vü gülîstân olmuş-ıduk.” 1021/1613’te Varna kazası kadılığı kendisine verilmiş olsa da dönemin Rumeli Kazaskeri Abdülaziz Efendi (öl. 1618), onu bu görev için yetersiz bularak Rusçuk kadılığına nakletti. 1023/1614-1615 yılında Rusçuk kadısı olarak görev yaptı. Daha sonra Hezargrad kadılığına tayin olundu. 1025/1616-1617’de ise önce Lofça ardından Silistre kazasına nakledildi. Kendisi buralara tayin edilmesini yine adı geçen eserde “Bu hakîr bin yigirmi beş târîhinde ol diyâra (Lofça) kâzî olup...” ve “Bu hakîr bin yigirmi altı târîhinde ol diyâra (Silistre) kâzî olmuş idüm.” şeklinde ifade eder. Ayrıca “Velîyyü’n-ni’am hazretleri def’a-ı selâsede sadr-ı Rûm iken bu bendelerine Silistre kazâsın ihsân itdüklerinde...” ifadesinden anlaşıldığına göre Silistre kadılığına getirilmesi Şeyhülislâm Yahya Efendi’nin tensipleriyle gerçekleşmiştir. Nev’îzâde Atâyî, *Hadâiku’l-Hakâik* adlı eserinde 1027/1617-1618 ile 1030/1620-1621 yılları arasında görevli olduğu yerler hakkında bir bilgi vermemektedir. Fakat Şeyhî Mehmed, *Vekâyi’ü’l-Fuzalâ*’da onun Recep 1027/ Haziran-Temmuz 1618’de Silistre kadılığına atandığını; Recep 1029/ Haziran-Temmuz 1620 yılında bu görevden azledildiğini aktarır (Donuk, 2015a: 97).

1030/1621’de Rodosçuk (Tekfurdağı) kazasına kadı olan Atâullâh Efendi, aynı yıl Hezargrad kadılığına getirildi. Hezargrad’daki görevinden Rebiülevvel 1032/ Ocak-Şubat 1623’te azledildi. Recep 1033/ Nisan-Mayıs 1624 ‘te Tırnova ve Sahra kazaları geçimlik olarak kendisine verildi. 1034/1625 yılında Tırhala kadısı olarak atandı. Burada *Sohbet’ül-ebkâr* adlı eserini tamamladı. 1036/1627’de bu görevden azledilince İstanbul’a geldi. Bu durum *Zeyl-i Şakâik*’ta geçen “Otuz altı târîhinde Yenişehir’e giderken bu hakîr Tırhala kazâsından ma’zûlen âstâneye gelürdüm.” cümlesinden anlaşılmaktadır. 1037/1627-28’de Mizistre kazası kadılığına getirildi. Burada üç yıl görev yaptıktan sonra 1040 Zilhicce’sinde (Temmuz 1631) üçüncü kez Tırhala kazasına kadı olarak tayin edildi (Donuk, 2015a: 97-98). Atâyî bu duruma bir tarih de düşmüştür:

Olup ‘Abdülhalîm-zâde yirine

Yine Tırhala ‘abd-ı nâ-murâda (T. 18/1)

‘Atâyî bü’l-‘aceb târîh oldı

Olup ‘Abdülhalîm Tırhala-zâde (1041) (T. 18/2)

1042/1632-1633’te Üsküp kadılığına getirilen Atâyî, buna da bir tarih manzumesi yazmıştır:

Salındı hâkim-ı Tırhala iken Üskûb’e

Kılup ‘Atâyî’ye himmet gönülden ehl-i kulûb (T. 19/1)

Semend-i devleti nakl ile eyledi hareket

Müyesser oldı vüsûl-i menâzil-i matlûb (T. 19/2)

Hisâb idersen eger hemzeyi olur târîh

Vusûli sâline kâzı-ı belde-i Üskûb (1042) (T. 19/3)

Nev’îzâde Atâyî, Üsküp’te yaklaşık üç yıl görev yaptı ve *Şakâ’ik Zeyli*’ni de burada tamamladı. Bunu yazdığı bir kasidede şöyle ifade eder:

Şakâ’ik zeyline bir vech ile oldum tırâzende

Gören didi tırâzın dâmen-i âhir-zamân buldı (K. 20/81)

1043/1634-1635 yılının sonunda Üsküp kadılığı görevinden azledildi ve İstanbul'a döndü. Akabinde yeni bir tayin beklediği sırada İstanbul'da vefat etti. Atâyî'nin vefat tarihi ile ilgili olarak kaynaklar farklı bilgiler vermektedir. Kâtip Çelebi, Uşşâkîzâde Hasîb, Bursalı Mehmed Tahir ve Muallim Nâcî 1044/1634-35 yılını; Hacı Tevfik Efendi 1044 yılının Recep ayını (Aralık-Ocak 1634-35) verir. Şeyhî Mehmed ve Mehmed Süreyya Cemâziyelevvel 1045 (Ekim-Kasım 1635), Seyrekzâde Âsım Cemâziyelâhir 1045 (Kasım-Aralık 1634)'i işaret eder. Muhammed el-Muhibbî sadece 1045/1635-36 senesini zikreder. Mehmed Rıza ise 1046/1636-37 yılını gösterir (Donuk, 2015a: 100).

Tunca Kortantamer (1997: 130) Atâyî'nin, IV. Murâd'ın Revan Seferi'nden dönüş tarihi olan 10 Recep 1045 (20 Aralık 1635)'ten sonra vefat ettiğini aktarır. Çünkü Atâyî, IV. Murâd için yazdığı bir kasidede Revan'ın fethine tarih düşerek değinir:

Dinildi fethine tevfik-i Hak ile târîh

Revân'ı döge döge aldılar be-vefk-i murâd (K. 21/65)

Ayrıca Revan Kalesi'nin fethi için hususi olarak birkaç tarih manzumesi kaleme almıştır:

'Atâyî hamd ü senâ eyleyüp didi târîh

Revân'dan açdı kapu ol miftahü'l-ebvâb (T. 24/9)

Didi bu feth ü nasrun târîhini 'Atâyî

Aldı yine Revân'ı Sultân Murâd-ı Râbi' (T. 25/17)

Kendin hisâba katup didi 'Atâyî târîh

Şâh-ı 'Acem'den alduk döke döke Revân'ı (T. 26/8)

De düşünce didüm ana târîh

Feth-i bâb-ı Revân mübârek ola (T. 27/5)

Bunlara mukabil Atâyî, IV. Murâd'ın Revan'dan İstanbul'a gelişini divanında yer alan bir müseddes ile şöyle ifade eder:

Haleb'den şehr-i istanbul'a geldün 'izz ü devletle

Garîk-i bahr-ı ihsân itdün ol etrâfı himmetle (Msd. 4/IV)

Bu manzumeler, edebî metinlerin tarihi olayları aktarmaya yardımcı olmasının yanı sıra şairin vefat tarihi hakkında bir fikir sahibi olunmasını sağlamakta ve bu açıdan önem taşımaktadır.

Atâyî'nin 1043/1634-35 yılının sonunda İstanbul'a geldiği bilgisi ile dönemin hayat şartları gereği Üsküp'ten İstanbul'a taşınmanın birkaç hafta süreceği göz önünde bulundurulursa; ayrıca Kortantamer'in işaret ettiği bilgiler de dikkate alınırsa Atâyî'nin vefat yılı olarak Seyyid Mehmed Rıza'nın verdiği 1046/1636-37 yılının doğruluğu kuvvetle muhtemeldir (Donuk, 2015a: 102).

Atâyî, H. 1046 (M. 1636-37) yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Mezarı Şeyh Vefâ Tekkesi hazîresinde babasının yanındadır. Dedesi ve babası gibi o da tasavvufa meyletmiş, Aziz Mahmud Hüdâyî (öl.1038/1628)'ye müntesip olmuştur. Bursalı Mehmed Tahir'in aktardığına göre Aziz Mahmut Hüdâyî Türbesi'nde kapının üstündeki Arapça tarih kitabesi Atâyî tarafından yazılmıştır (İpekten, 1997: 41).

Nev'îzâde Atâyî, gözünü budaktan sözünü dudaktan esirgemeyen biridir. Mücadeleci ve cesur bir kişiliğe sahip olan Atâyî, dönemin yöneticileri ve ileri gelenlerine olan yakınlığı sayesinde kadılık görevinden birçok kez azledilmesine karşın çeşitli yerlere tekrardan görevlendirilmiştir.

Atâyî'nin ilmî ve edebî meclislere katılmaktan ve buralarda anlatılanlardan keyif aldığı söylenebilir. Elbette bunda babası Nev'î Efendi'nin de etkisi vardır. Çünkü Nev'îzâde babasının devrin ileri gelenleriyle kurduğu meclislere şahit olmuş, buralarda anlatılanları dinlemiş, ilim ve fazilet kesbetmeye çalışmıştır. Daha sonra kendisinin de ilmî mahiyette sohbetlere katıldığını, bu meclislerde kitaplar üzerine fikir teâtilerinin yapıldığını *Şakâyik Zeyli*'nde aktarır. *Şakâyik Zeyli* incelendiğinde birçok yerde onun kitaplarla içli dışlı olduğunu gösteren cümlelere rastlanır. Atâyî gittiği her yerde kitap toplar, başkalarında gördüğü kitapları inceler, notlar alırdı. *Şakâyik Zeyli*'nde kişiliğine dair bir diğer ipucu da onun araştırmacı yönüdür. Donuk (2015a: 103-105), Atâyî'nin

eline geçen kitapları merakla tetkik etmesi, atalarının mezarlarını araştırıp bulması, biyografilerini yazdığı kişilerin görev yaptıkları vakıflarda tutulan muhasebe kayıtlarını kontrol etmesi, mahkeme tutanaklarını inceleyip gerektiği yerlerde düzeltmeler yapması, görevi devraldığı kadıların fetva ve mektuplarını incelemesi gibi hususiyetlerin *Şakâyik Zeyli*'nin satır aralarında geçtiğini ifade etmektedir.

Nev'îzâde Atâyî, ilmî ve edebî sohbetlere katılmak kadar arkadaşlarıyla kaplıca, hamam, gül bahçesi gibi yerlere katılmaktan da büyük keyif alırdı. Nitekim *Hadâiku'l-hakâik*'in satır aralarında onun katıldığı yemeli içmeli sohbetleri ve eğlenmeyi seven biri olduğu görülür. Ayrıca Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'da onun için sarfettiği "Dönerdi Nev'î-zâde gibi şekl-i fil-i ma'kûsa" mısraından anlaşıldığı üzere Atâyî kilolu, iri yapılı biridir. Böyle bir fiziksel yapıya olması onun yemeye, içmeye düşkünlüğü ile ilgili olmalıdır (Donuk, 2015a: 107). Hatta Atâyî'nin bu bedensel özelliği, onun şiirlerinin kurgusunu da etkilemiştir. Şiirin hayâl ürünü ve kurgu olduğu gerçeği göz önüne alındığında şair, kendisini olmadığı şekilde gösterme eğilimindedir. Nitekim Nev'îzâde Atâyî, divanında birçok yerde aşk derdinden deri kemik kaldığını iddia eder (Şentürk, 2019: 418-419).

Atâyî'nin divanında yer alan kaside ve kıt'alardan da anlaşıldığına göre kendisi çoğu zaman yaşantısından ve sahip olduğu şartlardan pek memnun değildir. Sadrazam Murâd Paşa (öl. Cemâziyelevvel 1020/ Temmuz-Ağustos 1611), için yazdığı bir kasidede, ilim ve sanatının takdir edilmediğini hatta yazdıklarının kendisine zarar verdiğini, dert ve mihnete düştüğünü, sabrı kalmadığını ifade eder:

Hâce-i bâzâr-ı 'irfân olmuş iken serverâ

Sûret-i tahrîrümün çekdüm sevâdından ziyân (K. 3/44)

Bî-dil ü cânım düşelden cây-ı derd ü mihnete

Kalmadı gitdi yiriyle sabr-ı dil ârâm-ı cân (K. 3/47)

Sadrazam Nasuh Paşa (öl. Ramazan 1023/ Ekim-Kasım 1614)'ya sunduğu kasidede ise hayatından memnun olmadığını, talihinden şikâyetini şöyle beyan eder:

Velî ne çâre cefâ-yı felekke ehl-i dilün

Yiriyle kalmadı sabr u karâra dermânı (K. 4/47)

Nevâ-yı nâle vü savt-ı figânum ile benem

Riyâz-ı ma‘rifetün ‘andelîb-i nâlânı (K. 4/48)

Niçe zamân idi kim devr-i çarh-ı kec-reftâr

Gubâr-ı gam ile virdi bana perîşânî (K. 4/49)

Anadolu ve Rumeli Kazaskeri Taşköprizâde Kemal Efendi (öl. Şevval 1030/ Ağustos-Eylül 1621) için yazdığı kasidede mutsuz olduğunu ve isteklerine kavuşmadığını söyler:

Ben ol ‘Atâyî-i nâ-şâd u nâ-murâdem kim

Zamâne va‘de-i lutf ile saldı ferdâya (K. 12/33)

Atâyî, dönemin iktidar sahiplerine (vezir, şeyhülislam, kazasker vs.) sunduğu manzumelerden de anlaşıldığı üzere hüner sahibi biri olduğu hâlde kıymetinin bilinmediğini, zulüm ve felaketlere uğradığını söyler. Filhâkika onun kıt’a ve kaside gibi birçok manzumede karamsar ve memnuniyetsiz ruh hâinden belirtiler görülmektedir.

Atâyî, divançe denilebilecek *Hezliyat*’ından anlaşıldığı kadarıyla nüktedân, mizahtan keyif alan, hoşsohbet biridir. *Hezliyat*’ında müstehcen ve kaba ifadelerin yer alması onun mizaha yatkın bir kişiliğinin olduğunu kanıtlamaktadır. Atâyî’nin divanında ya da mesnevilerinde herhangi bir kişiyi sövdüğüne yahut küfürlü bir üslup kullandığına dair bir ifadeye rastlanmamakla birlikte onun divan edebiyatının önemli hiciv ustası şair Nef’î (öl. 1044/1635) ile olan hezl türündeki atışmaları meşhurdur.

Yalçın (2020: 126), Nef’î’nin şiirlerini psikanalitik yönden incelediği bir çalışmada çağdaşı Nev’îzâde Atâyî’ye karşı Nef’î’nin büyük öfke duyduğunu, ona hakaret ve küfürlerde bulunduğunu ifade eder. Nef’î, Atâyî’yi eşcinsellik ile ithâm etmekte, onun ahlaksızlığına vurgu yaparak sin-kafı küfürlerle kendisine saldırmaktadır. Atâyî de Nef’î’yi itibarsızlaştırma ve gözden düşürme amacıyla benzer şekilde hakaret-âmiz cümleler sarf etmektedir. Söz konusu çalışmada, şairlerin

birbirlerine ithamlarında Nef'î'nin saldırgan tavrı ve aşağılık kompleksine girmiş olması güçlü bir neden olarak düşünülmektedir.

Vural (2020: 1454) Nef'î ile Atâyî arasında süregelen düşmanlığı, aile ve dostların da dâhil edildiği küfürlü atışmaları, dönemin iktisadî, siyasî ve sosyal ortamını da göz önünde bulundurarak incelemiştir. İki şair arasında oluşan husûmetin ayrıntılarının şairlerin birbirlerine cevaben yazdığı manzumeler ile dönemin tarihsel ve sosyolojik gerçekliğinden hareketle aktarıldığı bu çalışma; karşılıklı atışmaların, kişiliğe yöneltilecek ağır hakaret ve ithamların temelinde nefret ve kin duygusu olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır.

2. EDEBÎ ŞAHİİYETİ

Nev'îzâde Atâyî, iyi bir eğitim görmüş, tahsilini tamamladıktan sonra müderrislik ve kadılık görevinde bulunmuş âlim bir şairdir. Türkçenin ifade zenginliğini sonuna kadar kullanan, Arapça ve Farsçaya da hâkim biri olarak geniş bir kelime hazinesine sahiptir. Onun şiirleri, İstanbul Türkçesinin en güzel örneklerini ihtivâ etmektedir. Atâyî'nin Türk dili ile ilgili düşünceleri, dönemin yaygın dil anlayışının aksine sade ve millî bir dille yazmakta ısrar etmesi hasebiyle önemli görülmektedir. Çünkü o, Bilkan (2004: 401)'in ifadesine göre “özellikle İran şairlerine meydan okuyarak Türkçe ile daha güzel eserlerin yazılabileceği iddiasını” millî ve mahallî karakter taşıyan şiirler kaleme alarak dile getirmiştir. Donuk (2015a: 119) Atâyî'nin Türkçe, Arapça ve Farsçaya hâkim biri olduğundan kelime hazinesinin geniş, ifade gücünün zengin, doğal olarak kültürel birikimini yansıtan üslubunun külfetli olduğunu buna mukabil özellikle mensur eserlerinde kullandığı üslubun ise müzikal açıdan güçlü olduğunu belirtmektedir.

Atâyî'nin, müderrislik ve şehzade hocalığı yapmış ve XVI. yüzyıl Osmanlı şiirinin en önemli isimlerinden Nev'î Yahya Efendi'nin oğlu olduğu daha önce de ifade edilmişti. Bu zürriyet ilişkisi onun daha nitelikli bir eğitim almasına fırsat sunmuştur. Babasının ve onun çevresinin etkisinde kalarak edebiyata yönelmesi onun için doğal bir durumdur. Nitekim Atâyî'nin divanı üslup ve içerik açısından incelendiğinde Nev'î, Şeyhülislâm Yahyâ ve Bâkî gibi büyük şairlerden etkilenmelerin olduğu görülmektedir.

Kılıç (1998: 252), 17. yüzyıl tezkirelerinde sanatkarın yaratılış hâlini belirleyen etkenlerden ilkinin “irsiyet” olduğunu ve “şâir oğlu şâir, tab'-ı mâder-zâd” gibi irsiyet

bildiren kalıp ifadelerin sadece Rızâ ve Riyâzî tezkirelerinde geçtiğini aktarır. Buna göre her iki tezkire yazarı da Atâyî için benzer ifadeler kullanmıştır. *Rızâ Tezkiresi*'nde geçen “ ... ‘İlm ü fazîlet ile mâhir ve sâhib-ihirâ’ şâ’ir oğlu şâ’irdür” (Zavotçu, 2017: 165) cümlesinden Atâyî’nin ilim ve fazilet ile mahir, kendine has söyleyişi ve şair oğlu şair olduğu anlaşılmaktadır. *Riyâzî’ş-Şuara*’da ise onun için “... Peder-i ‘âlî-güherinden intikâl iden isti’dâd-ı şî’risin der-kâr idüp tab‘-ı pür-hevesi çok me‘ânîye dest-res bulmuşdur. Hakkâ ki, bî-tekellûf ihirâ‘-ı ma’nâya kâdir, sâhib-selîka şâ’ir oğlu şâ’irdür” (Açıkgöz, 2017: 234) ifadeleri yer almaktadır. Riyâzî Muhammed Efendi, tezkiresinde kısaca Atâyî’nin şairlik yeteneğini babasından aldığını, güzel söz söylediğini ve güzel yazdığını, şair oğlu şair olduğunu belirtir.

Nev’îzâde Atâyî de şair bir babanın oğlu olduğunu, babasına olan hayranlığını ve onunla övünmesini divanının dibâcesinde şu sözlerle aktarır: “... ‘Atâyî-i dil-figâr Nev’î-zâdeligin gencîne-i suhana vâris olmaga bâ’is zann idüp beni Nev’î meyânında rüchânı zâhir şâ’ir oğlu şâ’ir olmagla bir zamân hum-hâne-i nazmun cür’a-nûşî, bâzâr-ı suhanun gevher furûşî olmuş idi” (Karaköse, 1994: 11). Atâyî, bu irsiyet bağını iftihar kaynağı olarak bir beytinde de şöyle ifade eder:

Zamânede benem ol şâ’ir oğlu şâ’ir kim

Baş egdi nazmuma dünyânun ehl-i ‘irfânı (K. 4/43)

Atâyî, divanında edebî kişiliği ile ilgili pek fazla bilgi vermez. O, daha ziyade *Hadâ’iku’l-hakâik* adlı eserinin mukaddime bölümünde dil ve üslup ile ilgili dikkate değer açıklamalar yapmıştır. Atâyî, sözü edilen eserinde şuara tezkiresi ve Osmanlı tarihi kaleme alanların Türk dilini kullandıklarını, kendisinin de eserini her seviyeden halkın anlaması amacıyla Türk dilinde inşa ettiğini ifade etmiştir.

Suat Donuk, Atâyî’nin kısaca *Zeyl-i Şakâik* olarak bilinen *Hadâ’iku’l-hakâ’ik fi Tekmiletî’ş-şakâ’ik* adlı eseri üzerine bir doktora çalışması hazırlamıştır. Bu çalışmadan anlaşıldığı üzere Atâyî, Türk diline olan hassasiyetini, eserini Türkçe yazarak göstermiştir. *Hadâ’iku’l-hakâ’ik*, Şakâik zeyilleri içinde Türkçe kaleme alınan ilk eser olmasıyla da önem arz eder. Atâyî, eserinde tercih ettiği üslup ile ilgili açıklamalar yapar. Herkesin kolayca anlayabileceği bir dili kullanmaya gayret ettiğini belirtir. Mukaddime’nin “Teznîb” bölümünde üslubuyla ilgili ayrıntılı bilgiler verir. Şair, dilin edebî türe göre seçilmesi gerektiğini, tarihi konu edinen mensur eserlerde hayâllerin,

kafiye ve edebî sanatların asıl anlatılmak istenen düşünceyi yok ettiğini, mensur metinlerin güzel olabilmesi için düzenli ve ahenkli yazılmasının kâfi olacağını düşünmektedir (Donuk, 2015a: 113-115).

Atâyî Divanı'ndaki manzumelere bakıldığında Arapça ve Farsça terkiplerin yanı sıra; “Kulun oğlu kulundur” (K. 20/91), “gönlüne girmek güzellerün” (G. 23/2) gibi Türkçe kelime ve tamlamaların da kullanıldığı görülür. Divanda genellikle düz ve basit cümleler kurulmuş, yer yer mahallî söyleyişlere de rastlanmaktadır. Buna bağlı olarak “sen sag u ben selâmet” (G. 15/1), “Ka‘be yapmakdur gönül yapmak” (G. 129/1), “mest-i rûsvânun sözi ma‘zûrdur” (G. 54/2) gibi atasözleri ile “baş üzre yiri var” (G. 99/1), “göz açdurmaz” (G. 26/5), “el virse” (G. 113/4), “mektup uçur-” (G. 211/4), “tutmasun âhum” (G. 25/2) “hayra aç agzın” (G. 146/3) gibi deyimlerden sıklıkla istifade edilmiştir. Böylelikle Bilkan (2004: 401)'ın da ifade ettiği gibi Atâyî, atasözleri ve deyimlerle şiirlerine zengin anlamlar kazandırmış, sosyal hayata ve yaşadığı ortama ait gözlemlerini ustaca anlatmıştır. Bu yönüyle Atâyî'nin birçok şiirinde Osmanlı'nın sosyal, kültürel ve siyasî meselelerini görmek mümkündür. Ayrıca onun divanı ve hamsesinde devrin gelenek göreneklerine, sosyal hayata dair birtakım alışkanlıklara da rastlanmaktadır.

Divanda şiirlere geniş bir malzeme temin eden mecâzî ifadeler, teşhis, istiare, telmih, tezat, tenasüp, mübalağa, kinaye ve hüsn-i talil gibi edebî sanatlar sıklıkla kullanılmıştır. Atâyî divanı üslup açısından sade bir eserdir. Özellikle gazelerde konuşma diline yakın, sade bir üslubun tercih edildiğini söylemek mümkündür. Nitekim divanda 28 yerde geçen ve bir gazelde (G. 192) de redif olarak tercih edilen “hele” sözcüğü, mahallî söyleyişi çağrıştırarak şiire samimi bir hava katmıştır.

Atâyî, Orta Klasik Dönem (1600-1700)'in en büyük mesnevi şairi sayıldığı gibi Türk edebiyatının da son büyük hamse şairi olarak kabul edilmektedir. Atâyî'nin edebî kişiliğinin gösterdiği saha daha çok mesnevi telifidir. O, daha önceki dönemlerde mesnevi geleneğinde yaygın olarak görülen taklit ve tercüme reddederek millî bir üslup benimsemiştir. Döneminin sosyal olaylarını gerçekçi bir anlatımla aktaran ve çevresindeki tipleri eserlerine başarıyla yansıtan Atâyî'nin bu özelliklerinin devrin edebî anlayışı açısından birer yenilik olarak görülür. Onun üslubu çağdaşlarına göre üstün ve

millî bir nitelik taşır. Atasözleri ve özdeyişleri her fırsatta kullanan Atâyî, mesnevilerinde hikâye ve nasihatlere de yer vermiştir (Bilkan, 2004: 400-402).

Nev'îzâde bu özellikleriyle kendisinden sonra gelen şairleri etkilemiştir. XVIII. asrın ilk yarılarında mesnevi sahasında önemli eserler kaleme almış bir divan şairi olan Sâbit (öl. 1124/1712) bunlardan biridir. Mustafa Safâyî Efendi (öl. 1138/1725-26), *Tezkire-i Safâyî*'de şair Sâbit'in edebî kişiliği hakkında bilgi verirken "Eş'âr u âsârda 'Atâyî üstâda pey-revlik etmiştir ... Ve dahi 'Atâyî hamsesi üslûbunda bir latîf hamse nazm etmiştir." (Çapan, 2005: 125) ifadelerini kullanmıştır. Yine XVIII. yy. şairi ve mahallî üslubun en önemli temsilcilerinden olan şair Nedîm (öl. 1143/1730), mesnevi tarzında beğendiği Atâyî'yi şu beyit ile yâd eder (Macit, 2017):

Mesnevî semtinde geçmiştir Atâyî cümlesin

Hâletî evc-i rubâ'ide uçar verkâ gibi (K. 16/39)

Tunca Kortantamer, Nev'îzâde Atâyî'nin Hamse'si üzerine kapsamlı bir doçentlik çalışması hazırlamıştır. Kortantamer (1997: 266-267) çalışmasında, Hamse'de atasözlerinin az sayıda kullanıldığını bunun aksine deyimlerin sayısının fazla olduğunu, halkın kullandığı kelimelerin ve arkaik sözcüklerin fazlasıyla tercih edildiğini, *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Sohbetü'l-ebkâr*'ın -dinî nitelikli mesneviler olduğundan- ayet ve hadis iktibasları içerdiğini, özellikle bu iki mesnevide Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerin çokça yer aldığını ifade eder.

Muallim Nâci, *Esâmi* adlı eserinde Atâyî'nin en meşhur eserinin *Şakâik Zeyli*, şiirleri arasında en ziyade şöhret bulan ise *Hamse-i 'Atâyî* olduğunu, nesrinin nazmından daha kuvvetli görüldüğünü, şiirlerinde dikkati çekecek kadar tabiiyet görülemediği gibi öyle parlak fikirlere de pek tesadüf edilmediğini yazar (Kurnaz, 2000: 87-88).

3. ESERLERİ

3.1. Manzum Eserleri

a. Divan: Atâyî Divanı mürettep olup Şeyhülislam Yahyâ Efendi'ye ithaf olunmuştur. Divanda 1 mensur dibace, 31 kaside, 9 musammat, 275 gazel, 56 tarih ve mukattaat, 15 rubai ve 93 ebyat bulunmaktadır. Dibace, besmelenin hikmetinin anlatıldığı 5 beytin ardından Atâyî'nin şairliğini ve şiir üzerine düşüncelerini, onun Şeyhülislam Yahya Efendi için yazdığı övgüleri ihtiva eder. Dibace kısmı dua ve eserin kusurlarının mazur görülmesi temennisi ile biter. Kasidelerin ilki Hz. Muhammed'in miracını ele aldığından miraciyedir. Sultan II. Osman için bir kaside ve terki-i bend biçiminde yazılmış bir mersiye, Sultan IV. Murat için üç kaside ve iki müseddes, Şeyhülislam Yahya için dört kaside yer alır. Devrin ileri gelen devlet adamları olan Murâd Paşa, Nâsuh Paşa, Sadrazam Ali Paşa, Şeyhülislam Sun'ullah Efendi, Hâcezâde Mehmet Efendi, Şeyhülislam Es'ad Efendi, Şeyhülislam Kemal Efendi, Kadı Nadirî, İskender Paşa, Cafer Paşa, Hasan Paşa ve Mustafa Paşa için kasideler yazılmıştır. Bununla birlikte dönemin bazı ileri gelenleri de çeşitli müseddes ve tarihlerde anılmıştır (Karaköse, 1994: 11).

Divanda Nev'î, Şeyhülislam Yahya, Bakî ve Nef'î gibi şairlerin tesiriyle yazılmış şiirler yer almakla birlikte Atâyî'nin kendine özgü tavrını akseden şiirler çoğunluktadır. Muhteva bakımından orijinal ve yeni sayılabilecek bir tarzda yazılan şiirlerde dil sade, canlı ve renkli bir görünüm arz eder. Dönemin zihniyeti ve sosyal gerçekliği beyitlere yansımaktadır. Divan'ın yurt içinde ve yurt dışında çeşitli kütüphanelerde 32 yazma nüshası mevcuttur. Bu yazma nüshalardan 16'sı İstanbul kütüphanelerinde yer almaktadır (Karaköse, 1994: 11). Divanın tenkitli metni Saadet Karaköse (1994) tarafından doktora tezi olarak hazırlanmıştır. Divan, 2017 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından e-kitap şeklinde yayımlanmıştır.

b. Hamse: Nev'îzâde Atâyî'nin mesnevi şairi olarak tanınmasını sağlayan hamse, şairin en önemli manzum eseri kabul edilmektedir. Atâyî hamsesini kısmen Nizâmî-i Gencevî'nin *Penc Genc* adlı eserini örnek alarak meydana getirmiştir. Fakat bu tam anlamıyla bir uyarlama değildir. Hamseyi oluşturan iki mesneviden *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Heft Hân*, Nizâmî'nin sırasıyla *Mahzenü'l-esrâr* ile *Heft Peyker* adlı mesnevilerinin isimlerinden ve dış görünüşlerinden ilham alınarak yazılmıştır. Hamsedeki *Âlemnümâ*

(*Sâkînâme*), *Sohbetü'ül-ebkâr* ve *Hilyetü'l-efkâr* adlı mesneviler ise gerek isim gerekse konu itibarıyla özgün eserlerdir. Atâyî bu üç mesnevide gelenekte sıklıkla ele alınan konular yerine gerçek yaşamdan kesitler sunmayı, mahallî hayatı ve gelenekleri aktarmayı tercih ederek orijinaliteye ulaşmaya çalışmıştır. İstanbul'un gündelik yaşamından ve çeşitli manzaralarından parçalar sunmuş; hatta hikâyelerini aktarırken gerçek olaylardan istifade etmiştir. Bu hususiyetler ile mesnevilerine yerli unsurları dâhil eden Atâyî, İran mesnevi geleneğinin dayattığı kalıpları da kırmayı başarmıştır. Hamse nüshalarına, *Hilyetü'l-efkâr* dışında Divan'ı ile bir arada külliyat halinde çokça rastlanmakta, tamamı ise Topkapı Sarayı Müzesi (III. Ahmed, nu. 2650), İstanbul Üniversitesi (TY, Nu: 4013) ve Süleymaniye kütüphanelerinde (Esad Efendi, Nu: 2872) bulunmaktadır. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde (Nu: 1989) bulunan dört sütun halinde yazılmış nüsha ise tezhipli, minyatörlü ve çiçekli bir yazmadır (İpekten, 1991: 41). Hamse üzerine en kapsamlı incelemeyi “*Nev'î-zâde Atayî ve Hamse'si*” adlı doçentlik çalışması ile Tunca Kortantamer (1997) yapmıştır.

Atâyî'nin Hamse'si şu mesnevilerden oluşmaktadır:

1. Âlemnümâ: *Sâkînâme* adıyla bilinen bu eser, içkiyi, içki meclislerini ve buradaki halleri anlatmaktadır. 1026/1617 yılında aruzun “fe'ûlün / fe'ûlün / fe'ûlün / fe'ûl” kalıbıyla yazılmış ve II. Osman'a sunulmuştur. Toplam 1596 beyitten oluşmaktadır. Mesnevinin girişinde Osmanlı şairlerinin kaside ve gazel vadisinde İran şairlerini geçtikleri hâlde mesnevide hâlâ İranlıların üstün oldukları hususu tartışılırken Atâyî, Kafzâde Fâizî'nin ve diğer bazı şairlerin ısrarları üzerine bu mesneviyi yazdığını söyler. Eserin başında bir rubai ile biten 30 beyitlik bir tevhid yer almaktadır. Bundan sonra 30 beyitlik münâcât ile 64 beyitlik miracnâme bulunur. Atâyî ardından 205 beyitlik kısımda II. Osman'ın kişiliği över ve Leh Seferi'nin anlatır. Bu bölümden sonra 70 beyit ile eserin yazılma sebebini açıklar. Zamandan şikâyet, Boğaz'ın, Anadolu ve Rumeli Hisarı'nın tasviri ise 290 bölümden oluşmaktadır. Nihayet eserin asıl muhtevasını teşkil eden “Hitâb-ı sâkî” başlığında 84 beyitte sâkîye seslenme ve sâkînin güzelliği anlatılır. Bundan sonra gelen bölümlerde, şarap, kadeh, şarap küpü, sürahi, pîr-i mugân, meyhane, mum, bahar vb. başlıkla yer almaktadır (Kuzubaş, 2007: 26-51; Bilkan, 2004: 401). *Âlemnümâ* (*Sâkînâme*) üzerine Muhammet Kuzubaş (2007) bir doktora tezi hazırlamıştır.

2. Nefhatü'l-ezhâr: Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr* adlı mesnevisine cevap olarak yazılmış yerli ve orijinal nitelikte bir eserdir. *Nefhatü'l-ezhâr*, 1034/1625 yılında Tırnova'da kaleme alınmıştır. Eser, aruzun “müfte'ilün / müfte'ilün / fâ'ilün” vezninde olup 1370 beyitten müteşekkildir. Eserde IV. Murâd'ın övgüsünün yanı sıra Atâyî'nin divanını ithaf ettiği Şeyhülislâm Yahya'nın övüldüğü bir bölüm de yer almaktadır. Dolayısıyla bu mesnevinin IV. Murâd'a mı yoksa Şeyhülislâm Yahya'ya mı sunulduğu tam olarak belli değildir. Eserin girişinde klasik mesnevi kuruluşunda olduğu gibi besmele, hamdele, münâcât, na't, çâr-yâr-ı güzîn bölümleri yer alır. Ardından IV. Murâd'a övgü ve sebep-i telif bölümleri gelir. Sâkinâme gibi birkaç kısa bölüm ile Şeyhülislâm Yahya Efendi'nin övgüsünden sonra mesnevinin asıl konularının işlendiği yirmi adet nefhâ ve her birinin arkasından gelen destan (hikâye) bölümüne geçilir. Nefhalarda nefis, dünya, şehvet, kanaat, cömertlik konuları tasavvufi bir muhtevada anlatılarak hemen arkasından her biriyle ilgili bir hikâye nakledilir. Hatime ve tezyil bölümleri ile eser tamamlanır (Kuzubaş, 2003- 9-29; Bilkan, 2004: 401). *Nefhatü'l-ezhâr* üzerine Muhammet Kuzubaş (2003) bir yüksek lisans çalışması hazırlamıştır.

3. Sohbetü'l-ebkâr: Hamsenin üçüncü mesnevisi olan bu eser *Nefhatü'l-ezhâr*'a benzer bir şekil hususiyeti taşır. Atâyî, bir gün dostlarından birinin Molla Câmi'nin *Sohbetü'l-ebâr*'ını Türkçeye tercüme etme isteğine tercümenin iyi bir şey olmadığı gerekçesiyle karşı çıkar. Bunun üzerine şairin dostları, Câmi'nin eserine karşılık orijinal bir eser yazması konusunda ona ısrarcı davranırlar. Dostlarının önerisi ve ısrarıyla bu mesneviyi yazmaya başlayan Atâyî eserini Tırhala'da kadılık yaptığı sırada 1035/1625-26 yılında tamamlamıştır. Eser, 3530 beyit ile Atâyî'nin mesnevileri içerisinde en hacimli olanıdır. Aruzun “feilâtün / feilâtün / feilün” vezni ile yazılmıştır. Bu eserde tıpkı *Nefhatü'l-ezhâr*'da olduğu gibi hem IV. Murâd'a hem de Şeyhülislâm Yahya'ya övgüler yer aldığından eserin kime ithaf edildiği konusu açık değildir. Mesnevi, besmelenin yazılı olarak tasviri ve manevî bakımından tesirinin anlatıldığı bölüm ile başlar, tahmid, münâcât, na't, mi'râc, IV. Murâd'ın methi, Sebeb-i telif ve Şeyhülislâm Yahya'nın methi bölümleriyle devam eder. Bu bölümlerden sonra 40 sohbet ve her biri bir sohbeti takip eden 40 dâstân yer alır. Sohbetlerde, aşk, ibadet, ilim, tevazu, gayret, rüşvet, adalet, himmet, kerem, yalan, akıl, hırs, cömertlik, edep vb. konular işlenir. Her dâstân, sohbetteki konularla ilgili bir hikâyeyi içinde bulundurur. Yirmi sekizinci sohbette de Nasreddin Hoca hikâyeleri anlatılmıştır. “Hatimetü'l-kitâb” bölümüyle eser tamamlanır

(Yelten, 2017: 5-10; Bilkan, 2004: 401; İpekten, 1991: 41). *Sohbetü'l-ebkâr*, Muhammet Yelten (1998) tarafından yayımlanmış, 2017'de ise Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından e-kitap şeklinde düzenlenmiştir.

4. Heft Hân: Atâyî'nin hamsesinde yer alan dördüncü mesnevi *Heft Hân*'dır. *Heft Hân* plan bakımından Nizâmî'nin *Heft Peyker* adlı eserine benzese de konusu ve işleniş bakımından büyük ölçüde ondan farklı olup yerli ve orijinal bir eserdir. *Heft Hân*, *Heft Peyker* türünde yazılan eserlerin Türk edebiyatındaki en başarılı örneği kabul edilir. *Heft Hân*, altı ay içinde tamamlanarak 1036/1626-27'de Rumeli kazaskeri Ahîzâde Hüseyin Efendi'ye sunulmuş; kendi türündeki eserlerle aynı vezinde, aruzun “fe'ilâtün (fâ'ilâtün) / mefâ'ilün / fe'ilün (fa'lün)” kalıbıyla yazılmıştır. Şair, hatime bölümünde eserinin yaklaşık 3000 beyit olduğunu belirtir. Fakat Turgut Karacan'ın 10 nüshayı karşılaştırarak yayımladığı tenkitli metne göre mesnevinin beyit sayısı 2787'dir. Eserin başında tevhid, münâcât, na't, mir'âc bölümleri bulunmaktadır. IV. Murâd'a övgü bölümünden sonra telif sebebi ve hikâyenin asıl bölümüne geçilir. Eserde toplam yedi hikâye, yedi âşık tarafından anlatılmıştır. Bir gün bir âşık, İstanbul'da ansızın bir periye tutulur. Gece gündüz yanıp yakılan âşık, derdini ve sevgilisinin adını kimseye söyleyemez. Kendisi gibi âşık olan yedi arkadaşı onu teselli etmek için sırayla birer hikâye anlatırlar. Hikâyelerin ikisi (1. ve 7. hikâyeler) İstanbul, Bursa, Edirne gibi Osmanlı'nın önemli şehirlerinde; diğer beş hikâye ise halk hikâyelerinde de geniş yer tutan Çin-i Maçin, Bağdat, Rey ve Belh gibi şehirlerde geçmektedir. Atâyî, mesnevinin hatime bölümünde eserini tamamladığı için Allah'a şükreder. Daha sonra mesnevi alanında pek çok şairin eser kaleme aldığını, içlerinden özellikle Nizâmî, Hüsrev ve Câmi'nin seçkin bir yere sahip olduğunu, kendisinin de acizâne onların arasına katıldığını ifade eder. Hamse tertip etmeye giriştiğini, *Âlemnümâ (Sâkînâme)*, *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Sohbetü'l-ebkâr*'dan sonra *Heft Hân*'ın hamsenin dördüncü mesnevisi olduğunu bildiren Atâyî, *Heft Hân*'ı tanıtır ve eseriyle övünür. Şair bu esere karşılık üç yüz akçelik bir kadılık ister ve sözlerini dua ile tamamlar (Ünver, 1998: 158-159; İpekten, 1991: 41; Doğramacıoğlu, 2010: 34; Bilkan, 2004: 402). *Heft Hân*, Turgut Karacan (1974) tarafından yayımlanmıştır.

5. Hilyetü'l-efkâr: Atâyî'nin hamsesini tamamlayan son mesnevisi *Hilyetü'l-efkâr*'dır. Eserin bugüne kadar tam metni bulunamamıştır. Agâh Sırrı Levend, eserin 110 beyitlik bölümünü tespit etmiş ve yayımlamıştır. *Hilyetü'l-efkâr*, eksik bir nüsha olduğu için sadece ilk bölümü hakkında bir fikir verilebilmektedir. Bu eserde de diğer mesnevilerin giriş bölümünde olduğu gibi tevhid ve tahmid bölümleri yer alır. Daha sonra “Âgaz-ı Kitâb” bölümüyle konuya giriş yapılır. Şairin kalemini yücelttiği ve zamaneden şikâyet ettiği bölümlerden sonra “Mahbûb” ve “Cenk” başlıklarını taşıyan birkaç beyitlik bölümler gelir. Eksik nüshanın son kısmında iki beyitlik “Na't-ı Şerif” başlığını takiben on iki beyitlik “Sıfat-ı Şeb-i Mi'râc” bölümü yer alır (Bilkan, 2004: 402). *Hilyetü'l-efkâr* üzerine tek müstakil çalışma Agâh Sırrı Levend (1948) tarafından yapılmıştır.

c. Hezliyyât: Atâyî'nin divânı ya da hamsesini içeren nüshaların sonunda hezl türünde yazdığı manzumeler, bir divançe teşkil edecek sayıdadır. Gazel, rubai, mesnevi, terakib-i bent gibi nazım şekillerinin yanı sıra genelde kıt'a ve matla'lardan meydana gelen *Hezliyyât* 214 beyit kadardır. Atâyî, bu eserini güldürme amacıyla kaleme almıştır. İki kısımdan oluşan eserin mukatta'at kısmı kafiye ve son harflerinin ebcet sırasına göre tertip edilmiştir. Burada oldukça müstehcen ifadeler yer almakla birlikte kaderden şikâyet ve sosyal adaletsizlik konularına değinen birkaç beyit de bulunmaktadır. İkinci kısımda ise çeşitli şahıslar hakkında yazılan şiirler yer alır. Şaka ve alay niteliğinde yer yer müstehcen ifadelerin de geçtiği manzumede Atâyî, siyasî mesajlar da vermektedir. Bu açıdan manzumede Osmanlı tarihi ile ilgili dikkat çekici ayrıntılara rastlanmaktadır. Nev'îzâde Atâyî ile Nef'î (öl. 1044/1635) arasında hezl türünde yapılan atışmaların olduğu bilinmektedir. Hatta Nef'î'nin *Sihâm-ı Kazâ*'sında yirmi üç beyit ile hakkında en çok şiir yazılan kişilerden biri de Atâyî'dir. Atâyî ise Nef'î'ye aynı türde 36 kıt'a ile karşılık vermiştir. Bu kıt'alar İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T. 3004 numarada kayıtlıdır (Donuk, 2015a: 132; Donuk, 2015b: 72-74). *Hezliyyât* üzerine Suat Donuk (2015b) bilimsel bir çalışma hazırlamıştır.

3.2. Mensur Eserleri

a. Hadâiku'l-hakâik fî Tekmiletî's-şakâik: *Zeyl-i Şakâik* veya *Zeyl-i Atâyî* diye de tanınan bu eser, Atâyî'nin en değerli eseri olarak kabul edilmektedir. Atâyî'ye ün kazandıran *Zeyl-i Şakâik*, devrin en güzel ve en faydalı eserleri arasında sayılmakta; onun nesrinin nazmından güzel olduğunu iddia edenler, bu eseri örnek

göstermektedirler. Osmanlı literatüründe toplu ulemâ biyografilerinin ilk örneği kabul edilen *eş-Şakâik-i Nu'mâniye fî Ulemâi'd-Devleti'l Osmâniyye*, Taşköprizâde Ahmed Efendi (öl. 968/1561) tarafından Arapça yazılmıştır. Taşköprizâde'nin eseri Osmanlı'nın kuruluş yılları ile 965/1557-58 yılları arasında yaşamış âlimler, şeyhler ve şairlerin biyografilerini içermektedir. Mecdî Mehmed Efendi (öl. 999/1591) Taşköprizâde'nin *eş-Şakâik-i Nu'mâniye*'sini *Hadâiku's-şakâik* adıyla Türkçeye tercüme etmiştir. İşte Nev'izâde Atâyî'nin bu eseri *Hadâiku's-şakâik*'a yapılmış bir zeyil niteliğindedir. *Zeyl-i Şakâik*, 940/1533-34 ile 1044/1634-35 yılları arasında Osmanlı sınırları içinde yetişen 1133 kadı, müderris, şeyh ve devlet adamlarının biyografisi hakkında tafsîlâtı bilgiler içermektedir. Ayrıca eser biyografilerden başka bu tarihler arasında yaşanan önemli olayları, sosyal ve siyasal kurumların durumunu da ele alması ve uzun bir devreyi derli toplu vermesi bakımından önemlidir. Atâyî, 1042/1632-32 yılında yazmaya başladığı eserini, “Kemile bi-‘avni’llâhi te‘âlâ fî evveli Rebî‘u’l-âhir sene 1044. Harrerehu el-fakîr ‘Atâ‘u’llâh el-Kâzî bi-Üsküb gafere lehu” (Donuk, 2015a: 1815) cümlesinden anlaşıldığına göre Üsküb kadısı iken 1044/1634 yılı Rebiülâhîrin ilk gününde tamamlamıştır. *Zeyl-i Şakâik*, kendisini 1730’a kadar zeyleden Şeyhî'nin *Vekâyiü'l-fuzalâ*'sıyla birlikte Şakâik'in en önemli zeyilleri arasında olup Osmanlı ilim tarihinin en kıymetli kaynakları arasındadır (İpekten, 1991: 42; Karaköse, 1994: 19; Donuk, 2015a: 133). *Hadâiku'l-hakâik fî Tekmileti's-şakâik*'ın tenkitli metni Suat Donuk (2015a) tarafından doktora tezi olarak hazırlanmıştır. Bu çalışma, 2017 yılında Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığınca yayımlanmıştır.

b. el-Kavlü'l-hasen fî Cevâbi'l-kavli li-Men: Bu eser, Arapça küçük bir fıkıh kitabı olup 50 bahisten oluşmaktadır. Kudûrî, Kâdîhân, Dürer gibi birçok fıkıh kitabında yer alan bazı görüşleri, müellif ve kitap ismi vererek tenkit etmek üzere hazırlanmıştır. Atâyî'nin bu eserinin, *Zeyl-i Şakâik*'te de adı zikredilen Mollacık lakaplı Ahmed b. Hüsâm'ın (öl.1033/1624) *el-Kavli li-Men* adlı eserinden ilham alınarak yazıldığı düşünülmektedir (İpekten, 1991: 42; Karaköse, 1994: 19; Donuk, 2015a: 133). Bu eser, 1995 yılında Kahire'de basılmıştır. Fakat üzerinde henüz bilimsel bir çalışma yapılmamıştır.

c. Münşeât: Atâyî'nin sekiz adet mektubundan oluşan *Münşeât*'ı, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 4097 numarada kayıtlıdır. Buradaki mektupların birkaç tanesi, Silistre Beylerbeyi İskender Paşa, Şeyhülislam Yahya, Ganîzâde Nâdirî gibi

devlet adamlarına yazılmıştır (Karaköse, 1994: 20). Münşeât'ta yer almayan üç mektup, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Ali Nihat Tarlan Bölümü numara 87'de kayıtlı mecmuada bulunmaktadır. Mektuplardan ilki Rumeli Kazaskeri Ganîzâde Nâdirî'ye mansıb talebinde bulunmak, ikincisi Şeyhülislam Yahya Efendi'ye Ganîzâde Efendi'yi şikâyet etmek, üçüncüsü dönemin padişahına İstanbul'a dönüş izni ve teşekkür etmek maksadıyla yazılmıştır. Bu üç mektubun içeriği sayesinde 17. yüzyıl Osmanlı ilmiye teşkilatında yaşanan rüşvet ve yetki karmaşası, görevi kötüye kullanma, görev ve sorumluluk ihlali gibi bazı tespitlere ulaşılabilmektedir (Donuk, 2020: 169). Ebru Boztürk (2001), “*Gelibolulu Âlî ve Nev'îzâde Atâ'î'nin Münşeâtı Üzerine Mukayeseli Sentaks İncelemesi*” adıyla bir yüksek lisans çalışması hazırlamıştır. Suat Donuk (2020)'un, Atâyî'nin Münşeâtı'nda yer almayan üç mektubun çeviri yazılı metni ile birlikte bazı tespitlerde bulunduğu bilimsel bir makalesi mevcuttur.

d. Zeyl-i Siyer-i Veysî: Bu eser, Türk edebiyatında siyer türündeki ilk telif eser olan Veysî'nin *Dürretü't-tâc fî Sîreti Sâhibi'l-mî'râc*'ına yazılan ilk zeyl özelliği taşımaktadır. Atâyî, *Zeyl-i Siyer-i Veysî*'ye 16 beyitlik manzum bir dibace ile başlar. Daha sonra Arapça yazdığı Hamdele ve Salvele bölümleri gelir. Ardından gelen “Sebeb-i Telif”te hayır diyemeyeceği kişilerin isteği üzerine telife başladığını belirtir. Zeylin esas bölümü, Âgâz-ı Vakâyi'dir. Bu bölümde genellikle Hz. Muhammed' in gazve ve seriyyelerinin meydana getirdiği olaylar anlatılmaktadır. Eser Uhud Savaşı ile sona ermektedir. Atâyî, zeylinin Mukaddime'sinde eserini 1043/1633-34 senesinde yazmaya başladığını ifade eder. Fakat bu zeyil, Atâyî'nin 1046/1636-37'de vefatı üzerine yarım kalmıştır (Donuk, 2015c). Eser ile ilgili olarak Suat Donuk (2015c), “*Siyer-i Veysî'ye Yazılan Zeyiller ve Nev'î-zâde Atâyî'nin Zeyl-i Siyer-i Veysî'si*” adlı bilimsel bir çalışma hazırlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

A. EDEBÎ ESERLERDE ANLATICI VE TİP KAVRAMLARI

1. Anlatıcı Kavramı

Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir. Anlatıcıyı doğru değerlendirebilmek için öncelikle “anlatı” kavramını açıklamak gerekmektedir.

Prince’in hem kurmaca hem de gerçek anlatıları içeren ve günümüzde geniş ölçüde kabul görmüş tanımına göre anlatı, “bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili” (akt. Dervişcemaloğlu, 2016: 51) demektir.

Anlatıcı, olay veya olay örgülerinden meydana gelen anlatı metnini anlatan hayalî bir varlıktır (Yücel Çetin, 2016: 49). Çetişli (2004: 79)’ye göre anlatıcı; masalı, efsaneyi, hikâyeyi, romanı okuyucu/dinleyicilere anlatan başka bir ifadeyle bu eserlerin iç dünyalarında yaşanan olayları, meseleleri, kahramanları, mekânları, zamanları vs. gören, bilen, duyan, kavrayan ve bunları kendine özgü imkân, tercih, dil ve söyleyiş tarzıyla okuyucu/dinleyicilere anlatan varlıktır. Burada anlatıcının metnin sunumunda önemli bir görevi üstlendiği anlaşılmaktadır.

Edebî metinde anlatıcı Gérard Genette’in ifadesiyle, “Kim konuşuyor?”, “Metindeki anlatı sesi kime aittir?” sorularıyla ilgilidir ve gönderilenle (ya da dinleyenle) iletişim kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren aktördür (Jahn, 2015: 61-62). Buna göre metinden yansıyan anlatıcının sesi, kurguyu yönlendirmekte ve hangi konunun nasıl anlatılacağını belirlemektedir.

Çağdaş anlatıbilim, anlatıcıyı bir anlatının ortaya çıkmasını sağlayan üç temel rolden biri olarak değerlendirmiştir. Buna göre bir anlatı üç işlevden oluşur: yapma, görme ve söyleme. Bu eylemler şöyle açıklanabilir: Karakterler, bazı şeyler yaparlar; bu yapılanlar belirli bir perspektiften görülür ve görülen şey aktarılır. Anlatının işlevleri, üç role karşılık gelmektedir: Eyleyen (yapan), odaklayıcı ve anlatıcı. Anlatıcının farklı açılardan birçok tanımı yapılabilir. Fakat araştırmacıların üzerinde görüş birliğine

vardığı tanım, anlatıcının hem bir bütün olarak halihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin içine ait bir konuşma makamı olduğu yönündedir. Dolayısıyla kurgusal düzeyde yer alan ve sadece metne ait soyut bir varlık olan anlatıcıyla metnin gerçek üreticisi olan ve metin dışına yani gerçek dünyaya ait olan yazarı birbirinden ayırmak gerekir. Ayrıca anlatıcının özellikle iletişimsel rolünün ön planda olduğunu ve dolayısıyla “söylemsel işlev”, “ses”, “anlatının iletilmesini sağlayan kaynak”, “söz konusu söylemin üreticisi”, “anlatan”, “anlatmaya aracılık eden”, “anlatma makamı” gibi terim ve ifadelerin “anlatıcı”nın bu rolüne işaret ettiğini vurgulamak gerekir (Dervişcemaloğlu, 2016:113). Burada üzerinde önemle durulan husus metnin gerçek üreticisi ile anlatıcının ayrı kişiler olduğudur.

Anlatıbiliminin temel kategorilerinden olan “bakış açısı” ya da “perspektif”, 1980’li yıllardan itibaren yerini Gérard Genette’in kullandığı ve uluslararası alanda genel kabul gören “odaklanma” terimine bırakmıştır. Genette, *Discours du récit* (Anlatı Söylemi) başlıklı çalışmasında odaklanmayla ilgili tipolojisine yer vermiştir (Dervişcemaloğlu, 2016: 98):

Tablo 1: Genette’nin odaklanma tipolojisi tablosu

	Olayların içsel analizi	Olayların dışarıdan gözlenmesi
Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakterdir.	1. Ana karakter, kendi öyküsünü anlatır.	2. Yardımcı karakter, ana karakterin öyküsünü anlatır.
Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakter değildir.	3. Her şeyi bilen yazar, öyküyü anlatır.	4. Yazar, öyküyü, bir gözlemci olarak anlatır.

Tablo’da görüldüğü üzere dikey hatta yer alanlar “bakış açısı”yla; yatay hatta bulunanlar ise “ses” ile yani anlatıcının kimliğiyle ilgilidir. Genette, odaklanmayı tercihe dayalı olarak yapılan bir alan sınırlaması biçiminde tanımlamakta; önceki araştırmacıların konuyla ilgili tasniflerini de göz önünde bulundurarak odaklanmayla ilgili teorisini oluşturmaktadır. Genette’ye göre üç tür odaklanma söz konusudur: Sıfır

odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma. Bunlar şu şekilde açıklanabilir (Dervişcemaloğlu, 2016: 98):

- a. Sıfır Odaklanma: Anlatıcı, karakterlerden daha çok şey bilmektedir. Kahramanların düşüncelerini, hareketlerini vs. onlarla ilgili “her şeyi bilen anlatıcı”dır.
- b. İç Odaklanma: Anlatıcı, odak noktasında bulunan karakter kadar bilgi sahibidir.
- c. Dış Odaklanma: Anlatıcı, karakterden daha az şey bilmekte ve gözlemlerini nesnel bir biçimde aktarmaktadır.

Manfred Jahn (2015: 63-64), metinde anlatıcının varlığının nasıl gösterildiği konusuyla ilgili olarak “açık” (overt) ve “kapalı” (covert)” anlatıcı şeklinde bir ayrım yapmaktadır. Buna göre *açık bir anlatıcı*; kendine birinci şahıs (ben veya biz) kullanarak gönderme yapan, dolaylı ya da dolaysız biçimde dinleyene seslenen, gerektiğinde okurun işine yarayacak açıklamalarda bulunan, özellikle sözbilimsel figürler, benzetmeler, değerlendirmeler, hükümler, duygusal ya da öznel ifadeler açısından karakterlere ve olaylara karşı “söylemsel bir konum” ya da “yönelim” sergileyen, felsefi ve üst-anlatısal yorumlarda bulunmak amacıyla metne müdahale eden ve ayırt edici sesi olan anlatıcıdır. *Kapalı bir anlatıcı* ise yukarıda sıralanan hiçbir özelliğe sahip değildir. Ne kendisine gönderme yapar ne de herhangi bir dinleyiciye hitap eder. Neredeyse nötr bir sese ve üsluba sahiptir. Metne müdahale etmez. Kısaca, söyleminde “ilişki, çağrı, anlatımsal” gibi işlevleri yerine getirmeyen bir anlatıcıdır. Buradan, metnin bütününe hâkim olan, karakterlere ve olaylara dair yorumlamalarda bulunan “açık anlatıcı”nın etkili olduğunu, “kapalı anlatıcı”nın ise metne müdahale konusunda etkisiz olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Genette tarafından önerilen anlatı ve anlatıcı tiplerini tercih eden Manfred Jahn (2015: 63-65), anlatıcının öykünün içinde yer alıp almamasına bağlı olarak iki tip anlatıcının varlığından bahsetmektedir: *Homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı* ve *heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcı*. “*Homodiegetik anlatı*”da hikâyeye, aynı zamanda öyküdeki karakterlerden biri olan hikâyeye-içi bir anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Hikâyeye karakterin bakış açısından sunulduğu için bu tür anlatıda “iç odaklanma” (interfocalizatin) söz konusudur. Dolayısıyla homodiegetik anlatıcıya “iç odaklayıcı” ya da “yansıtıcı” da denir. Homodiegetik tip anlatıda birinci ve üçüncü şahıs zamiri

kullanılabilir. Birinci tekil kişi zamiriyle anlatıldığında olayları anlatan kişi, anlatının kahramanlarından biri olur. Anlatıcı kendi hikâyesinde başkahraman olarak yer alıyorsa buna “*otodiegetik anlatma*” denir. “*Heterodiegetik anlatı*”da ise hikâye, metnin içinde kahraman olarak yer almayan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Bu tür anlatıda anlatıcı hikâyeyi dışarıdan bir bakışla aktardığı için “dış odaklanma” söz konusudur. Öykü-dışı anlatıcı, olayların sadece tanığı konumunda olup farklı bir tabiata sahiptir. Olayları sadece görebilir ve gördüklerini anlatır. Bilgisi gördükleriyle sınırlıdır. Anlatı cümleleri üçüncü şahıs zamiri içerir. Buna göre anlatıcı öykünün içinden bir karakter ise, öyküyü kendi bakış açısıyla sunmakta; eğer öykünün dışından biri ise olayları sadece tanık sıfatıyla aktarmaktadır.

Bunlarla birlikte bir de “her şeyi bilen anlatıcı” vardır ki bu anlatıcı “tanrısal bakış açısına” (omniscient) sahiptir. Bu tür anlatıcı her şeye hâkim bir görüşe sahip olduğu ve öyküyü tek bir odaktan aktarmadığı için bu tür anlatılarda “sıfır odaklanma” söz konusudur. Okur; konuşan özne anlatıcının kim olduğunu, olayları nereden anlattığını, betimlemeleri nerede yaptığını bilemez. Olaylara karışıp bir kahraman kimliği kazanmadığı için aktaran, betimleyen, değerlendiren, yorumlayan bir sestten başka bir şey değildir (Gökmen, 2020: 81).

Percy Lubbock ve Wilhelm Föger gibi anlatı teorisyenleri, anlatıcıyı farklı açılardan tasnif etmiş; dört, sekiz hatta on iki anlatıcı tipi tespit etmişlerdir. Wolf Schmid bu tipolojilere eleştirel bir gözle bakmış, konuyla ilgilenen araştırmacıların anlatıcı tipleriyle perspektifi birbiriyle karıştırdığını ve olayın özüne tam olarak inilmediğini ifade etmiştir. Schmid’de göre anlatıcı tiplerini belirlemeden önce “anlatıcı” kavramının sınırlarının belirlenmesi gerekmekte ve “anlatılan öyküde anlatıcının varlığı” ile “anlatıcının perspektifi” birbirine karıştırılmamalıdır. Schmid, bu karışıklığı engellemek için sadece temel ölçütleri esas alarak basit bir anlatıcı tipolojisi önermiştir (Dervişcemaloğlu, 2016: 125):

Tablo 2: Schmid'in anlatıcı tipolojisi

Ölçütler	Anlatıcı Tipleri
Sunuş kipi	Açık - kapalı
Diegetik durum	Diegetik - diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil - ikincil - üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin - çok az belirgin
Şahsilik	Şahsi - gayrişahsi
Göstergelerin homojenliği	Yoğun - dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel - öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen - sınırlı bilgiye sahip
Mekansal konum	Her yerde olabilen - belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş - ifade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez - güvenilir

Schmid'in anlatıcı tipolojisinde anlatıcı tipleri çeşitli ölçütlere göre değerlendirildiğine anlaşılabılır sonuçlara ulaşmak mümkündür. Fakat yine de bazı noktaları açıklamakta yarar vardır. Bu tabloda “hiyerarşi” ölçütünün karşısında yer alan tasnifte “birincil - ikincil - üçüncül” anlatıcı “çerçeve” bir anlatının anlatıcısı olarak görevlendirildiği zaman geçerli olmaktadır. Bu durumda *birincil anlatıcı* (çerçeve hikâyenin anlatıcısı), *ikincil anlatıcı* (iç ya da alt hikâyenin-çerçeve hikâyede bir karakter olarak karşımıza çıkan-anlatıcısı) ve *üçüncül anlatıcı* (ikinci derece bir iç hikâyenin-birinci alt hikâyede karakter olarak karşımıza çıkan-anlatıcısı) vb. arasında bir ayrım yapmak gerekir. *Diegetik-diegetik olmayan* terimleri ile anlatıcının hem temsil edilen/anlatılan dünya yani diegesis (kurmaca dünya) düzeyindeki hem de exegesis (anlatma) düzeyindeki varlığı tanımlanabilmektedir. Eğer anlatıcı, diegesis düzeyine aitse yani anlatılan hikâyede karakter olarak yer alıp kendisiyle ilgili bir şeyler anlatıyorsa *diegetik bir anlatıcıdır*. Diegetik anlatıcıya, anlatma (exegesis) ve öykü (diegesis) düzeyinde karşılaşmak mümkündür. *Diegetik olmayan anlatıcı* ise sadece anlatma düzeyine aittir ve öykü düzeyinde kendisiyle ilgili değil; başkalarıyla ilgili bir şeyler anlatan biridir (Dervişcemaloğlu, 2016: 126). Bu tasnif Manfred Jahn'ın anlatıcının öykünün içinde yer alıp almamasına bağlı olarak geliştirdiği iki tip anlatıcı

ayrımına yani homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı ve heterodiegetik (öykü-dışı) anlatıcıya da uymaktadır.

Edebî eserlerde anlatıcı, kurguyu yönlendiren, neyin nasıl anlatılacağına karar veren ve metinde konuşan hayali bir varlıktır. Anlatıcı, tahkiyeye dayalı eserlerde vakayı gerçekleştiren ve vakayı gören unsurlar ile birlikte yer almaktadır. Bu unsurları Klasik Türk şiirinin anlatı metinlerinde özellikle de mesnevilerde açıkça görmek mümkündür. Mesnevilerin yanı sıra divanlarda da anlatıcıdan yararlanılmıştır.

Tahkiyeye dayalı olmayan metinlerde bir anlatıcının varlığına temkinli yaklaşılsa da mesnevi dışında yazılan klasik şiir metinlerinde özellikle gazellerde bir anlatıcının varlığından söz edilebilir. Çünkü anlatmayı, hikâye etmek ile sınırlandırmamak gerekir. Bir durumu aktarma, bir tasvir de anlatı kapsamına girebilir. Anlatıcı, bir hikâyeyi aktarmak için seçilen biri olduğu gibi duygu ve düşünceleri anlatmak için de gereklidir. Gazel gibi kurgulanmış şiir metinlerinde bu gereklilik daha fazladır. Şair, soyut bir dünyayı dile getirdiğinden tahkiyeli şiir yazarlar kadar bir anlatıcıya ihtiyaç duymaktadır. Bu noktada şair ile anlatıcının ayrı kişiler olduğu gerçeği göz ardı edilmektedir. Şiirlerden hareketle şairin edebî kişiliği hakkında tespitler yapılırken bir yanılgı ile onun gerçek kişiliğine dair birtakım genellemelere ulaşılmaktadır. Gazellerdeki bu anlatıcı şairden farklı olarak bağımsız bir anlatıcıdır (Gökalp, 2009: 167).

Hem klasik şiirde hem de çağdaş şiirde, şiiri üreten ile şiirde konuşanın aynı kişiler olmadığı hususu tartışma konusu olmuştur. Şimşek (2018: 2), bu konuyla ilgili önemli açıklamalarda bulunmaktadır. Yazara göre, özellikle lirik şiir metinleri, şair “ben”in tarafından oluşturulmuştur. Fakat her lirik şiir söyleyenin şairin kendisi olduğuna hükmetmemek gerekir. Burada “ben” zamiri tekil biçimde çoğul bir kimliği temsil edebilir, kozmik, mistik veya toplumsal bir “ben”in sözcüsü olabilir. Netice itibarıyla “şiiri söyleyen” ile “şair özne”nin aynı kişiler olmama olasılığı her zaman göz önünde bulundurulmalıdır.

Nev’izâde Atâyî Divanı’nda anlatıcı rolü olan âşık aynı zamanda bir tip özelliği göstermektedir. Bu noktada anlatıcı tipini açıklamadan önce tip kavramına, edebî eserlerde ve Klasik Türk şiirinde tip konusuna değinmekte fayda vardır.

2. Tip Kavramı

Tip kavramı, taşıdığı sosyal gerçeklik ve temsil ettiği değerler dolayısıyla edebî eserlerin önemli unsurlarındadır. Tip, sözlükteki terim anlamıyla “hikâye, roman, tiyatro gibi uzun anlatıma dayalı edebî eserlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, topluluğun zihniyetini ve ideolojinin temsilciliğini yüklenen kişi” (Türkçe Sözlük, 2009: 1983) demektir. Murat Belge (2016: 22-23)’ye göre tip; çeşitli huyları, davranışları, ruhsal gelişim ve değişimleri, duygu ve düşünce dünyası gibi bireysel özelliklerinden pek fazla söz edilmeyen, daha çok dış görünüşüyle nesnel biçimde ele alınan, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek amacıyla genel nitelikler yüklenen ve öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan kişidir.

Mehmet Kaplan (2007:5), tip kavramını açıklarken onun karakter ile olan ayrımına edebî eserler perspektifinden değinir. Destan, mesnevi, hikâye, roman ve tiyatro gibi olaya dayalı edebî eserlerde, o olayı gerçekleştiren ve eserin esasını oluşturan bir asli kahraman vardır. Eser boyunca önemli olaylar ve duygular ona bağlanır. Hayatın en ince ayrıntısına kadar tasvir edildiği romanlardaki şahıslar genelde karmaşık yapıda olup çeşitli yönleri vardır. Destanlar ile mesnevilerde ise genellikle karakteri aynı kalan kişilere rastlanılmaktadır. “Tip” adı verilen bu basit ve sabit karakterli kişiler, küçük farklarla aynı dönemde yazılan başka eserlerde de görülmektedir. “Şahsiyet” yegâne olduğu halde, “tip” küçük farklarla başka eserlerde görüldüğünden bu kişilere “tip” denilmesi uygundur. Tipler sosyal bakımdan anlamlıdır ve belirli bir dönemde toplumun inandığı temel değerleri temsil ederler. Temsil ettikleri sosyal değerler bakımından içinden doğdukları toplum ile aralarında sıkı bir münasebet vardır. Yansıdıkları edebî eserlerde her şey ona bağlanır yani edebî eserlerin anahtarı görevini görürler. Edebî eserler bir bütün olarak incelendiğinde tiplere ait özelliklerin daha zengin niteliklere sahip oldukları görülür. Yazarın da vurguladığı gibi sosyal açıdan anlam taşıyan, toplumun değerlerini yansıtan ve belirleyici öneme sahip olan “tip”ler, destan ve mesnevilerin yanı sıra küçük farklarla da olsa aynı devirde yazılan diğer eserlerde de görülmektedir.

Destanlar, halk hikâyeleri, mesneviler gibi anlatmaya bağlı eserlerde çeşitlilik gösteren “tip”ler, Klasik Türk şiirinde de zengin bir kadro ile boy göstermektedirler. Şiirin konusuna göre toplumun belli bir kesiminden seçilen ve birtakım özellikler

yüklenen tipler ile şair, kendi görüşlerini ifade etme imkânı bulmaktadır. Burada tiplerin toplumun değer yargılarını yansıtmaları ve okuyucuda müspet ya da menfi izlenimler oluşturmaları özelliği etkili olmaktadır.

Klasik Türk şiirinde görülen tipler içerisinde öne çıkan üç mihver unsur vardır: âşık, sevgili ve rakip. Tip özelliği gösteren bu üçlüyü gazel çatısı altında biraraya getiren ise genelde aşk duygusudur. Tezcan (2016: 38)'in da belirttiği gibi divanların ana metni olan gazellerde esas biçimde dünyevi lirik aşk teması işlenmektedir. Bu aşk teması âşık ve sevgili tipleri üzerinden aşk duygusunun dile geldiği bir model olarak bütün şairler tarafından yeniden kurgulanmıştır. Çalışmamızın konusunu teşkil eden âşık tipi incelenirken, ilişkide olduğu sevgili ve rakip tiplerine de yeri geldiğinde etraflıca değinilmiştir.

Klasik Türk şiirinin tip kadrosunu geniş bir sosyal çevrenin tezahürü şeklinde gazellerde görmek mümkündür. Şair, gazel içerisinde kendisini ekseriyetle ya âşık tipi ile ifade eder ya da “şair özne”den ayrı olarak bir anlatıcıya ses olur. Bazen de rint abdâl veya kalenderî tipiyle felsefi görüşünü aktarır. Çelik (2019: 11)'in ifade ettiği gibi âşık rolü ile beliren ya da tasavvuf düşüncesiyle biçim kazanan bu tipler, Klasik Türk şiiri geleneğinde tip kadrosu içinde önemli görülmektedir. Yazara göre birbirleriyle benzer özellikler taşıyan bu tiplerin, denge, çatışma ve karşıt güç değerlerine karşılık gelen sevgili, zahit ve rakip gibi tipler ile bir bütünlük oluşturmaktadır.

Bu konu çeşitli araştırmacıların da dikkatini çekmiştir. A. Atillâ Şentürk (1995:1-2), “*Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler*” başlığıyla hazırladığı kapsamlı çalışmada divanların ve mesnevilerin şahıs kadrosunu, kalıplaşmış tiplerini açıklamıştır. Çalışmaya göre divanlarda; âşık, ma’şuk ve memduh olmak üzere üç temel tip vardır. Bu temel tiplerin yanı sıra rind, hâce, zâhid, müddeî, rakîb, sûfî vb. tipler de klişeleşmiş özellikleriyle sırası geldikçe yerlerini alırlar. Mesnevilerde ise tip olarak erkek ve kadın kahramanlar yani âşık-hükümdâr ve ma’şuk yer almaktadır. Mesneviler, çeşitlilik ve hareketlilikleri sebebiyle çok daha zengin tiplerin yer aldığı eserlerdir.

Saadet Karaköse (2005: 123-127) ise “*Eski Türk Edebiyatı’nda Felsefi Açından İnsan Tipleri*” adlı makalesinde, edebiyatta görülen tiplerin toplum içinden seçilen âşına

tipler olduğunu ifade ederek eski Türk edebiyatındaki insan tiplerini üç kategoriye ayırmaktadır:

1. Basit insan veya ilkel insan tipi: “Ben” merkezli insan tipi olduğundan kimsenin kabullenmediği bu tipin özellikleri başkalarının ifadesiyle bilinmektedir. Bu tip insanlar kendi içlerine bakmazlar. Kendi gerçeklerini kabul etmez, kendilerini kusursuz sayarlar. Ayrıca tüm dikkatlerini toplumdaki diğer bireylere yöneltirler. Menfi nitelikler taşıyan zâhid ve rakip tipleri buna örnektir.
2. Gelişmiş veya ideal insan tipi: “Sen” merkezli insan tipini temsil eder. İlkel insana göre gelişmiş insanî tiptir. Yüceltilen ve kendi çıkarlarını gözetmeyecek kadar başkasıyla meşgul olduğundan sempati ile yaklaşılan bu tip kendi halinde “orta insan tipi”dir. Şairlerin hepsi kendilerini bu grupta görürler. Sevgili karşısındaki âşık ve rind sıfatıyla idealize edilmiş tipler bu kategoridedir.
3. Olgun (kâmil) veya entelektüel insan tipi: “O” merkezli insan tipi olarak ifade edilir. Seçkin insan olduğundan basit ve idealize tiplerle herhangi bir çatışması yoktur. O sadece “hû hû” diye tekrarladığı dualarla bilinir.

M. Furkan Çelik (2019: 392-395), “*Klasik Türk Şiirinde Tipler*” adını taşıyan doktora tezinde tiplerin tasnifini şu şekilde yapmıştır:

1. Klasik aşk anlayışı ile şekillenen tipler: Âşık, sevgili, zâhit, rakip.
2. Tasavvuf düşüncesi ile şekillenen tipler: Abdâl, Kalenderî, Cavlâkî, ıfık, Haydarî, torlak, rind, Bektaşî, velî, alp ve bilge/âlim.
3. Sosyal hayatın etkisiyle ortaya çıkan/şekillenen tipler: Külhanbeyi, levent, kadı, deli, dilenci, Türk, meddâh, cadı, harâbâtî/sarhoş, esîr/köle ve âcir/bezirgân.

Bu çalışmalar şunu bir kez daha gösteriyor ki Klasik Türk şiirinde sıklıkla görülen insan tiplerinin tarihsel ve kültürel arka planında aşk anlayışı ve sosyal gerçeklik yer almaktadır. Ayrıca aşkın, tasavvufun ve toplumsal yaşamın etkisiyle ortaya çıkan bu tiplerin şiirde belirgin biçimde konumlanması klasik şiir ile hayatın organik bağlantısına kanıt niteliği taşımaktadır.

B. NEV'ÎZÂDE ATÂYÎ DİVANI'NDA ANLATICI ÂŞIK

1. Mahlas Beytinde Görülen Anlatıcı

Nev'îzâde Atâyî, bazen “ben anlatıcı” rolüyle şiirlerde aktarılan duygunun sahibi ve sorumlusu olarak karşımıza çıkar; bazen de anlatıcı rolünü tercih ederek -özellikle gazellerde- anlatmak istediği âşığı üçüncü tekil kişinin gözüyle sunar. Şiir boyunca gizlediği varlığını mahlas beytiyle aşıkâr eden “ben anlatıcı”, söylemek istediklerini, içinde bulunduğu ya da bulunmak istediği duyguları şiire yayılan bir edayla birlikte mahlas beytinde nihayete erdirir. Dolayısıyla gazelin bütününe hâkim olan ses, mahlas beytinde kimlik bulur.

Aşağıdaki örneklerde, gazel boyunca kendi ahvâlini anlatan kişinin mahlas beytiyle ortaya çıkan şair Atâyî olduğunu görmekteyiz. Burada ifade edilenlerin, şairin gerçek kişiliğinin değil edebî kişiliğinin ürünü olduğu unutulmamalıdır. Ayrıca bu beyitler, ileride ilgili bölümlerde açıklanacağı için tekrara düşmemek adına burada açıklanmamıştır.

Nigârın taşa kazmış Kûh-ken ben dilde nakş itdüm

‘Atâyîyem beni bu resme ta‘lîm itdi üstâdum (G. 156/5)

‘Âşık ‘Atâyî söyleşür ol tıfl-ı şûh ile

Nev-bâve-i visâli kaçan râygân ola (G. 207/5)

Cefâdur gerçi senden umduğı dâ'im ‘Atâyî’nün

Eger kim va‘de-i vasl eylesen cânâ mürüvvetdür (G. 62/5)

Ârzû-yı mihr-i rûyunla ‘Atâyî her gice

Subh olunca matla'ü'l-envâra bakup eglenür (G. 29/5)

Cüdâ olmaz ‘Atâyî hizmetünden eski bendendür

Tutupdur dâmen-i ihsânun ol bî-çâre ayrılmaz (G. 103/5)

Kabrine gelse ‘Atâyî’nün dise erbâb-ı ‘aşk

Bendesin hâk eyleyen ol serv-i âzâdî budur (G. 83/5)

La’lün emüp ‘Atâyî visâl ârzû ider

Küstâh olursa da hele ma’zûr mest olur (G. 88/5)

Şairin kendisini şiirden soyutlaması, kendisi dışındaki canlı veya cansız her şeye seslenmesi anlamına gelen tecrid sanatı, mahlas beyitlerinde ortaya çıkmaktadır. Tecridin olduğu beyitlerde şair, anlatıcı rolüne girip kendisini şiirden soyutlamakta, estetik bir kimliğe girerek yine kendisine seslenmektedir. Ayrıca tecridin olduğu beyitlerde şairin içsel bir konuşma yaptığı, kendisiyle dertleştiği görülmektedir. Aşağıdaki beyitlerde şairin anlatıcı rolüne girerek kendisini şiirden soyutladığını görülmektedir:

Yârün ışığı taşını levh-i mezâr idün

Tâ kim ‘Atâyî söylene nâm u nişânumuz (G. 99/5)

Seyl-i sirişkûn itse cihânı ‘Atâyî gark

Bir dâne sıçradur mı sana gör bu âsiyâb (G. 11/5)

‘Atâyî rişte-i dûd-ı siyâh u şu‘le-i âhun

Misâl-i sûzen-i zer çarh-ı atladsan güzâr itsün (G. 169/5)

2. Kahraman Anlatıcı

Anlatıcı âşık, aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere metindeki sesin bariz bir şekilde sahibidir. Şiirde hissedilen hikâye, âşığın bakış açısından sunulduğu için burada bir “iç odaklanma” söz konusudur. Âşık, “açık anlatıcı” olarak duygusal ve öznel ifadeler kullanır, kendi öyküsünü anlatır. Anlatım, birinci veya üçüncü şahıs zamiri ile gerçekleştirilebilir:

Bahr-ı eşkümde şinâverlük ider var ise çarh

Mihr ü meh sanma takınmış yanına iki kedû (G. 188/3)

Dûd-ı âhumdur benüm çeşm-i nücûmı agladan

Ra‘d-ı nâlemdür dem-â-dem nüh-kıbâbı inleden (G. 168/4)

Sarsar-ı âhumla virsen hırmen-i mâhı yile

Dâne sıçratmaz yine sana bu dihkân-ı zamân (G. 177/2)

‘Âkıbet nolacagum dâg u elifden bilürem

Safha-i sîne yiter tahta-i remmâl bana (G.5/2)

Harem-i vaslına yol bulmag için san‘at ile

Dil-i ser-geştemüzi pey-rev-i Ferhâd idelüm (G. 166/3)

Bizden yüzi dönül dil-i a‘dâyı çâk ider

Azsa ‘aceb mi tîgini gördükce yaremüz (G. 96/4)

İKİNCİ BÖLÜM

NEV'İZÂDE ATÂYÎ DİVANİ'NDA ANLATICI ÂŞIK TİPİ

1. KLASİK ÂŞIK TİPİ

Âşık, bir şeye veya birine karşı aşırı sevgi besleyen, bağlılık duyan kişi demektir. Klasik Türk şiirinde işlenen aşkın kurgusu ve sınırları belli olduğundan şiirlerde öne çıkan âşık tipinin özellikleri de klasik bir görünüm arz eder. Atâyî Divanı'nda klasik çizgide sunulan âşık, üzülen tarafta yer almaktadır. İdeal özellikler taşıyan ve estetik kaygı ile oluşturulan klasik âşık tipi, hep menfi özellikleriyle anılmaktadır. Gözü yaşlı olma, âh etme, sinesinden yaralanma, ızdırap çekme, sevgiliye kavuşmak isteme, sevgiliden cefa görme ve onun zulümlerine katlanma, sevgili için canını verme ve onun karşısında kul köle olma gibi irade ve davranışlar, idealize edilen âşık tipinin duygusal yönünü meydana getirmektedir. Aşkın yüklediği keder ile beli ya da boyu bükülen, yemeden içmeden kesilerek incecik kalan ve hastalanarak yüzü sararan âşığın bu ahvali ise onun fiziksel yönünü belirlemektedir. Atâyî Divanı'nda anlatıcı âşık tipinin duygusal ve fiziksel yönü çeşitli alt başlıkları ihtiva etmek suretiyle açıklanacaktır. Anlatıcı âşığın duygusal yönü şu şekilde çeşitlilik arz etmektedir:

1.1. Duygusal Yönüyle Âşık

1.1.1. Gözyaşı Döken Âşık

Gözyaşı, bazı etkilerden kaynaklı bedensel bir tepki olup insanın duygularını aşikâr eden bir unsurdur. Divan şiirinin ana konusu olan aşkın ayrılmaz bir parçası, âşığın da en belirgin özelliklerindendir. Bu açıdan âşığın duygusal yönünü ilgilendiren önemli başlıktır. Âşığın gözyaşları ya akar ya da birikir; engin ve derin yapısıyla her yeri kaplayarak içerisine alır.

Divan şiirinde her daim gözyaşının çokluğu ile övünen âşık, bunu sevgiliye karşı en önemli metâ olarak kullanır. Gözyaşının miktarı, şekli ve rengi itibariyle çeşitli teşbih ve mecazlara kaynaklık ettiği söylenebilir. En çok da miktar ve rengi dolayısıyla şiirlerde imge unsuru olarak karşımıza çıkar. Miktar olarak gözyaşı; sel, nehir, deryâ, bahr ve ummana teşbih edilir. Renginin kırmızı veya kızıl olması da genelde kan kırmızısı biçiminde tasavvur edilmesi sebebiyledir (Pala, 2008: 142-143; Temizkan,

1986: 128). Bazen de âşığın “kanlı gözyaşı içinde kalan gözleri duru, hâlis bir şarap içine konmuş renkli ve parlak iki kadeh” (Kahraman, 2000: 243) şeklinde tasavvur edilmiştir.

Özerol (2012: 2036), gözyaşının psikolojik işlevini açıklarken; sevgiliden ayrı olan ve hasret çeken âşığın bu hasretle ağlayıp inlediğini, kanlı gözyaşı döktüğünü, psikolojik ruh hâllerinin (acı, keder, hüzn, hasret, ayrılık, umut, sevinç vb.) tamamını yaşadığı için gözyaşının ortaya çıktığını ve gözyaşının her zaman menfi bir psikolojiyi yansıtmadığını vurgular.

Divan şiirinde yaygın bir anlatım tekniği olarak şairin kendisini şiirden soyutlaması ve mahlas beytinde kendisine başka biriymiş gibi seslenmesi “tecrid”in ıstılahi bir anlam kazanmasıyla gerçekleşir. Kelime anlamı “soyma, ayırma, bir tarafta tutma” (Devellioğlu, 2007: 1226) olan tecrid, edebî sanat olarak; “sanatkârın bir sözü söylerken kendisini soyutlaması, kendi dışındaki bir canlıya, eşyaya yahut nesneye seslenmesi” (Selçuk vd., 2015: 137) demektir.

Tecrid sanatının imkânıyla anlatıcı rolüne giren ve kişiliğini gizleyen ‘Atâyî, yine kendisine “Gözyaşı, sel olup dünyayı doldursa su değirmeni misali dönen gökyüzü sana bir tane (tohum) sıçratır mı?” sorusunu sorarken, anlatıcı ve âşık olarak iki estetik kimliğe girer ve esasında âşık olarak talihsizliğine yakınır. Gözyaşının sele benzetilmesi mübalağa geleneğinden kaynaklanmaktadır:

Seyl-i sirişkûn itse cihânı ‘Atâyî gark

Bir dâne sıçradur mı sana gör bu âsiyâb (G. 11/5)

Mengi (2015: 114), Divan şiiri geleneğinde âşığın gözyaşının hep abartılı biçimde verilmesinin çok olmasıyla bağlantılı olduğunu ve bu durumun bir anlamda çekilen aşk çilesinin gücünü gösterdiğini ifade etmektedir.

Gözyaşı, Divan şiirinde sevgiliye haber ulaştıran, sevgiliden haber getiren ve âşığın çeşitli hâllerinden yine âşığa haber veren unsur olarak nitelendirilir (Önge, 2013: 200). Âşığın sevgiliye ulaşamadığı durumda akarsu ya da deniz bu görevi yerine getirerek haber gönderir. Nitekim “Eski şiirde deniz bolluk ve çokluğun sembolüdür. Eğer bir şeyin aşırı miktarda olduğu vurgulanacaksa şairler onu denize teşbih ederler” (Şentürk, 2014: 393). Gözyaşının çokluğu ve sürekliliği deniz ile tasavvur edilerek bir

benzerlik ilişkisi kurulur. Âşık, deryaya teşbih ettiği gözyaşının çokluğu ile sevgiliye haber ulaştırmak ister fakat “deryadan haber tez ulaşır” genel yargısı bu defa gerçekleşmez:

İrmedi yâre sirişk-i çeşm-i bînâdan haber

Gerçi sür‘atle varur dirlerdi deryâdan haber (G. 45/1)

Mahallî hayat unsurlarını şiirlerine başarı ile uygulayan Nev’îzâde Atâyî, kabakla yüzme âdeti üzerinden bir mübalağa tablosu çizer. Onay (2013: 232), eserinde “kabakla yüzme” davranışıyla suda yüzmeyi henüz öğrenememiş olanların bellerinin iki yanına birer kabak asarak su üzerinde muvazene sağladıklarını; böylelikle yüzme öğrendiklerini, bunun üç asır önce de olduğunu kaydetmektedir.

Beyitte bahr, şînâver ve kedû kavramları ilgililik ve bütünlük içerisinde bir sıra ile verilmiş, yüzme âdeti uygulanabilir bir malzeme biçiminde tasarlanarak şiirde kullanılmıştır. Burada söz konusu olan estetik tasarım, yani Kocakaplan’ın (2005: 47) da söylediği gibi bir olayın gerçek sebebi inkâr edilerek bu gerçeğin yerine hayâli ve şairane bir sebebin geçirilmesiyle yapılan hüsn-i tâlil sanatı, şairin heyecanı ile ilgilidir. Şair deniz, yüzücü, gökyüzü, ay, güneş gibi tabiat unsurlarını yani “dış dünyayı, kendi iç âlemini anlatmak için somut bir örnek olarak” (Okuyucu, 2010: 80) kullanmıştır.

Âşığın gözyaşı denizinde felek yüzücülük yapmaktadır. Güneşin ve ayın gökyüzünde asılı olduğu sanılmasın, âşığın gözyaşının denize çevirdiği gökyüzünde felek yüzmeyi öğrenmek için iki yanına kabak takınmıştır:

Bahr-ı eşkümde şînâverlük ider var ise çarh

Mihr ü meh sanma takınmış yanına iki kedû (G. 188/3)

Âşık, nehrin akıcı özelliği sayesinde teselli bulur. O, tabiattan aldığı ilham ve zihin dünyasında oluşturduğu birtakım çağrışımlar ile kendi ruh hâlini anlatmanın yollarını arar. Bir tabiat tasviri içerisinde âşığın psikolojisinin yansıtıldığı aşağıdaki beyitte gönül, sevgiliden ayrı düşmüş iken gül bahçesindeki güllere bakıp oyalanır. Bu durum gayr-ı ihtiyârî bir şekilde ağlayan âşığın nehirlerle bakıp avunan hâlini örnekler:

Firkatünde dil gül-i gülzâre bakup eglenür

Aglasa bî-ihtiyâr enhâre bakup eglenür (G. 29/1)

Aşk arzusu ile gözyaşına boğulmak isteyen âşık, düşmek istediği durumu daha iyi açıklamak için fırtına çıkınca engin denizden kurtulmanın zor olacağını ifade eder. Bedenin kayığa teşbih edilmesi ile gözyaşı onu çevreleyen bir deniz imgesi biçiminde tasavvur edilir:

Gark olam gibi hevâ-yı ‘aşk ile gözyaşına

Müşkil olur rûzgâr olunca ‘ummândan halâs (G. 114/2)

Benzer şekilde başka bir teşbih de aşağıdaki beyitte görülür. Âşık, sevgilisine gözyaşının fazla oluşunu kayığa benzettiği gözlerinin yaştan dolup taşması ve döktüğü yaşların deryalara dönüşmesi mübalağası biçiminde ifade eder:

Câna sulanur zevrak-ı çeşmüm şu kadar kim

Deryâlar olur dökdüğümüz âb-ı firâvân (G. 180/5)

Sevgiliye olan hasret, gözyaşı dökmenin en belirgin nedeni olduğundan bu hasret ile gözyaşı bazen nehre bazen de denize dönüşmektedir. Âşık, o kadar ağlamıştır ki gözyaşı denize dönmüş; sevgilinin hayali bu denizden geçip onun gözünün önüne gelmiştir. Bu hayâlî öteden beri tanıyan âşık, onu terk etmeyeceğini bildirir:

Bahr-i eşkümden geçer gelse hayâlî çeşmüme

Yine terk itmez kadîmî âşînâdur var ise (G. 205/4)

Divan şiirinde, “mecaz yahut istiare yoluyla sevgili kelimesini karşılayan 100’den fazla kelime, ifade ve terkip vardır” (Okuyucu, 2010: 194). Sevgili anlamında kullanılan cânân ve dil-ber kelimelerinin yapısıyla ilgili Cafer Mum şunları aktarmaktadır:

Cânân, bir görüşe göre “cân” kelimesi ve “-ân” nisbet ekinin birleşmesiyle türetilmiş bir ad olup, sevgili demektir. Başka bir görüşe göreyse “cân” demek olup, kelimenin aslı “ey cân” anlamında “cânâ”dır. Bu görüşe göre sona gelen “n” zait olup, genizden gelen “n” sesidir. (...) Dil-ber, gönül anlamındaki “dil” ile götürmek anlamındaki “burden” fiilinin muzari kökü olan “ber”in birleşmesiyle elde edilmiş birleşik bir sıfattır. Anlamı, gönlü alıp götüren demektir (Mum, 2018: 25).

Walter G. Andrews (2017: 58), Divan şiirinde lirik tarzda yazılan metinlerde kullanılan kelimelerin sıklığını tespit etmek amacıyla bir “temel dizin” hazırlamıştır. Yapılan çalışmada Ahmet Paşa, Zâtî, Hayalî ve Nedîm divanlarından 160 gazel, 2 tahmis ve 8 kasidede geçen kelimelerin sayıldığı ve küçük denebilecek bir örneklem

oluşturulmuştur. Bu çalışmaya göre incelenen şiirlerden hareketle en çok tekrarlanan ilk beş kelime ve tekrar sayısı şöyledir: cân (99), şâh (93), dîl (77), ışk (74) ve gönül (68). Buna göre “divan şiiri geleneğinin semantik yüzeyine ait özelliklerinin doğasını inceleme” (Andrews, 2015: 57) amacıyla yapılan çalışmada “cân” ve ilgili olduğu kavramlar şiirin bağlamında sıklıkla yer almaktadır. Bu örneklemeden hareketle Atâyî Divanı’nda yer alan birçok beyitte de cân, cânân, dil, dilber kavramlarını görmekteyiz.

Divan şiirinde özellikle gazellerin tematik sacayağını oluşturan âşık-sevgili-rakip üçlüsü içinde sevgilinin yeri ayrı olmakla birlikte adlandırılışı üzerinde de bir çeşitlenme söz konusudur. Mum (2018: 25), sevgilinin “kalıcı adlar”ı ve “geçici adlar”ı sınıflandırmasında, “kalıcı ad” ile esasen sevgiliye ad olan veya adlaşma sürecini tamamlayıp sevgiliyi ifade etmek amacıyla kullanılan isimleri kastetmektedir. Bâkî’nin gazellerinden hareketle yapılan tespite göre sevgili için kullanılan 159 adın 7’si bu özelliği taşımaktadır. Bu adlar da beyitlerde kullanım sıklığına göre yâr, dil-ber, cânân/cânâne, düst, dil-dâr, mahbûb ve habîb olarak sıralanmaktadır.

Bu bilgilerden hareketle aşağıdaki beyitte geçen cânân ve dil-ber birleşik sıfatları, ad yerine kullanılarak sevgiliye kalıcı ad olmuştur.

Canın canan ile gönlün dilber ile gitmesi simetrik bir anlatım biçiminde sunulur. Âşık; akıp giden bir kurgu hâlinde aktıkça artan, nehirlerle dönen gözyaşım ile bedenimi al gönder, diyerek sevgiliye çağrıda bulunur:

Cânân ile cân dil-ber ile dil gider olmuş

Gel cismi dahi eşk-i firâvân ile gönder (G. 30/4)

Ayrılık, âşığın yazgısıdır. Bu durum onun ruh hâlini etkilemekle birlikte iradesine de yansır. İrade dışı gelişen ve deri altındaki kas titremesi olan göz seğirmesinin “mevkiine ve zamanına göre hayır ve şerre delâlet” (Onay, 2013: 186) ettiğine inanılmaktadır. Sevgilisinden ayrı düşen âşığın gözleri seğirir, gözlerinden yaş gelir. Âşık, bu hâliyle elindeki kadehi titretip döken mahmura benzetilir:

Firkatünde gözlerüm segrer sirişk-i ter döker

Benzer ol mahmûra ki peymânesin ditrer döker (G. 42/2)

Mumun önemli bir aydınlatma aracı olduğu dönemde yağ mumunun içerisinde yanarak uzayan fitili kesmek, muma şekil vermek ya da mumu söndürmek maksadıyla

“mıkraz” adı verilen bir alet kullanılmıştır. Çeşitli işlevleri olan bu alet zamanla anlamı daralarak günümüzde “makas” şeklinde kullanılmaktadır (Ünlü, 2017: 324). Mıkraz, “Osmanlı şairleri için de yeni hayal ve imgelere kapı aralayan bir araç olarak görülmüş, mum ile olan münasebeti dolayısıyla beyitlerde bir benzetme unsuru olarak yer almıştır” (Keklik, 2017: 160). Dolayısıyla burada “mıkraz” adı verilen eşyanın gündelik hayattaki kullanım sıklığı ile birlikte kültürel öge olarak değeri de anlaşılmaktadır.

“Mum gibi başını kesmek” ifadesi ile şair, kendi döneminin gündelik yaşam alışkanlığını şiire dâhil etmektedir. Anlatıcı âşık, sevgiliye hitaben; “sana kim derse ki ‘aşk ehlinin gözyaşını silip kes’, varsayalım ki gözyaşı dinmez, sen de o zaman onun başını mum gibi kes”, diyerek aslında gözyaşlarının hiç dinmeyeceğini dolayısıyla başının mum gibi kesilmesi gerektiğini ifade eder:

Ehl-i ‘aşkun sana kim dir ki silüp yaşın kes

Yaşı dinmez tatalum şem‘ gibi başın kes (G. 106/1)

Divan şiirine göre âşık ne kadar ağlarsa sevgili katında o kadar değer kazanacağı ifade edilir (Özerol, 2012: 2029). Âşık, padişah olarak adlandırılan sevgiliye durumunu arz eden bir dilekçe sunmayı düşünmektedir. Çünkü âşıkta gözyaşı dökerek yazılan niyet mektubunun ciddiye alınıp okunacağı kanaati mevcuttur. Bu düşünceyi de istifham yolu ile ima eder. Selçuk vd. (2015: 113)’ne göre istifham yapılmasındaki gaye, sözü etkili kılmak, çarpıcı bir şekilde ifadeyi güzelleştirmek ya da düşünceye vurgu yapmaktır ve burada cevap almak gibi bir beklenti yoktur:

O şeh alurmuş ele ‘arz-ı hâlümü tatalum

Yazarken aglamadan müdde‘âya el mi deger (G. 49/4)

Kendini şiirde soyutlayan şair, muradını alamayan kişiye -aslında kendisine- ayrılık akşamında ağlanması gerektiğini, bu aynı kişinin yârin aydınlık yüzüne uzaktan baktığını söyler. Bu bir anlamda kendi hâline ağlayan âşık tipidir:

Aglan o nâ-murâde ki şâm-ı firâkda

Şem‘-i cemâl-i yâre irakdan nigâh ider (G. 44/2)

Suya bakıp geleceğe dair birtakım şeyler söylemek çok eski bir kehanet yöntemidir. Sevgili, âşıkların gönülde neler hissettiklerini akan gözyaşlarından bilir.

Öyle ki su falı bakanlar dahi o kadar sırrı keşfedemez. Birinci dizede anlatılan, ikinci dizede aktarılan yargı ile desteklenmiştir:

Eşk-i revânından bilür hâl-i dil-i ‘uşşâkı yâr

Suya bakanlar ol kadar keşf-i serâ’ir eylemez (G. 93/4)

Yârinden ayrı düşen âşığı, ağlayıp inlemesi ele vermektedir. Âşığın dostları, onun sevgilisinden ayrı düştüğünü; kendi mahallesinde feryat figan ettiğinde anlayacaklardır:

Yârümden ayrı düşdüğüm ahabb fehm ide

Tâ ki mahallem içre kaçan kim figân ola (G. 207/2)

Gönül, “divan edebiyatında teşhis ve tecrid yoluyla âdeta ikinci bir âşık hüviyetinde” (Kurnaz, 1996: 150) kabul edilmiştir. Anlatıcı âşık gönlüne, çaresiz bir şekilde gam okuyla parça parça olduğunu, çok yara aldığını; bunun neticesinde de çok ağladığını söyler:

Çâk çâk-i tîg-i gam-ı bî-çâre oldun ey gönül

Dökme âb-ı eşküni pür-yare oldun ey gönül (G. 139/1)

Külbe-i Ahzân, sıkıntılar kulübesi, hüznler evi anlamına gelip Hz. Yakûb’un, oğlu Yusûf’a duyduğu hasretle ağlayıp gözlerini kaybettiği yer olarak bilinir (Pala, 2008: 281). Divan şiirinde “külbe-i ahzân” hüznü, ümitsiz gönüllere teşbih edilerek kullanılır (Canım, 2016: 84).

Telmihin lügat anlamı “parıl parıl parlatmak” olup, edebî sanat olarak “temsil yolu ile bilinen bir kıssaya, meşhûr bir fıkraya, yaygın bir nükteye, târihî bir hâdiseye, hâle uygun bir mesele, ilmî bir bahse işâret etmek” (Bilgegil, 2015: 250) demektir. “Klasik Türk şiirinde telmih sanatı yapılan bir terkip ile meşhur bir olayın bütünü kolay ve etkileyici bir şekilde hatıra getirilmektedir” (Belli, 2017: 115). Bu nedenle bu beyitte geçen külbe-i ahzân terkihiyle, Hz. Yakûb’un oğlu Yûsuf’u yitirmesinden sonra ağlamaya çekildiği hüzn yeri etkileyici biçimde hatırlatılmıştır. Telmih motifiyle yapılan bu çağrışım âşığın içinde bulunduğu durumu bir anlamda parlatıp yansıtmaktadır.

Sevgili, rakibin meclisini teşrif ederek orayı aydınlatır ve sabaha kadar orada kalır. Âşığın hüznü evine uğramaz. Âşık, ay yüzlü sevgiliye “Niçin benim hüznler

evimde -gönül hanesi kastedilir- kalmazsın?” diye sorarak istifham yapmakta; sitemde gizli isteğini dile getirmektedir:

Kalursın subha dek bezm-i rakîbi rûşen eylersin

Niçün ey mâh-ı tal‘at külbe-i ahzânda kalmazsın (G. 178/4)

Âşığın gözyaşı devamlılık arz eder. Öyle ki bir müddet sonra çok ağladığından gözyaşı pınarı nerdeyse kurur, gözünden yaşlar artık kanlı biçimde akar. Bu durumda gözyaşının rengi kırmızı veya kıızıdır. Rengi itibariyle şaraba da teşbih edilir. Kanlı gözyaşını silmeden cihanı gösteren kadehin safasına yani şarabın keyfiyetine ulaşamaz. Atâyî, Divan şiirinde yaygın kullanılan bir teknik olarak gazelin mahlas beytinde kendisine seslenir:

‘Atâyî dîde-i pür-hûnı silmeden dâ‘im

Safâ-yı sâgar-ı ‘âlem-nümâyâ el mi deger (G. 49/9)

Anlatıcı âşık, kendi hüznünü sevgiliye ifade ederken Atâyî’nin hâlini örnek göstermektedir. Âşığın ağlayan gözleri, ayrılık acısıyla Atâyî gibi yaş dökse ne değişir ki? Sevgiliden ayrı kalmanın kavurucu ateşi, âşığın kanını dahi kurutmaktadır:

Nola yaş dökse ‘Atâyî gibi hicründe gözüm

Nâr-ı sûzân-ı firâkun kurudur kânumuzı (G. 234/5)

Divan şiirinde âşığın gözünün kanlı olarak tasvir edilmesi, kan ağlaması yaygın bir kullanımdır. Bir beyitte, kadehte gülen dudakların yansımaları görünce âşığın iradesi de aşk sarhoşluğu da kalmaz, kan ağlar denilmektedir:

Mest-i ‘aşkum ihtiyârım kalmadı kan agladum

Sâkiyâ sâgarda ‘aks-i la‘l-i handânun görüp (G. 13/3)

Gam endişesiyle âşığın kanla karışık akan gözyaşı başından aşmıştır. Bu durum gönül ocağından kaynaklanan ateş tufanına benzer:

Yine tâb-ı gamunla hûn-ı eşküm başdan aşmışdur

Meger tennûr-ı dilden cûş iden tûfân-ı âteşdür (G. 57/3)

Kanlı gözler, aşk sırrını halka izhar etti diye âşığın kirpikleri birbirine değdikçe gözünden kan çıkmaktadır. Burada birbirini tetikleyen iki durum söz konusudur:

Çeşm-i pür-hûn râz-ı ‘aşkı halka fâş itdi diyü

Kirpügüm çep-râstlar urdukca andan kân çıkar (G. 71/2)

Divan şiiri geleneğinin hazır mazmun kategorisinde, âşığın bülbüle teşbihi önemli bir yer teşkil eder. Atâyî’nin müzeyyel bir gazelinden alınan bu beyitin anlam örüntüsü, “bülbül ve gül” mazmununun kullanılmasıyla ve istiarenin imkânıyla sağlanmıştır. Anlatıcı âşık, bülbül ve gül istiaresini şiirsel anlatıda öykülemenin bir aracı olarak sunar. Gözyaşının kanlı olmasından dolayı kırmızı olarak düşünülmesi onun aktığı yeri bir lale bahçesine çevirdiği imajının tasarlanmasına aracı olmaktadır.

Bülbüle benzetilen âşık, kanlı gözyaşı dökerek her zaman ve nerede olursa olsun kendi yuvasını gül bahçesine çevirir:

Bir bülbülüz ki hûn-ı sirişk ile dâ’imâ

Her kande olsa gülşen olur âşiyânumuz (G. 99/2)

Atâyî, aynı müzeyyel gazelin altıncı beytinde de yukarıda açıklanan ikinci beyitte olduğu gibi bülbül sembolünü kullanır. Şairin aynı gazel içinde tekrara düştüğü görülmektedir. Kan ve gülün renginin aynılığı düşünüldüğünde bülbüle teşbih edilen âşık, kanlı gözyaşı döktükçe bulunduğu yeri kan ile doldurur ve yuvası gül bahçesine döner:

Hûn-ı sirişk-i dîde pür eyler mekânumuz

Bir bülbülüz ki gülşen olur âşiyânumuz (G. 99/6)

Süveydâ, kalbin ortasında yer alan kara nokta olup kana bulanmıştır. Bu nokta ağlamaktan kana batmış gözbebeklerine teşbih edilir. Gönül de âşığın kan saçan gözleridir. Burada bağı kanayan âşığın melankolik tasviri söz konusudur:

Kâna gark olmuş süveydâ şekl-i merdümdür ana

‘Âşıkun gûyâ ki çeşm-i hûn-feşânıdır gönül (G. 140/2)

Göz ve gözyaşı unsuru ile görme hususiyetinin birlikte ele alındığı yek ahenk gazelin bu beytinde âşığın ağlamaktan gözleri yine kan saçan yaraya döner. Hayali zorlayan bir tasavvur ile kirpiklerinin bu yarayı iğne misali birçok yerden dikmesine şaşırmamak gerektiğini söyler. Divan şiirinde genelde sevgilinin kirpikleri iğneye benzetilir fakat bu beyitte âşığın kirpikleri iğneye teşbih olunmuştur:

Hûn-feşân zahma dönüpdür yine çeşm-i giryân

Dikse sûzenle ‘aceb mi nice yirden müjgân (G. 171/1)

Aynı gazelin başka bir beytinde âşık, gözünden o kadar kanlı yaşlar dökmeye devam eder ki baktığı her yeri kırmızı bir mercekten bakar gibi görür:

Tâli‘inde görünür hep yine şekl-i humret

Şu kadar nokta döker dîde-i hûn-âbe-feşân (G. 171/6)

Gözlerine seslenen âşık daha fazla kanlı gözyaşı dökmesi için “turma ey dîde” diyerek onlara emreder. Bu mübalağa tablosunda sâkinin kana bulaşmamak için eteğini tutması âşığa seyir imkânı sunar:

Turma ey dîde revân it hûn-ı eşki pâ yine

Sâkiyi seyr idelüm olsun biraz dâmen-keşân (G. 176/4)

Âşık; gönül yarasını kesmiş, dağlamış, kanlı yaş dökmüştür. Aşk yarası yüzünden kendi kendine yaptığı bu tıbbi müdahale onu birkaç günde tabâbet ilminde bilgi sahibi eylemiştir:

‘Atâyî şerha kesdi dâg yakdı kanlu yaş dökdî

Bir iki günde ‘aşkun anı merd-i zû-fünûn itdi (G. 257/5)

Âşığın en büyük sermayesi akıttığı gözyaşıdır. Gözyaşının gümüşe benzetilmesi renk ve şekil dolayısıyladır. Gözyaşı gümüş gibi dökülür saçılır ama sevgili tarafından bir pul kadar değeri yoktur (Temizkan, 1986: 140). Selçuk (2005: 239) ise, gözyaşının renk hususiyeti göz önünde bulundurulduğunda normal akış hâlinin “sîm, sîm-âb” kavramlarıyla ilişkilendirildiğini ifade eder. Sevgili, âşığın gözyaşının gümüşe benzeyen parlaklığını gördükçe güler, onun bu durumuna hiç aldırmaz. Böyle olunca edalı sevgili durmaz, âşığın gümüş akçeye teşbih edilen gözyaşına kayıtsız kalır, mecazi olarak onun sermayesinden harcar:

Sîm-i eşküm gördüğince hande eyler ol nigâr

Yine bizden harcanur turmaz güzelüm şîve-kâr (G. 79/1)

Yukarıdaki beyitte kurulan benzerlik ilişkisi bu beyitte de benzer biçimde kurulmuştur. Âşıkların gözyaşı damlası, gümüşe benzetilerek içki meclisinde dökülür.

Cefâ çeken gözlerine seslenen âşık, onlardan dökülen her damla ile harifane çıkarmasını ister. Harîfâne kelimesinin aslı harîfâne iken, *harîf>harif* kelimesinin anlamı değişince edebî dilde daha çok *ârifâne*, halk ağzında ise *harfene*, *erfani* şekillerinde kullanılmıştır. Esnafın yaptığı tarzda masrafı bölüşülerek ortaklaşa yapılan ziyâfet, eğlence türü toplantılar demektir (Ayverdi, 2011: 475). Burada dönemin sosyal hayatına dair önemli bir ayrıntı sunulmuştur:

Bezm-i meyde dökilür sîm-i sirişk-i ‘uşşâk

Sen de ey dîde-i gam-dîde harîfâne çıkar (G. 86/6)

Âşğın gözünden akan yaşlar görsel çağrışım yapılarak şekil, renk ve parlaklık itibariyle gümüş akçeye benzetilir. Şair, ağlayan âşığa -yani kendisine- dışardan bir ses gibi seslenerek “iki gözün de olsa inanma” der; çünkü onun işi hep şehrin güzellerine gümüş akçe dağıtmaktır:

İnanma iki gözünse eger ey ‘âşık-ı giryân

Olupdur kârı hep hûbân-ı şehrûn nukre-peydâsı (G. 229/4)

Şarap sözlükte, “meyve sularının ve özellikle üzüm suyunun belli usûllerde mayalandırılmasından elde edilen alkollü içki” (Ayverdi, 2011:) anlamına gelip ıstılah anlamıyla “aşk”ın yerine kullanılmıştır. Şarabın insanı kendinden geçiren ve akı baştan alan özelliği bu kullanımda etkilidir. Cihan Okuyucu, şarap kelimesinin aşk anlamına gelecek şekilde kullanılmasına kaynak olarak klasik şiirin düşünce ve terminoloji bakımından tabi olduğu Fars şiirini gösterir. Pürcevadî, Fars dilinin oluşumuyla ilgi yaptığı tespitlere göre şarabın aşk anlamına gelecek şekilde -bilinen- ilk kullanımı Bayezid-i Bistamî’ye aittir. XI. yy.da sekr ve şarap kelimelerinin yerine bunların Farsça karşılığı kullanılmıştır. Bundan sonra “bezm-i elest: ezeli misak” şarap, dünyada bunu unutmaya ise “humar” olarak anılmıştır. İlk örneklerde kelime benzetilen unsurla birlikte zevk şarabı, gurur şarabı, yokluk şarabı şeklinde kullanılırken daha sonra bu teşbih, istiareye dönmüş ve aşk yerine artık şarap sözcüğü kullanılmıştır. F. Irakî’nin Reşfû’l-Elfaz fi Keşfû’l-Elfaz’ına göre, yeni başlayanların aşkına bâde, orta hallilerinkine mey, en şiddetli olanlarınkine ise şarap denilmiştir (Okuyucu, 2010:205).

Şarap kadehinden içen yani aşk duygusunu tadan âşık, elbette gözyaşı döker. Çünkü âşık, içkinin verdiği rehavet -aslında aşkın duygusallığı- ile içinde biriken hüznü

açığa çıkarır. Onun döktüğü gümüş rengindeki gözyaşları o kadar değerlidir ki karşılık olarak ayarı tam olan altın bozulur:

Rıtl-ı girân çeken döker elbette sîm-i eşk

Ol sîme bozulur zer-i kâmil-‘ayâr-ı mey (G. 238/4)

Âşığın melankolik hâlinin dışa vurumu şeklindeki feryadı dağlara yansır, onun nefesini tüketir; gözyaşları da sel olup ovalara yayılır:

Nefes geçmez ki sît-i nâle ‘aks olmaya kühsâre

Dem olmaz kim benüm seyl-i sirişküm deşte yayılmaz (G. 105/1)

Kederli olma hâli âşıktâ süreklilik arz eder. Ruhsal açıdan pek iyi görünmeyen âşığın inleyen gönlü her zaman gücenmiş vaziyettedir ama o aşktan kaynaklı bu kederin eskiden beri aşinasıdır:

Dem olmaz kim dil-i nâlânımız kılmaya âzurde

Gam-ı ‘aşkun egerçi eskiden yârânıyuz cânâ (G. 4/2)

Âşık, gözyaşlarının sinelerinden çıkan inleyişleri kesmesini ister fakat böyle yaş olursa defe benzettığı sinelerinden de ses çıkmayacağını ifade eder:

Sînemün nâlelerin kesse nola eşk-i revân

Olsa ter çıkmaz olur çünkü defün efgânı (G. 240/2)

Bahar eğlencenin, zevk ve safanın mevsimidir. Bu zamanda işret meclisleri tertip edilir, içkiler içilir; meclislerin başkanı da sevgilidir. Öyle görünür ki inleyen âşık, sohbetlerin sonunda yine zararlı çıkar:

Hûblar bâdeye meyl eyledi nev-rûz irişüp

Yine sohbet göresin ‘âşık-ı nâlâne çıkar (G. 86/2)

Bahar mevsimi, klasik şiirde aynı zamanda bülbül ve gül istiaresi ile sembolize edilen âşık ve maşukun vuslata erme zamanıdır. Buna göre âşığın en büyük emeli sevgiliye kavuşmadır fakat o, gül bahçesinde gönlünce murad alamaz. Ağlayıp inleyen bülbüle yani âşığa felek gün yüzü göstermez:

Bahâre irmedin âvâre kıldı gülsitânımdan

Felek söyletmedi ben ‘andelîb-i zâr u nâlânı (G. 232/4)

Sevgilinin gamze oku âşığın parenlenmiş yüreğine gelse, âşık ağlayıp inlemez. Zira tenhada ağlarsa gözyaşı damlaları yere dökülür, toza toprağa değdikçe hâliyle onun sırrını da açığa çıkarır ki bu pek istenen bir durum değildir:

Hadengün sîne-i câkîye gelse âh ü zâr itmem

Döküp tenhâda eşk-i çeşmüm izhâr-ı gubâr itmem (G. 150/1)

M. Kaya Bilgegil (2015: 235), söz sahibinin nefsinin veya gönlünü ayrı bir şahıs gibi alarak ona hitap etmesiyle meydana gelen tecridlerde emir, serzeniş, tavsiye, teşvik, yasak, dilek, sızı, sevgi, öfke vs. yer aldığını ifade etmektedir. Ona göre bu tür tecridlerin psikolojik kaynağı yine heyecanlardır.

Âşık, kendi bedeninden soyutladığı gönlüne başka bir kişi gibi seslenir ve ona çöllere, dağlara varıp feryad eyleme, diyerek nasihat eder. Çünkü aşkın sazında en ince ve en kalın ses yoktur. Dolayısıyla sesin yankılanmasının mümkün olamayacağı ifade edilir. Burada sahrâ ve kühsâr kelimeleriyle Mecnun ve Ferhâd mazmunu yer almakta, telmih motifiyle onlara çağrışım yapılmaktadır:

Sahrâ ile kühsâre varup eyleme feryâd

Kânûn-ı mehabbetde dilâ zîr ü bem olmaz (G. 100/6)

Sevgilinin rakip ile muhabbet etme ihtimali âşığı endişeye düşürür ve anlatıcı âşık, “Rakip muhabbet geçidinin sırlarını tutmuş mudur?” diye sorar. Şayet hâl böyle olursa âşığın figan eylemesi kaçınılmaz olur:

Tutmuş mıdur esrâr-ı gülû-gîr-i muhabbet

‘Âşık ser-i kûyında figân eyleyemez mi (G. 253/3)

Kültürel unsurları ve gündelik yaşama ait birtakım alışkanlıkları Divan şiirinde görmek mümkündür. Eskiden tahtirevan üzerinde önemli devlet erkânı veya onların yakınları taşınmaktaydı. Sevgili de gönül ülkesinin padişahı olduğundan bu şekilde seyahat etmeyi tercih edebilir. Sevgilinin yürüyen tahtının üzerinde geçişini seyreden her kimse anlatıcı âşık gibi başı dönen ve inleyen biri olur elbette. Zira âşık, sevgilinin bu geçiş resmini her daim görmekte ve feryat etmektedir:

Dil-berün taht-ı revânda devrini seyr eyleyen

Olur elbette ‘Atâyî gibi ser-gerdân u zâr (G. 28/7)

Sevgilinin zülfü, âşığın gönlünü cebzetse gözlerinden yaş gelir; bulut denizden su alsa bu şüphesiz yağmur olarak düşer. Burada seven bulut, sevilen de deniz olarak tasavvur edilir. Âşık içinde bulunduğu ruh hâlini bilinen bir doğa olayına bağlayarak hüsnütalil sanatı yapar:

Gönlümi cezb itse zülfün gözlerüm giryân olur

Ebr deryâdan su alsa lâ-cerem bârân olur (Eby.9)

1.1.2. Ah Eden Âşık

Ah, ses taklidiyle oluşan bir sözcüktür. Dillerde ortak bir ünlem olup “kullanıldığı yere ve sesin tonuna göre maddî veya mânevî bir acıyı, ağrı, ızdırab, pişmanlık, esef, acıma, özlem, yanıp yakılma, yeis, ümitsizlik, beğenme, hayranlık vb. duyguları” ifâde eden bir kelimedir (Ayverdi, 2011: 21). Onay (2013: 44) ahı, “yeis, azab, hüznün, ızdırâb gibi kalbî hallere delâlet eden bir edat” olarak açıklamaktadır.

Divan şiirinde ah, melankolik âşığın hüznünü ve ızdırabını yansıtan ve çeşitli benzetmeler ile birlikte sıklıkla kullanılan sese dayalı önemli bir kavramdır. Ah, âşığın göklere çıkan yakıcı nefesi, yüreğindeki yangının somut nişanesidir. Âşıklığı izhar eden istem dışı davranışlardır.

Atâyî Divanı’nda âşığın duygusal yönünün önemli bir boyutu olan ah, ateş, meşale, duman ve şimşek gibi unsurlar ile birlikte kullanılmıştır. Âşıklık alâmeti olarak görülen ah etme, âşığın göz göz veya dilim dilim olmuş vücudundan çıkmaktadır. Âşığın ahı, gökyüzünün yanı sıra dağı ve taşı da inletmektedir. Ah, yerden gökyüzüne doğru yükselir. Yükselirken bazen dağları, ovaları inletir bazen de gökyüzünde yakıcı bir etki bırakır.

“Ah”ın şiirlerde meşaleye benzetilerek güneş ile kıyaslandığı görülür. Bu kıyas yoluyla ahın parlaklık gücü ifade edilir. Ahın meşalesi varken güneşe ihtiyaç duyulmamaktadır. Çünkü ah zaten güneş kadar etkili olmaktadır. Âşığın bu derece etkili ah etmesine sebep olan unsur sevgilinin ona yüklediği kederdir. Âşık, kederin daim olmasını ister. Ah eden âşığın gecesi gündüze döner, etrafı aydınlanır:

Meş‘al-i âh ile hâcet mi kalur hurşîde

Müstedâm ola gamun gîcemüzi gündüz ider (G. 61/3)

Âşığın yüreğinden çıkan ah ateşi, yolunu aydınlatan bir kılavuz olur. Bu kılavuz onu delilik semtini götürür. Bilindiği üzere asıl adı Kays olan Mecnûn, aklını yitirdikten sonra bu isim ile anılır. Burada aşk yolunun nihayetinin cünun semtine çıkması Mecnûn’a yapılan bir telmihtir:

Şu‘le-i âh-ı derûn râh-nümûndur bana

Şimdi hemân görinen semt-i cünûndur bana (G. 3/1)

Bu beyitte de yukarıdakine benzer bir imge taşıyan ah, âşık için yola kılavuz niteliğindedir. “Hâr” kelimesi cinaslı kullanılarak hem ateş hem de diken anlamı taşımaktadır. Anlatıcı, “Aşk sahrasında yalın ayak koşan âşık, dikenden (veya ateşten) korkar mı?” diye sorar:

Âteş-i âh-ı dili bedreka-ı râh olur

Havf ide mi hârdan bâdiye-pûyân-ı ‘aşk (G. 123/4)

Anlatıcı âşık, aşk derdiyle acı çekmekte ve ah ederek durumunu anlatmaktadır. Birinci mısırda gözünün çevresinin ah ateşiyle tutuştuğunu söyler. İkinci mısırda ise gözün çevresinde duranın aslında kana bulanmış kirpikler olduğunu söyleyerek rücu sanatı yapar. Bu yaşanan değil, tasarlanan bir acıdır:

Tutuşdı hârdan havlisi çeşmün nâr-ı âhumla

Degül etrâf-ı dîdemde turan müjgân-ı hûn-bâlâ (G. 6/3)

Eskiden aslan, kaplan gibi yırtıcı hayvanların veya av hayvanlarının boyunlarına onları zaptetmek için kement takıldığı bilinmektedir. Erdoğan Taş (2018: 118), Klasik Türk şiirinde genelde sevgilinin kement gibi olan zülfüyle âşıkları avladığını ya da boğduğunu aktarır, âşığın da bu durumdan şikâyetçi olmadığını söyler.

Âşık, bu sefer sevgili ile rolleri değiştirmiştir. Sinesinden çıkan dumanların kara bir kemend gibi halka halka olduğunu söyleyen âşık, mecaz yoluyla yabani ceylan olarak adlandırdığı sevgilisini avlama niyetindedir; ona “kaçma, kendini sakın, ahım tutmasın” diye de uyarıda bulunur. Ayrıca kinayeli olarak kullanılan ‘tutmasun âhum’ deyiminde kastedilen mecazî anlamdır:

Tutmasun âhum hazer kıl kaçma ey vahşî gazâl

Halka halka dūd-ı sîne oldu bir müşkîn kemend (G. 25/2)

17. yüzyılda ortaya çıkan Mahallî üslubun önemli temsilcilerinden olan Nev'îzâde Atâyî, bu üslubun önemli bir özelliği olarak eserlerinde deyim ve atasözlerinden fazlasıyla istifade etmiştir. Aşağıdaki beyitte ‘göz açdurmaz’ deyimini doğal kullanım gereği kinayeli anlam taşır. Anlatıcı âşık, talihinden şikâyet eden bir tavırla alçak feleğin kendisine göz açtırmadığını bunun sebebi olarak da aşk ateşinin gönül hanesini duman altında bırakmak olduğunu söyler:

‘Atâyî bana göz açdurmaz oldu çarh-ı denî

Meger ki nâr-ı derûn itdi hânesin pür-dūd (G. 26/5)

“Gönülde yanan aşk ateşi ah dumanıyla kendini belli eder. Bu yüzden aşkı saklamak imkânsızdır. Sevgili bu dumanı gördüğü zaman âşığın gönlündeki ateşin şiddetini anlar. Geri kalan sadece duman halindeki ahtır” (Eren, 2004: 334). Âşık, dumanı gizlice gökyüzüne çıksın diye geceler boyu ah eder. Ah ile gözyaşı dökerek yapılan duaların makbul olduğu söylenir. Ahın dumanının göklere çıkması ve gözyaşlarının elbiseye düşmesiyle, ah etme ve gözyaşı dökme eyleminin birlikteliği vurgulanır:

Dūd-ı âhum giceler ‘aşkun ile çarha çıkar

Aglamakdan gözümün yaşları dâmâna iner (G. 36/4)

Ah ve ney arasındaki benzerlik ilişkisi her ikisinin de hava ile alakalı olmasından kaynaklanır (Aslan, 2017: 31). Şair, benzetilen unsurun şekil özelliğinden ilham alarak “Âşığın bağı ney gibi delinmiştir, ah eder” demektedir. Bu benzetme dolayısıyladır ki âşığın içindeki dumanı, bilhassa sinesinde açılan deliklerin çevresini siyahlaştırır:

Ney gibi ol ki bağı delinmişdür âh ider

Surâhını duhan-ı derûnı siyâh ider (G. 44/1)

Zülf, sevgilinin üzerinde en çok durulan güzellik unsurlarından biridir. Zülf; güzel kokusu, dağınık olması, çokluğu, kıvrım kıvrım, siyah ve uzun olması cihetiyle ele alınır. Ayrıca zülf, güzellik meclisinde yanan meşalenin dumanı ya da sevgilinin yanak ile ayva tüylerinden oluşan tütsü kabının halka halka olmuş dumanına benzetilir (Erdoğan Taş, 2018: 117-118).

Beyitte gönül çalan zülf, karmaşık ve perişan özelliği ile âşığın ruh haline benzer. Anlatıcıya göre; sevgilinin gönül çalan zülfü kıvrım kıvrım olmuş ve yanağının parlaklığıyla estetik bir uyum oluşturmuştur. Dolayısıyla âşığın gönlünden duman kıvrım kıvrım çıksa buna şaşılmamalıdır. İkileme zarf görevinde kullanılmış, eylemin oluşunu ahenkli bir şekilde nitelemiştir. Ayrıca ikilemeden oluşan redif, Macit (2016: 44)’in de ifade ettiği gibi beyitte ahengi sağlamakla beraber anlamı da pekiştiren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır:

Tâb-ı ruhıyla turra-ı tarrâr ham-be-ham

Çıksa ‘aceb mi dûd-ı dil-i zâr ham-be-ham (G. 143/1)

Astronomide “eski telâkkiye göre, gökler yedi (veya dokuz) kat olup yedi seyyârenin her biri bir gökte” (Kurnaz, 2011: 9) bulunmaktadır. Bu bilginin sağladığı imkân ile beyitin hayâl ve benzetme yapısı, teşhis ve mübalağa sanatıyla da güçlendirilerek oluşturulmuştur. Âşığın ahıyla zuhur eden duman, yıldızların gözünü yaşartır; dokuz kat kubbeyi sürekli inleyen de onun gök gürültüsünü andıran inleyiştir:

Dûd-ı âhumdur benüm çeşm-i nücûmı agladan

Ra‘d-ı nâlemdür dem-â-dem nüh-kıbâbı inleden (G. 168/4)

“Nerede ateş, duman varsa orada insan var; gam ve gussâ, âşık ahının sesinden bulamayınca geceleyin ateş, gündüz duman gözlerler. Âşıkın karanlık gecelerini aydınlatmak için gönlün derinliklerinden gelen ah şuâi kâfidir” (Çavuşoğlu, 2017: 235). Aşk, üzerinde bulunduğu kişinin çeşitli hâllerinde etkili olduğu için âşıklar şiirlerde ‘aşk ehli veya ehl-i aşk şeklinde ifade edilir. Ah, ateşten kıvılcımlar taşıdığı için âşığın yerini belli eder. Şair, bu yargıyı destekleyici nitelikte kendisinden örnek verir. Şöyle ki onun ahı altın ile işlenmiş işaretler taşıyan bir bayrağa teşbih edilir:

Âh-ı şerer-feşân ile ‘aşk ehli bellüdü

Dâ’im ‘Atâyî bir ‘âlem-i zer-nişân çeker (G. 63/5)

Sosyal hayatta maddi kültür unsuru olarak karşımıza çıkan havai fişek, sûrnâmelerden öğrendiğimiz kadarıyla Osmanlı coğrafyasında eğlencelerin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Ateşle tertip edilen işler içinde önemli bir unsur olan fişekler; ateşbâzlar tarafından büyük bir emekle hazırlanır, bir anlamda sanat ve hüner göstermek amacıyla atılır, izleyenleri de şaşkına çevirirdi (Arslan, 1990: 342). Âşık, istiare yoluyla

melek olarak adlandırdığı sevgilisine ah ateşiyle yaktığı havai fişek seyri sunar. Aşk burcunda oturan sevgili âşığın ah ateşiyle yaktığı havai fişek gösterisini seyreder:

Sûr-ı ‘aşkında seyr için o melek

Nâr-ı âhum yakar hevâyi fişek (G. 130/1)

Ah, bazen şiddetli rüzgâr anlamında da kullanılır. Birçok şiirde genellikle “âh-ı serd” olarak kurulan terkip aşağıdaki beyitte “serd-i âh” biçiminde kurulmuştur. Yaygın olan “âh-ı serd” terkindeki “serd” kelimesinin türü sıfat, “serd-i âh” kurulumunda ise “serd”in türü isimdir. Bir sözcüğün türünün, içinde yer aldığı terkibe göre değişmesi anlamın çeşitlenmesini de sağlar.

Doğan Aksan (2016: 116), “Bir önermenin yanına, ona zıt olan, beklenmeyen bir başkasının getirilmesi, metin çözücü için şaşırtıcı olmakla, metnin etkisi”ni arttırdığını ifade eder. Âşık, birinci kişi anlatıcı olarak; ahının soğuk şiddeti nedeniyle zayıf vücudunun titremekte olduğunu, buna karşın yüreğindeki ateşin kıvılcımı ile ısındığını söyler. Yakıcı olan “ah”ın, soğukluk ve titreme kavramlarıyla birlikte kullanılması tezat sanatını meydana getirmiştir:

Ten-i nizârumı lertzân idince serdi-i âhum

Şerâr-ı nâr-ı derûn-ı pür-intihâba ısındum (G. 163/2)

Bazen âşığın bahtı zaman çiftçisi şeklinde telakki edilir. Şiirin yapısının teşbihe dayalı çağrışımlarla kurulduğu bu beyitte; gökyüzündeki dolunay, bir “hırmen”e (harman yeri), etrafındaki yıldızlar da harmana saçılan ekin tanelerine benzetilir. Anlatıcı âşık, karşısında biri varmış gibi -aslında kendisiyle- konuşarak karşılığını da yine kendisi verir. Burada bir anlamda iç monolog tekniği kullanılmıştır: “Ahının şiddetli ve soğuk esen rüzgarıyla hâleyi yele versen; bu baht sana bir tohum tanesi bile sıçratmaz” denilmiştir. Buna göre âşığın ahı, ay ve çevresini harman yerine çevirse bahtına bir yıldız dahi düşmez.

Beyitte “hırmen” ve “dâne” kelimeleri tenasüp içerisinde kullanılmıştır. Ayrıca “yile vir-” fiilinde kinaye yapılmıştır. Edebî bir sanat olarak kinaye, “gerçek mânâyı düşünmeye engel olacak bir karîne bulunmamak şartıyla, bir sözü gerçek mânâsına da gelebilmek üzere, onun dışında kullanmak” (Bilgegil, 2015: 168) şeklinde tanımlanır. Buna göre “yile vir-” birleşik fiili gerçek anlamı çağrıştırmakla birlikte Yeni Tarama

Sözlüğü’nde açıklanan “heder etme, heba etme, mahvetme” (1983: 245) anlamlarına gelebilecek şekilde kullanıldığı için burada bir kinaye söz konusudur:

Sarsar-ı âhumla virsen hırmınen-i mâhı yile

Dâne sıçratmaz yine sana bu dihkân-ı zamân (G. 177/2)

Ahın, ateş veya duman ile birlikte anılması âşığın gönlünün yanık olmasındandır. Hayal gücü sayesinde genişletilerek ve zengin bir imgeyle sunulan ahın şulesi altın iğneye, siyah dumanı da ipe benzetilir. Bu kurgusal yapıda anlatıcı, Atâyî’ye; “Senin ahının şulesi ve siyah dumanı, altın iğne misali dünyayı dolaşsın” diyerek telkinde bulunur:

‘Atâyî rişte-i dûd-ı siyâh u şu‘le-i âhun

Misâl-i sûzen-i zer çarh-ı atladsan güzâr itsün (G. 169/5)

Gülbank, tarikat merasimlerinde daha çok Bektaşîlerce, Yeniçerilerin ulûfe alımında ve mehterlerin nevbetinde okunan duâ ya da tekbir olarak bilinir (Onay, 2013: 189). Özellikle Yeniçerilerin okudukları gülbânglar meşhurdur: “Allah Allah, İllallah. Baş uryân, sine büryân, kılıç kalkan, bu meydanda nice başlar kesilir hiç olmaz soran. Eyvallâh, eyvallah. Kahrımız, kılıcımız düşmana ziyân, kulluğumuz padişâha ayân. Üçler, yediler, kırklar, gülbang-ı Muhammedî, nûr-ı Nebî, kerem-i Alî, pîrimiz, sultanımız, hünkârımız Hacı Bektâş-ı Velî, demine, devrânına Hû diyelim, Hû!...” (Pala, 2008: 172).

Osmanlı Dönemi’nde dinî ve askerî merâsimlerde duyulan gülbanklar Divan şiirinde çeşitli benzetmeler içerisinde de mecazî olarak duyulmaktadır. Divan şairleri, hissettiklerini ya da duyumsadıklarını gerçek hayatta tâlim edilen gelenek ve göreneklerle birlikte harmanlayarak vermektedirler. Meselâ aşağıdaki beyitte anlatıcı âşık, mihnet zindanında çektiği ah için kimsenin şaşırmasın, zâlim düşmanın kahrına gülbank çektiğini söyler:

Ta‘accüb eylemen âh eylesem zindân-ı mihnetde

‘Adû-yı zâlimün kahrına gül-bang-ı fenâ çekdüm (G. 159/3)

Ah, bazen gözyaşıyla beraber âşîğın sırrını izhar eden derunî ve gayr-ı ihtiyârî seslenme olup onun gönül çöşkünü diğer âşıklar arasında duyurur. Bu dokuz kat kubbede yayılan gürültü gibidir. İlk beyitte anlatılan durum ikinci mısra da örneklenir:

Âhum tuyurup ‘aşkumı ‘uşşâk arasında

Bir gulguledür kubbe-i nüh-tâk arasında (G. 215/1)

Divan şiirinde bazen bir beytin ikinci mısrasında ifade edilen bir durumun nedeninin ilk mısra da verildiği de görülmektedir. Âşık, sevgilinin şayet bir kapısı varsa mum yakıp arar; âşîğın âhının her gece gökyüzünde dolanması bundan dolaydır. Âh, mum şeklinde tasavvur edilir:

Var ise der-i dil-beri arar ki yakup şem‘

Âhum tolanur her gice âfâk arasında (G. 215/3)

Tasavvufi bir ıstılah olarak ta‘alluk, “dünyâya karşı duyulan ilgi, dünyâya âit bağ” (Ayverdi, 2011: 1180) anlamına gelmektedir.

Ah ateşi, aşk yolunda âşıklara rehberdir. Bağın dikeninin eteği tutması istenmez. Aşk denilince ilahi aşk, ah ateşiyle de iman kastedilir. Dünya bir bağ ise dünyevi şeylerin ilahi aşka ulaşırken ayağa dolanmaması gerektiği ifade edilir:

Râh-ı ‘aşkunda bize bedrakadur âteş-i âh

Tutmasa hâr-ı ta‘alluk nola dâmânumuzı (G. 234/3)

Bazı şiirlerde ah ile şimşek arasında -ikisinin de gökyüzü ile ilgili olması ve ateş içermesi nedeniyle- benzerlik ilişkisi kurulmaktadır. Beyitte anlatıcı âşık, gökyüzünde görülenin aslında şimşek değil kendisinin ahı olduğunu ifade eder. Âşık; ah, sivri uçlu ok ve şule kavramlarıyla terkip oluştururken ahı şimşek ile kıyaslamaktadır. Ayrıca alçak talihin oku olarak nitelediği ahın yeryüzünde oynadığını, hareket hâlinde olduğunu söyler:

Berk sanman şu‘le-i peykân-ı âhumdur benüm

Oynadı benzinde çarhun tîr-i dîn-fîrûzumuz (G. 1/3)

Bir okçuluk terimi olan “aşırı atmak”ı Şentürk (2015: 90), “bir menzilde mevcut nişan taşlarının tamamından daha ileri bir mesafeye ok atarak o menzilin rekorunu kırmak” şeklinde açıklamıştır.

Tenasüp, “fıkrî bir sebepten veyâ mâhiyetlerindeki bir husûsiyetten dolayı, mânâları arasında bir ilgi bulunan kelimelerin aynı ifâdede toplanması” (Bilgegil, 2015: 258) sanatıdır. Buna göre okçulukla ilgili “tîr” ve “menzil” kelimelerinin “aşırı atmak” terimi ile beraber kullanılması tenasüp sanatını meydana getirmiştir.

Anlatıcı, hitap içerisinde bir emir veya rica barındıran bu beyitte inleyen âşığa seslenir ve ona “Ahımın oku menziline ulaşsın diye bu kadar ısınıp ileriye fırlatma” diye telkinde bulunur:

Tîr-i âhum irişür menzil-i maksûda diyü

Germ olup aşırı atma katı ey ‘âşık-ı zâr (G. 37/2)

Güzellikleri aksettirme yönüyle kullanılan mir’ât daha çok sevgilinin yüz güzelliğini yansıtmaya özelliğiyle beyitlerde yer alır (Canım, 2016: 48). Sevgilinin ruh güzelliğini gören âşığın nefesi tutulur. Bunu ondan gelen bir lütuf olarak görür ve sürekli ah etmez:

Eyledün dem-beste ‘arz idüp ruhun mir’âtini

Dem-be-dem âh itmezem ol lutf u ihsânun görüp (G. 13/4)

Âşığın gönlü, istiare aracılığıyla kişileştirilmektedir. Âşık, sevgilinin dudağını öpme düşüncesini (istegini) içerisinde, canında saklı tutmak ister. Bu durum ona zor gelir, içi daralır; ah ile figan eylemek ister:

Dil fikr-i lebün cânda nihân eylemek ister

Cânum tarılır âh u figân eylemek ister (G. 72/1)

Bîjen, Gîv’in oğlu Rüstem’in torunu olup *Şehnâme*’de maceraları ayrıntılı bir şekilde anlatılan mitolojik bir kahramandır. *Şehnâme*’ye göre başdüşmanı Efrasiyâb’ın kızı Münije’ye âşık olur ve yakalanır. Efrasiyâb tarafından baş aşağı gelecek bir biçimde bir kuyuda hapsedilir. Divan şiirinde bir kahramanlık sembolü olup atıldığı kuyu (Çâhı Bîjen) ile birlikte anılmaktadır. Sevgilinin çene çukuru (zenahdân) Çâh-ı Bijen olarak tahayyül edilmiştir (Canım, 2016: 252-253).

Rüstem ise *Şehnâme*’de adı en fazla anılan İran’ın efsanevi kahramanıdır. Kendisi gibi adı ve kahramanlıkları *Şehnâme*’deki efsanelere konu olmuş ünlü Zal’ın oğludur. İri vücutlu, pehlivan anlamına gelen “Tehemten” adıyla da anılmıştır. İranlıların

Turanlılarla olan mücadelelerinde her zaman büyük bir kurtarıcı ve savaşçı olarak rol almış, insanüstü güçleri olan yarı insanî yarı mitolojik özellikte bir şahsiyettir. Divan şiirinde memdûh için bir kıyas unsuru olup şair kimi övecekse Rüstem'in adını anarak o kişinin kahramanlığını ve yiğitliğini ön plana çıkarır (Canım, 2016: 326-327; Onay, 2013: 33).

Erzen (2013: 853)'nin de belirttiği gibi mitolojik kişiliklere dair zengin bir içeriğe sahip Nev'îzâde Atâyî divanı, Divan şiirinde mitolojik-efsanevi şahısların kullanılması ve bu kaynağın şiirlere yüklediği anlamsal açılımları ortaya koyması açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Anlatıcı âşık, kendisini İran'ın efsanevi kahramanları Bîjen ve Rüstem'e benzetir. Bîjen'in kuyuya ters asılması gibi âşık da cezbe kemendine bağlanmış; onun çıkardığı ah ise savaşta kuşandığı kılıcının sesi olarak tasavvur edilmiştir. Âşık, gam arsasının Rüstem'i iken aşkın iyileştirici gücü ona tesir etmiştir:

Cezbe-kemend-i Bîjenüm âh ise tîg-i gamgamum

Rüstem-i 'arsa-ı gamum degdi bana salâh-ı 'aşk (G. 124/3)

Hüsrev, İran/Sâsâni hükümdarı Nuşirevan'ın torunu olup Hüsrev u Şirin mesnevisinin de erkek kahramanıdır. İran'ın efsanevi hükümdarlarından olan Hüsrev'e "Pervîz" lakabı verilmiştir. Divan edebiyatında Şirin'e olan aşkı nedeniyle meşhur olan Hüsrev'in tarihi kişiliği ortadan kalkarak tamamen efsanevî bir karakter hâline gelmiştir (Canım, 2016: 289).

Şair, "husrev-i hûbân" terkinde husrev kelimesinin padişah anlamından faydalanarak sevgiliye güzeller padişahı diye seslenir. Sevgiliye ulaşma yolunda âşıklara hiçbir şeyin engel olamayacağını, bu yolda âşığın karşısına çıkan bin sıradağ da olsa bir ah ile dağıtılabileceğini söyler. Şair böylelikle mübalağa ve istifham sanatıyla söze değer katar:

'Uşşâka ne hâ'il olur ey husrev-i hûbân

Bir âh ile bin kûhı revân eyleyemez mi (G. 253/2)

Divan şiirinde aşk söz konusu olunca her fırsatta dile getirilen iki hikâye vardır: Ferhâd ile Şirin, Leylâ ile Mecnûn. Bu iki hikâyenin erkek kahramanları olan Ferhâd ve Mecnûn'un serencamı özetle şöyledir:

Eski bir Acem efsanesine göre Hüsrev-i Pervîz'in sevgilisi olan Şirin'in diğer aşkı olan Ferhâd, Hüsrev'in emriyle 'Bî-sütun' dağının arkasına hapsedilmişse de Şirin'e kavuşmak için dağı delmiş ve Şirin'in arzusu ile bu dağdan 'cûy- şîr' denilen bir süt ırmağını getirmesi istenmiştir. Mimar olan Ferhâd istenilenleri yapar fakat aşkına karşılık bulamayınca kendi kazma- külüngü ile kendisini öldürür (Onay, 2013: 177; Canım, 2016: 270).

Mecnûn'un ise gerçekte yaşayıp yaşamadığı tartışmalı olmakla birlikte Arap kökenli ve asıl adının Kays-ı Âmirî olduğu söylenir. Kays, Leylâ ile Mecnun mesnevisinin erkek kahramanı ve Doğu edebiyatında âşık timsalidir. Leylâ ile mektep arkadaşlığı, ona âşık olması, çöllere düşmesi, çölde vahşi hayvanlarla olan bağı, ayaklarından zincire vurulması, nihayetinde Leylâ'ya kavuşmasına rağmen artık onu tanımaması vs. motifleriyle çok yönlü olarak Divan şiirinde ele alınmıştır (Onay, 2013: 288; Canım, 2016: 314-315).

Toplumların ortak duygu temellerini de kapsayan ve sosyo-psikolojik bir birikim olan kültürel imgeler, “arketip” olarak adlandırılır. Arketip, kelime anlamı itibariyle ilk örnek demek olup edebî eserlerde tekrarlanan imge, sembol, model ya da evrensel deneyim olarak bilinir. Arketipler, toplumsal inanç, beğeni ve hayat tarzının ilk ve ilkel modellerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla kolektif bilincin mahiyetini belirleyen ve değiştiren bir etkiye sahiptir. Türk edebiyatında arketip, mazmun kavramına yakın durmaktadır. Bireysel bir tasarımla ortaya çıkan imgenin kültürel bir birikime sahip mazmun kavramıyla ilgisi vardır. Birçok imge, bir mazmunun içinde hazır bulunur ve bir söylendiğinde diğerinin de hatırlanmasıyla eklektik bir anlam yapısı oluşturan mazmun kavramı bir tür arketipleşmiş metafor biçiminde karşımıza çıkar (Ergün, 2015: 84-85). Divan edebiyatında Ferhat ile Şirin ve Leylâ ile Mecnûn; âşık ve maşuk arketipleri olarak gösterilebilir. Çünkü Ferhâd ve Mecnûn, divan edebiyatında mazmun, telmih ve teşbih kaynağı olarak âşık için önemli iki örnektir.

Şiirde kurgu gereği üçüncü kişi anlatıcı, âşığa yönelik olarak: “Dağı bir ah ile dümdüz et, ovaya çevir, Ferhâd'ın tarzı böyleydi; O çölde dolaşan Mecnûn'a söyle aşk vadisi budur” der. Ferhâd'ı bir temsil, Mecnûn'u ise bir kıyas unsuru olarak kullanır:

Kûhı bir âh ile deşt it resm-i Ferhâdî budur

Söyle ol Mecnûn-ı sahrâ-girde kim vâdî budur (G. 83/1)

Nev'îzâde Atâyî tecrid yoluyla içindeki sesi belli etmektedir. Zelzele etkisi yaratan âşğın 'ah'ının yıkıcı gücü dağa, taş, toprağa tesir eder:

Âhum işitse 'Atâyî nâle eyler kûhsâr

'Âşkumun te'sîridür seng ü turâbı inleden (G. 168/5)

Âşğın figanıyla gökyüzü gümler, dağlar inler. Bunca kavga ve gürültü, fitne çıkarıp ortalığı birbirine katan sevgilinin yüzündendir. Birinci beyitte mübalağalı anlatım ile ifade edilen yargının nedeni ikinci beyitte açıklanmıştır :

Felek gümler figânı sadmesinden kûhsâr inler

O mest-i fitne-engîzün degül mi hep bu gavgâlar (G. 34/4)

Atâyî'nin bir rubaisine göre ah, hem hasret ateşini körükleyen hem de pişmanlık gözyaşından lütuf kazıyandır. Ah, kıyamet olarak ifade edilen servi boylu sevgilinin ayrılığında soğuk ve şiddetli esen rüzgârın sebebidir:

Hem kûre-keş âteş-i hasretdür âh

Hem kerem-ken-i eşk-i nedâmetdür âh

Ol serv-kadün fırkatı hengâmında

Peydâ-ger-i sarsar-ı kıyâmetdür âh (Rb. 69)

Ah kavramına buraya kadar anlatılanların aksine olumlu anlamlar da yüklenmiştir. Ah, "nice derdlere rahatlık sermayesi, hayret vadisinin feryada yetişeni" şeklinde ifade edilir. Anlatıcı ayrıca "Ah eyleme, genç sevdiğin lütfeyler dersin. Ah! O peri ne can yakıcıdır bilmez miyim?" diyerek şiirde içsel bir konuşma yapar:

Pür-derdlere mâye-i râhâtdur âh

Feryâd-res-i vâdi-i hayretdür âh

Âh eyleme lutf ider civânun dirsın

Bilmez miyüm ol perî ne âfetdür âh (Rb. 70)

1.1.3. Sinesi Yaralı Âşık

Sine, Divan şiirinde duyguların husûle geldiği yer olarak gösterilir. “Hayati önem taşıyan azâların sinede bulunması mecâz-ı mürsel yoluyla kalb yerine kullanılmasına yol açmıştır. Acı, ızdırâp, heyecân vs. burada hissedilir” (Pala, 2008: 405). Âşık daima yaralı olarak tasavvur edilmektedir. Bu yara, onun gönlünde, sinesinde, yüreğinde, canında ve bahtında olup genellikle dâğ veya elif şeklinde müşâhhas özelliktedir. Bu yaranın kaynağı da maşûkun ok ve kılıca teşbih edilen gamzesi ve kirpikleri, kaşları, cevri ü cefâsı, hicranı yanı sıra aşk hâli ve rakipten kaynaklı gam ile keder unsurlarıdır. Sine, sancı, gam gibi gönülde husûle gelen yaraları saklar. Ayrıca dâğ, yarayı dağlama mahsûlü olarak cinas veya tevriye konusu olmaktadır. (Tolasa, 1973: 385; Çavuşoğlu, 2017: 229).

Kirâmen Kâtibîn, insanların işlediği amelleri yazan melek olup insanın sağında ve solunda bulunurlar. Sağdaki melek sevapları anında yazar soldaki ise günahları belki tövbe eder diye geciktirerek yazmaktadır. “Klasik Türk şiirine Kirâmen-Kâtibin her an insanları gözetlemesi ve her davranışı, sözü kayıt altına alması yansımasıdır. Şairler, Kirâmen ve Kâtibîn meleklerinin kendilerine günah yazmamasını, günah yerine sevap yazmasını ummaktadırlar” (Şeyran, 2020: 111).

Âşığın gönlündeki dertler sinesinde oluşan yaralar biçiminde dışa vurulur. Bu yaralar onda hiç eksik olmaz. Bazen yuvarlak biçimde tasvir edilen yaralar, parlak ve tam altına teşbih edilerek makbul görülür. Hastalıkların günahlara kefareti olduğu ve sevaba tebdil edildiği de bilindiğine göre aşk derdiyle hastalanıp yara alan âşık, bedeninde oluşan yaraların Kirâmen Kâtibi tarafından sevap olarak yazılmasını ister:

Eksük olmaz zer-i pür-tâb gibi dâg-ı derûn

Hasene yazsun anı kâtib-i a‘mâl bana (G. 5/3)

Âşığın yüreği sevgilinin kirpik oklarının hedefinde olduğu için yara içindedir. Âşıktaki oluşan yaralar hep tazedir, kanamaktadır ve cerahati yoktur. Beyitte “yaranın ağzının sulanması”ndan kastedilen yaranın kanamasıdır. İlk mısradaki sevgilinin ok misali kirpiklerinin âşığın yarasını sürekli hedef almasına ikinci mısradaki susamış dudakların damlayı sedefe çevirmesi kanıt olarak gösterilmiştir. Pala (2008: 385)’nın belirttiğine göre sadef veya sedef, inci yapan deniz canlısı (istiridyeye) olup genellikle Hind ve Çin denizinde bulunur. Nisan ayında denizin yüzeyine veya deniz kenarına

çıkarak ağzını açar ve yağmur damlasını yutarmış. Bu yağmur tanesi de daha sonra inciye dönüşürmüş. Anlatıcı âşık, sevgiliyi istiare yoluyla eşsiz inci tanesi olarak nitelemekte, “peykânlar” da kirpik mazmunu olarak sunulmaktadır:

Zahmumun agzın sulandursa nola peykânların

Katreye olur sadef ey dürr-i yektâ teşne-leb (G. 14/2)

Başka bir beyitte sevgilinin lütufta bulunarak âşığın artık kabuk bağlamış gönül yarasını tazelemesi istenir. Yaraya gönüllü olan âşığın yarasına derman ya da merhem sevgiliden gelecektir. ‘Sîm-beden’ tabirinde, “sıfat söylenip mevsuf yani sevgili kastedildiği için burada kinaye yoluyla bir ad üretilmiştir” (Mum, 2018: 261). Dolayısıyla ‘sîm-beden’ yani gümüş tenli, mevsuftan kinaye ile sevgiliye ad olmuştur. Burada sevgilinin akça pakça oluşu kastedilmiştir. Anlatıcı âşık, “Gümüş tenli sevgili, yaralı yüreğime el vursa ne olur?” diye sorar:

Penbe-i dâg-ı dili tâzelese lutfından

Ursa ol sîm-beden sîne-i efgâruma dest (G. 17/3)

Sevgilisinin dışarda dolaştığını gören anlatıcı konumundaki âşık onun uğruna toprak olur, yine onun elbisesinin yakasını açık görünce kıskançlık duygusuyla bağrını parça parça eyler:

Cismümi hâk eyledüm hâk üzre cevânun görüp

Sînemi çâk eyledüm çâk-i girîbânun görüp (G. 13/1)

“Dildâr, ‘dil’ ile elde etmek manasındaki “dâşten” fiilinin muzari kökü “dâr”ın birleşmesiyle oluşmuş, anlamı gönlü elde eden demektir. Birleşik sıfat, ad yerine kullanılarak adlaştırmıştır” (Mum, 2018: 25-26). Dolayısıyla sıfat söylenip mevsuf kastedildiğinden dildâr kelimesi sevgiliden kinayedir. Âşık, kendi gönlüne hitaben; “yüreğinde saklı aşk derdinin sırrını sevgiliye aç” diyerek sevdiğine açılmak ister. Bu niyetin uğruna da seslenişini “Sineni sevgiliye aç, onu gam kılıcıyla yüz parça eyle” diyerek devam ettirir:

Ey gönül derd-i derûnun sırrını dil-dâre aç

Sineni sad-pâre kıl şemşîr-i gamla yâre aç (G. 21/1)

Şair, tecrid yoluyla kendisini şiirden dışlayıp öğüt verir. “Sevgilinin yağmur misali okları âşığa gül gibi gelir, bunca ok atışına karşı yüz parçaya bölünen sineni aç”, diyerek bu gazelin ilk beytinde verdiği emrini tekrar etmektedir:

Ey ‘Atâyi tîr-i bârân eyledükce gül gibi

Nâvek-i dil-dâre karşı sîne-i sad-pâre aç (G. 21/5)

Bazı belagat kitaplarında görülen ve şairin kendisini başka bir kişi olarak görüp seslenmesine tecrid-i gayr-i hitâbî denilmektedir (Selçuk vd., 2015: 138). Bu tecrid türüne aşağıdaki beyitte rastlanmaktadır. Şair, “Atâyî, o kan fışkırtan oklar sineme geldi; sanki koynuma gencecik bir sevgili girdi” diyerek bu durumu örnekler. Ayrıca beytin birinci mısrasında verilen yargı, ikinci mısrada hayal ve benzetme unsuru ile örneklendirilmiştir:

Geldi ‘Atâyî sîneme ol tîg-i hûn-feşân

Gûyâ ki girdi koynuma bir yâr-ı sâde-ruh (G. 24/5)

Yan bakış olarak ifade edilen gamze; sevgilinin kaşı, gözü ve kirpiklerinin birlikteliğiyle ortaya çıkan mânalı bakış ya da göz süzmedir. Bu bakış yaralayıcı veya öldürücü niteliğe sahiptir. Sevgilinin ilgisiz ve zâlimce tavırlarını hep bu bakışlardan anlayan âşık incinir, yaralanır, bağı kan dolar. Bunlara sebep olan da gamzenin; ok, kılıç, hançer, iğne, neşter gibi keskin ve sivri aletlere benzetilmesidir (Erdoğan Taş, 2018: 74). Ö. Faruk Akün, Divan şiirinde sevgilinin bu şekilde tasvir edilmesiyle ilgili şunları ifade etmektedir:

Sevgilinin sert karakterini aksettiren güzelliğinin bu çarpıcı hüviyeti, esasını Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajından almaktadır. Halife ordusundan başka diğer İslâm devletleri hizmetindeki, o devirde çok moda olmuş Türk gulâmları etrafında Arap ve Fars edebiyatlarında teşekkül eden güzellik tasavvuru, bu silâhlı ve vurucu yönüyle, divan şiirindeki sevgilinin prototipini meydana getirmiştir (Akün, 1994: 416).

Anlatıcı âşığın bağı, sevgilinin iğneye benzetilen gönül delici gamzesiyle yara almıştır. Bu gamze iğnesi, âşığın bağını delip geçer fakat sevgilinin kıvrım kıvrım zülûfleri onun aklından bir türlü çıkmaz. ‘Bend’ kelimesinin bağ anlamı da düşünüldüğünde sevgilinin zülfü âşığın gönlüne bağlanmıştır. Ayrıca aynı kelime tekrarıyla ikileme kurulmuş, şiirde ahenk sağlanmaya çalışılmıştır:

Deldi geçdi sûzen-i dil-dûz gamzen bagrumı

Hâtırumdan geçmedi ammâ o zülf-i bend bend (G. 25/4)

Başka bir beyitte sevgilinin bakışlarının öldürücü olma özelliği “Kahramân” mazmunuyla verilmiştir. İran’ın efsanevi şahsiyetlerinden biri olan Kahramân ya da Kahramân-ı kâtil, Divan şiirinde yiğitliğin sembolüdür. Kahraman ya gerçek adıyla ya da sevgilinin öldürücü hususiyetteki gözlerine ile teşbih unsuru olacak şekilde sunulur (Tökel, 1998: 212-213). Kahramân bu beyitte şahsiyet olarak ve sevgilinin öldürücü bakışlarıyla kıyas edilerek verilmiştir. Sevgili, bir bakışıyla Kahramân’ı helâk etse buna şaşılmalıdır. Çünkü onun kuşandığı kılıç yani öldürücü bakışlar âşığın kederlenmesine sebeptir:

Kahramân’ı bakışıyla nola eylerse helâk

Gamzesinün gamıdur ‘âşıkâ tîg-i gamgam (G. 152/2)

Divan şiirinde sevgilinin boyu, onun bütün güzellik unsurlarıyla beraber zarafet ve edasını da üzerinde taşıması münasebetiyle önemlidir. Mevzûn, yani ölçülü bir uzunlukta ve düzgün olarak tasavvur edilen sevgilinin boyu biçimli ve elif harfi gibi dosdoğrudur (Erdoğan Taş, 2018: 362). Anlatıcı âşık, gazele sevgilinin uzun ve düzgün boyunu tasvir ederek başlar. Onun bu tasarımı teşhis edilerek sunulan kağıdın hatırına da benzer bir şekilde gelir. Kâğıt, bellek metaforu olarak sunulmuştur. Burada vurgulanmak istenen ve öncelenen, sevgilinin boyunu tahayyül eden âşığın durumudur. Sevgilinin kusursuz boyunu âşığın vesilesiyle yâd eden kâğıt, şiddetli arzu ile sinesine elif harfine benzer yarıklar açar. Ayrıca “çek-” fiilinin, “çizgi hâlinde uzatmak” (Türkçe Sözlük, 2009: 405) anlamı da düşünüldüğünde bu yarıkların süreklilik arz ettiği söylenebilir:

Kadd-i mevzûnunu yâd eyledi benzer kâgaz

Şevk ile sînesine çekdi elifler kâgaz (G. 27/1)

Remil, Arapça “kum” demektir. Eskiden kumdan birtakım nokta ve çizgilerle remmâl denilen falcılar, geleceğe dair bazı manalar çıkarmaya çalışırdı (Pakalın, 1983: 27). İlm-i reml, kendine has bazı şekiller aracılığıyla hükümler çıkarma ve bunlarla murat ve niyetleri haber verme ilmidir. Bu ilim ile İdris ve Danyal Peygamberin ilgilendiği rivayet edilir. Remlin esası nokta olup her iki nokta bir çizgi oluşturur. Bu

nokta ve çizgilerle de bazı şekiller yapılır (Levend, 2017: 219). Ahmet Talat Onay ise oluşturulan bu şekillerin nasıl yorumlandığını şöyle ifade eder:

Remle başlanırken soldan sağa doğru saymaksızın dört defa dörder satır (tani onaltı satır) nokta dökülür. Bu noktalar soldan itibaren ikişer ikişer vasl edilerek hatt yapılır. En sonunda kalanlar şekli teşkil ederler. Çıkan şekiller yekdiğeriyle darb edilerek ihtisar olunur. Son kalan şekle Kâdi-i reml denir. Kitaba bakarken bu şeklin neye delâlet ettiği öğrenilir (Onay, 2013: 342).

Osmanlı Dönemi’nde yaygın olarak baktırılan remil falını Divan şiirinde remmâl ve remil tahtası unsurlarıyla kullanan şairlerin yanında Mahallî unsurları eserlerinde çokça kullanan ‘Atâyî’nin şiirlerinde de görmekteyiz.

Anlatıcı âşık, kendi geleceğini sinesinde oluşan nokta ve çizgilerin oluşturduğu şekillerle kestirebilmektedir. Bir anlamda remil tahtasına dönüşen âşığın sinesi ona bu iş için yeterlidir:

‘Âkıbet nolacagum dâg u elifden bilürem

Safha-i sîne yiter tahta-i remmâl bana (G.5/2)

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin güzelliğine ait bazı ögeler yaralayıcı özelliktedir. Bu ögeler, genellikle âşığın sinesinde veya sine ile alakalı yerlerde farklı biçimlerde yaralar açmaktadır. Âşığın bu yaraları genellikle iki türdür. Kurnaz (2011: 8)’ın ifadesiyle; “Biri göz göz, yuvarlak, nokta gibi, ok yarası. Diğeri yarı, dilim dilim, çizgi halinde, kılıç, hançer yarası. Divan şiirinde ilki dağ, ikincisi şerha olarak geçer”

Sevgilinin güzelliğinin önemli unsurlarından ikisi “hâl ü hat” olarak adlandırılan ben ve ayva tüyleridir. Sevgilinin güzelliğinin merkez noktası olan hâl yani ben küçük, siyah ve güzel kokulu olmasıyla ele alınmıştır. Çizgi, satır, yazı ve yol gibi anlamları bulunan hat ise Divan şiirinde daha çok sevgilinin yüzünde veya yanağında çıkan ince tüyleri karşılayan bir kavramdır (Erdoğan Taş, 2018: 216). Sevgilinin “hâl ü hat”ı da onun diğer birçok güzellik unsuru gibi âşığa türlü cefalar çektirir.

Şair, daha önce örnekleri verilen tecrid sanatı aracılığıyla yine kendisine seslenir. Sevgilinin ayva tüylerinin ve beninin ettiği cefalarla âşığın vücudunda bıraktığı tesirleri hesap etmesi için sinesinde oluşan yuvarlak ve çizgi hâlindeki dağ ve şerhalara bakmasını söyler. Çünkü ben âşığın sinesine vurulan sevda yarasıdır. Âşık ne zaman sevgilinin benini düşünse canında yüzlerce gam yarası açılır. Bu yaralar, “şekil

benzerliği bakımından eski yazıdaki sıfır, yuvarlak ‘h’, elif harfi ve bir rakamını” (Kurnaz 2011: 8) andırmaktadır. Nitekim âşığın onlarca, yüzlerce yara aldığı, bu yaraların yan yana gelmesiyle ah kelimesinin yazıldığı ve ah ettiği düşünölebilir:

Hâl ü hatı cevriini hisâb eylemek içün

Dâg u eliflerle ‘Atâyî rakam eyle (G. 216/5)

Tolasa (1973: 385), yaranın ‘dağ’ olması durumunda işe ateş ve siyahlık unsurunun da girdiğini söyler. Bunu sevgilinin yanakları, beni ve ayvatüyleri temsil ettiğinden, dağ halindeki yarayı tevlid eden unsur olarak ortaya, yanak, ben ve ayvatüyleri de çıkmaktadır. Âşığın, sevgilinin yanağındaki ayva tüylerini düşünmekle sinesindeki yaraları gül gibi açılır, gül bahçesine döner. Sevgilinin ayva tüylerinin düşüncesi dahi âşığın yaralarının açılmasına yeterlidir:

Fikr-i hatıyla sîne-i pür-dâg-ı gülsitân

Gûyâ ‘Atâyî oldu ana şerhalar şürûh (G. 23/5)

Lâle-i Nu’mân, dağ eteklerinde ve kırlarda biten, kan kırmızısı renginde gelincik çiçeğinin adıdır. Şakâyık, Şakâyıku’n-Nu’mâniye de denilen bu çiçekle bir rivayete göre Münzir oğlu Nu’mân, bir kır gezintisinde birçok gelincik çiçeğinin yer aldığı bir tarla görmüştür. Bu manzarayı çok beğenmiş ve çiçeklerin korunmasını emrederek koparılmasını da yasaklamıştır. Bundan dolayı kendisine nispet edilmiştir (Kartal, 1998: 20; Onay, 213: 178). Divan şairleri, âşığın sinesindeki taze yaraları laleye benzetmişlerdir. Âşığın sinesi bela dağıdır, orayı laleye benzeyen yaralar süsler; onun bağındaki yaralar gam yarasıyla lale gibi sivrilirler (Kartal, 1998: 82-83).

Bu beyitte de edebî geleneğe uygun hazır motifler kullanılmıştır. Âşığın sinesindeki yarıklardan yakıcı ateşlerin çıkması gönlünün yanması nedeniyledir. Onun sinesinin bazı noktalarında sivrilen gelincik çiçeğinin çıktığı söylenir:

Sînem üzre çâklerden âteş-i sûzân çıkar

Hâdken gûyâ ki yir yir lâle-i nu‘mân çıkar (G. 71/1)

Gönölde yeni bir sevdanın lale misali baş göstermesi, lalenin ortasının yani bağıının yanık olması münasebetiyledir. Âşık da her daim bağı yanık birisi olarak yarasının tazelendiğini dolayısıyla sevda mevsiminin geldiğini söyler:

Dilde bir sevdâ zuhûr itdi ‘Atâyî lâle-veş

Eski dâgum tâzelendi nev-bahâr oldı yine (G. 208/7)

Âşık, kendi gönül macerasını bir hikâye anlatıcısı edasıyla, “gönlüm” redifli yek-ahenk gazelinde aktarır. Aşk ile ilgili her türlü hadisenin vuku bulduğu yer olan “gönül”ün redif olarak tercih edilmesi onu şiirde hissedilen hikâyenin anahtar kavramı hâline getirmiştir. Anlatıcı, gönül kavramını birinci tekil şahıs eki ile çekimleyerek kendi duygusal yaşanmışlığının bilinmesini istemektedir. Âşığın gönlü, bir zamanlar aşk derdiyle yaralı; ızdırabın siyah dağı nedeniyle inlemekte idi:

Ol dem kanı kim ‘aşk ile efgâr idi gönlüm

Dâg-ı siyeh-i mihnet ile zâr idi gönlüm (G. 149/1)

Divan şiirinin benzetme kategorisinde gönül-ayna ikilisi geniş yer tutar. Şiirlerde “gönül, kırılma, paslanma, görüntü hususiyetleriyle aynaya benzetilir. Âşığın gönlü, sevgilinin güzelliğinin tecelli ettiği yer olması itibarıyla aynadır” (Şener ve Akatay, 2018: 87). Âşığın yüreğinin her köşesinde sevgilinin yansıması cilveli bir şekildedir. Bu yansımayı sağlayan da gönüldür. Çünkü gönül yarası ayna gibidir, sevgilinin şeklini gösterir:

Sînemün her gûşesinde cilve-gerdür ‘aks-i dost

Dâg-ı dil âyinedür dil-dâr şeklin gösterür (G. 69/3)

Tabîb, başka bir varlığın adı iken burada istiare yoluyla sevgiliye geçici ad olmuştur (Mum, 2018: 26). Tabîb yani sevgili, gönül yarasının hem müsebbibi hem de درمانını verecek kişidir. O, âşığının yaralı sinesine hiç gelip bakmaz, onun gönlünde nasıl yaralar açtığından bahsetmez, içindeki yarasını görmez. Âşık, birinci kişi anlatıcı olarak sevgiliden yana müteessir tavır takınmaktadır:

Tabîbüm gönlümüz almaz ele hiç sîneye gelmez

Dile zahm urdugın anmaz derûnum yâresin görmez (G. 104/5)

Âşığın henüz kapanmamış yarası kırmızı renkte olup şekil itibarıyla güle teşbih edilir. Âşık, bu yarayı sevgiliye gösterip onun lütfunu rica eder. Anlatıcı âşık, ilk mısradaki dileğine örnek ya da kanıt göstermek amacıyla ikinci mısrada bir kulun padişaha gül arz ederken ihsan umduğunu ifade etmektedir:

Dag-ı surhum gösterüp lutfun recâ itsem nola

Bir gedâ kim şâha gül ‘arz eyleye ihsân umar (G. 41/3)

Gül, başka bir beyitte ise farklı bir çağrışım yapılarak kullanılmıştır. Sevgilinin kirpik okları, âşığın gönül yarasından sürekli geçmektedir. Onun bu hâli, bir gül tablasının yağmur oklarından kurtarılması gibi değildir. Beyitteki hayal tablosuna göre; tablasındaki gülleri satmaya çalışan biri aniden çıkan yağmurla tablasını korumaya çalışır. Ama âşık bunu yapmaz, yağmur gibi gelen kirpik oklarından kaçmaz. Çünkü o, yara almaya gönüllüdür. Anlatıcı, edebî geleneğin hazır imajını günlük hayatta karşılaştığı ya da karşılaşılması muhtemel bir sahneyle sunar:

Dâg-ı dilden geçmede peyveste müjgân okları

Tabla-ı gül gibi olmaz tîr-i bârândan halâs (G. 114/3)

Eskiden pamuk, keten ya da tiftik elyafından gaz bezinin içine fitil konur, bu lifler yaraya sarılarak ve hafifçe bastırılarak yaranın sağaltılması amaçlanırdı (Onay, 2013: 428). Atâyî, bu tedavi yöntemiyle kandil yakma âdetini aynı beyitte ele alarak kendi dönemine ait birtakım alışkanlıkları âşığın ruhsal durumunu göstermek maksadıyla somutlaştırma unsuru olarak kullanır.

Bilgegil (2015:151), istarenin açık olarak ifade edilenden daha fazla tesir gücüne sahip olduğunu bundan dolayı okuyucunun veya dinleyicinin tasavvur ve tahayyül imkânlarını zenginleştirdiğini söyler. Gönül yarasının fitili yanarak âşığın bağrındaki yağı eritir. Böylelikle kapalı istiareyle eve benzetilen âşığın gönlü yani gam evi şimdi bir kandil ile aydınlatılmaktadır:

Fitîl-i dâg-ı dil yandı eritdi bagrumuz yağın

Münevver oldu bir kandîl ile gam-hânemüz şimdi (G. 237/2)

Satranç ile birlikte beyitlerde anılan tavla oyunu ondan farklı olarak zar ve pullarla oynanır. Nerd veya şeşder kelimesinin geçtiği beyitlerde tavla ile ilgili kavramlar da dile getirilmiştir. Bunlar dü, çâr, penç, şeş gibi tavladaki sayıları ifade eden kelimeler ile zar, nat’, mühre yani tavlada oynanan pullar ile elin açıklığı anlamına gelen güşâd gibi unsurlardır (Özkan, 2007: 520).

Âşığın gönül yarasının kabuğu sevgiliyi gördükçe açılır, tazelenir. Böylelikle aşk acısından kederin tavla oyunu açılışı çok acı olmuştur. Dağlanmış yara, tavla oyunundaki pullara benzetilir. Şair, eğlence hayatına ait bir unsur olan tavlayı şiirde benzetme ögesi olarak kullanmış, gönül yaralarının kabuğunun açılmasını tavla oyunundaki pulların açılışına benzetmiştir:

Açıldı nice yâre gidüp mühre-i dâgum

Nerd-i gam-ı ‘aşkun katı çok oldu güşâdı (G. 262/4)

Şair, âşığın sevgilinin hançerine karşı sinisini açtığını; aldığı hançer yaralarının yine bu yaralarla sağalmasını umduğunu söyler:

‘Âşık ki tutdı hançer-i dil-dâre sînesin

Bu yarelerle yine umar sara sînesin (G. 181/1)

Benzer şekilde bir anlam başka beyitte şöyle geçmektedir: Âşığın yaralı sinesi, kendi gönül kanını ve gam tozunu bir araya getirerek merhem elde eder. Yani âşık kendi yarasını yine kendisi sağaltır:

Hûn-ı dili gubâr-ı gamı sîne-i figâr

Cem‘ itdi kendüden yine bir merhem eyledi (G. 263/4)

Sevgilinin gamze okları, âşığın yaralı sinesine gelip kâr elde etmek niyetiyle onun akçeye teşbih edilen canını alır:

Gelüp bu sîne-i mecrûha nakd-i cânım alır

Sihâm-ı gamze-i dil-ber müdâm kâr üzre (G. 199/3)

Teşhis yoluyla sunulan cân, sevgilinin gamze oklarını beklemek üzere âşığın yarılmış sinesinden kapıya bakmaktadır:

‘Atâyî sîne-i çâkümde cân kapuya bakar

Hadeng-i gamze-i cânâne intizâr üzre (G. 199/5)

Başka bir beyitte ise âşığın sinesi sevgilinin oklarına karşı durmuş, açılmıştır. Âşık, bunu da misafir olarak gördüğü okları gam evinde ağırlamak için yaptığını ifade eder:

Tîrüne karşı turup sînemüzi çâk itdük

Ya'ni mihmân için açduk der-i gam-hânemüzi (G. 251/2)

Sevgilinin gamzeleri, zaten yaraya meyyâl olan ve inleyen âşğın gönül yarasını hoş tutmaktadır. Sevgilinin kirpikleri, “uzun, düz ve sivri oluşuyla iğneye benzetilir” (Erdoğan Taş, 2018: 90). Bu yönüyle kirpikler sanki âşğın gönül yarasını dikmektedir:

Hoş tutar gamzeleri zahm-ı dil-i nâlânı

Gûyiyâ sûzen ile anı diker müjgânı (G. 240/1)

Divan şiirinde bir motife bağlı unsurlardan birinin söylenmesiyle diğer hazır unsurların da beraberinde gelmesi mazmun ilgisiyle açıklanır (Akün, 1994: 422). Hançer ve nâvek mazmununun yer aldığı bu beyitte, bermutat olduğu üzere inleyen âşğın yüreği yaralanmış, göz göz olmuştur. Kapalı istiare yapılarak sunulan sevgilinin yan bakışı, feryat eden âşğın gönlünü delip göz göz eder; yine gelip geçse sürekli göz eder. Göz kelimesi, ilk mısradan ikileme kurarak yaranın şeklini göstermiş; ikinci mısradan ise deyimleşerek kinayeli biçimde göz kırpmada anlamında kullanılmıştır:

Hançerün gerçi dil-i zârı delüp göz göz ider

Nâvekün yine gelüp geçse dem-â-dem göz ider (G. 61/1)

Sevgilinin kan dökücü kirpiklerine maruz kalan âşık onları saplandığı yerden çıkarır; bu kan saçan yarasından nice bela okları çektiğini söyler. İkinci mısradan “-dan” ayrılma durumu eki “yüzünden, nedeniyle” anlamını verdiği düşünülürse ve “tîr-i belâ çekdüm” cümlesi de dert çekmek şeklinde yorumlanırsa beyite, “Kan dökücü kirpiklerinin düşüncesini, içimden çıkarıp attım; bu bendeki kan saçan yaralar yüzünden nice dert çektim” biçiminde yeni bir anlam yüklenmiş olur:

Derûnumdan çıkardum fikret-i müjgân-ı hûn-rîzi

Bu zahm-ı hûn-feşândan bir nice tîr-i belâ çekdüm (G. 159/4)

Ayrılık okuyla yüreğini her daim parçalanan âşğın sinesinde görünür bir yara kalmadığı ifade edilir:

Tîg-i firâkı itmede her dem derûnı çâk

Sînemde gerçi bir görünür yâre kalmadı (G. 236/4)

Aynalar camdan veya madenden yapılır. Çelik, gümüş veya tunçtan imal edilen aynalar, rutubetin etkisiyle paslandığı için kalb, jeng, âyine kelimelerinden mazmunlar

oluşturulmuştur. Pas tutan aynayı cilalamak için de bazen toprak bazen kül kullanılır. Saykal adı verilen cilalama aleti toz ve toprağı gönöl aynasından silip atar (Onay, 2013: 74-75).

Anlatıcı âşık, “parelenmiş yüreğimde taşıdığım aşk derdiyle ölürsem aşk ehli olanlar benim mezarımdan toprak alıp aynanın pasını alsınlar, cilalasınlar”, diyerek bir anlamda vasiyetini veya emelini dile getirir; Çünkü hayattayken sevgiliyle yüz yüze gelip ona dokunamayan âşık, öldükten sonra mezarından alınan toprakla parlatılan ayna vesilesiyle sevdiğine dokunabilecektir:

Hâk olursam derd-i ‘aşk-ı sîne-çâkünden benüm

Âyine düzsün alup ‘aşk ehli hâkünden benüm (G. 162/1)

Anlatıcı ile şairin ayrı kişiler olarak sunulduğu bazı mahlas beyitlerinde bazen anlatıcı âşık, şaire kendisi ve sevgili ile ilgili hususiyeti aktarır. “Bizim pare pare olmuş sinemiz açılmasaydı sevgili, yürek yaramızı akan kandan anlardı.” der:

Kandan tuyardı dâğ-ı derûnı ‘Atâyî yâr

Açılmasaydı sîne-i sad-çâkümüz bizüm (G. 160/1)

Şarabın, rengi itibariyle âşığın yüreğinden akan kana benzetildiği bu beyitte, âşığın kederinin ne zaman şarap içse arttığı; şarabın ayrılık zamanlarında gönölden akan kanı artırdığı ifade edilir:

Füzûn olur gam-ı ‘âşık kaçan ki bâde ider

Dem-i firâkda hûn-ı dili ziyâde ider (G. 53/1)

Aşkın ızdırabı, âşığın bağrını sürâhi gibi kan etmiştir. Bu beyitte mecazımürsel yapılarak sürâhinin içindeki şarab kana teşbih edilmiştir. Günlük hayatta kullanılan bir nesne âşığın durumunu anlatmaya yardımcı imge konumundadır. Aşkın ettikleri bununla sınırlı değildir. Aşk, âşığın gönlünü sessiz, canını hasta, bahtını tersine çevirmiştir:

Surâhî-veş muhabbet ‘âşıkun bagrını hûn itdi

Dilin dem-beste cânın haste bahtın ser-nigûn itdi (G. 257/1)

Anlatıcı, çokça gözyaşı dökerek kan ağlayan ve aynı zamanda yüreği de kanayan âşığın hâlini sevgili inkâr ederse Atâyî'nin sevgiliye iki şişe şarabı göstermesini salık verir. Çünkü gözü ve gönlü kan dolan âşığın bu vaziyetini iki şişe şarap temsil eder:

İnkâr iderse hûn-ı dil ü dîdeni o yâr

Eyle 'Atâyî sen iki şişe şarâba bahs (G. 20/5)

Âşığın başında güçlü bir sevdâ, gönlünde kan saçan yara vardır. Hâli perişan âşığın derdine derman yoktur:

Serde sevdâ-yı muhabbet dilde zahm-ı hûn-feşân

'Âşık-ı şûrîde-hâlün başına dermânı yok (G. 126/3)

Günlük hayatta yeme içme alışkanlıklarına dair bazı hususlar, şiirin benzetme ve hayâl ögesini oluşturabilir. Ateşte pişirilen ve etle yapılan bir yemek olması sebebiyle aşk, bela, ayrılık ve gam ateş; âşığın gönlü, bağı ve ciğeri de ateşte pişen kebab olarak tasavvur edilir. Âşık, aşk ateşiyle yanıp kavrulduğu için bağı kebaba dönmüştür. Sevgiliden de bundan böyle kendisine lütufla muamele eylemesini rica eden âşık, ızdırap çeken gönlünün onun hizmetinde olduğunu söyler:

Kebâb oldu ciger şimden gerü gel yakma lutf eyle

Dil-i pür-ıztırâbun hidmetinde bağı pişmişdür (G. 56/3)

Sevgili, rakip(ler) ile yiyip içer; âşık ise göz yaşını şarap, bağını da kebab eyler. Ayrılık derdi ve kıskançlık duygusuyla ile kendi kendini yiyip tüketmektedir:

Agyâr ile yiyüp içer o şûh-ı bî-vefâ

Ben yaşımı şarâb iderin bagrumı kebâb (G. 11/2)

Ney, musikide kullanılan bir alet olup üzerinde bulunan delikler ve boğumlar hususiyetiyle Divan şiirinde sesi âşığın sesine, kendi de âşığın kemiklerine benzetilir (Kurnaz, 2012: 114). Mûsikâr ise sözlüğe göre, "Türk mûsikîsinde, pestten tize doğru ağız armonikası şeklinde yanyana dizilmiş birkaç kamıştan meydana gelen ve ney gibi üflenilen bir çeşit nefesli saz" (Ayverdi, 2011: 855) anlamına gelmektedir. Onay mûsikârın, "gagasındaki birçok deliklere rûzgâr vurdukça sesler çıkaran mevhum bir kuş" (2013: 303) olduğunu ifade eder ve Türk şiirinde yalnız saz manasında olanlarına rast geldiğini söyler.

Âşığın vücudunda, neyde olduğu gibi delikler bulunmakta, sinesindeki her kemik de ayrı ayrı inlemektedir. Onu seyretmeyen dostları benzerlik kurmak amacıyla musikârı görsünler, acıdan nasıl inlediğini anlasınlar:

Tenümde nây olup her üstühânım nâleler eyler

Beni seyr itmeyen ahab mûsikârı görsünler (G. 77/4)

Atâyî, Şeyhülislam Yahya Efendi'nin bir gazeline yaptığı tahmiste “ben anlatıcı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı âşık, yaralarını sevgiliye arz edince ondan iltifat gördüğünü, basılmış altına benzeyen yaraları görenlerin elbette iltifat edeceğini, bu iltifatların da sinesindeki eski yaraları tazelediğini ifade eder:

Dâg u şerham ‘arz idince itdi dil-ber iltifât

Tâblanmış zer gören elbette eyler iltifât

Sînede bir eski dâgum tâzeler her iltifât

Tâze dâgum gördüğince yâr eyler iltifât

Reşkden yanup tutuşsa vechi var dâg-ı kühen (Thm. 7/IV.)

Atâyî babası Nev'î Efendi'nin bir gazeline yaptığı tahmiste ise tecrid yolunu seçer. Sevgiliye yüreğindeki yangını arz etmek isteyen âşık, sevda ateşiyle her sözünün bir aleve döndüğünü, o gam köşesinde kederli bir haldeyken sevgilinin ona bakmadığından yakınır:

Sûz-ı sînem ‘arza kılmaga ‘Atâyî dil-bere

Nâr-ı ‘aşkumdan dönüpdür her sözüm bir ahkere

Künc-i gamda bir nazar kılmaz dil-i gam-pervere

Âteş-i nazmın Yakup Nev'î çıkaldan göklere

Ol şeh-i ‘âlî-nazar görmez gedâyı neylesün (Thm. 9/V.)

1.1.4. Aşk Derdiyle Izdırıp Çeken ve Bağı Yanan Âşık

Aşk mefhumunun Arapça aslı “ışk” olup sözlük anlamı “şiddetli ve aşırı sevgi; bir kimsenin kendisini tamamen sevdiğine vermesi, sevgilisinden başka güzel görmeyecek kadar ona düşkün olması” (Uludağ, 1991: 18) demektir. Aşk, divan edebiyatında önemli bir konu olup şaire büyük ölçüde edebî malzeme temin eder. Divan edebiyatı esas

itibarıyla aşk, âşık ve sevgili ekseninde dönmektedir. Hatta aşk edebiyatta “âşık ile maşûk arasında daha çok âşığı ilgilendiren bir durum” (Pala, 2008: 39) olarak görülür.

Divan edebiyatında işlenen aşk, ilahi ve beşeri olarak ikiye ayrılır. Beşeri aşk tasavvurunda âşık umumiyetle ızdırap çekmektedir. Akün (1994: 415)’e göre “Divan şiiri, çektiği ıstıraplara rağmen bunları isyan etmeden kabullenen ve bir lutuf gibi karşılayan, aşkın yüksek bir ruh ve tevekkül terbiyesine erişmiş bir âşık imajını” yansıtmaktadır. Âşığın ızdıraplı durumuna, çeşitli ruh hâllerine sebep olan da genelde sevgilinin umursamazlığı, cevır ile cefasıdır. Âşık, sevgilinin tensip etmediği ilgiye hasret duydukça dert ve mihnete düşer olur, dermanı sadece sevgilide bulunan manevi hastalığa tutulur.

İbn Hazm, *Güvercin Gerdanlığı* adlı eserinde bu aşk hastalığı için “Aşk göz açtırmayan bir derttir. Bu derdin ilâcı, acısıyla oranlı olmalıdır. Bu öyle bir hastalıktır ki, hasta zevk alır. Öyle bir acıdır ki dert sahibi arzu eder” (2013: 45) şeklinde bir yorum yaparken âşığın acı çekmeyi dilediğini, iyileşmek istemediğini ifade eder.

Divan edebiyatında aşk, ızdırap çeken âşık ve acımasız sevgilinin bir arada ele alındığı gazellerde ortaya çıkan modelin kavramsal kaynağı ile ilgili olarak Nuran Tezcan şu ifadeleri kaydeder:

Divanların ana metni olan gazeller, esas olarak dünyevi lirik aşk teması üzerine kurulmuştur. Bu aşk teması, âşık ve sevgili stereotipi üzerinden aşk duygusunun dile geldiği bir modeldir ve bütün şairler tarafında yeniden üretilir. Batı dillerinde *amour courtois*, *courtly love*, *minnellyrik* gibi kavramlarla paralelleşen, Tanpınar’ın *saray istiaresi* olarak adlandırdığı bir ortaçağ aşk anlayışının ortaya koyduğu modeldir: ızdırap çeken âşık, ideal konumda olan acımasız ve ulaşılmaz sevgili (Tezcan, 2016: 39).

Nevzade Atayı’nın divanında anlatıcı âşığın ızdıraplı hâli, Divan şiirinin geleneksel çizgisinde sunulan âşığa uymaktadır. Şairin bilhassa gazellerinde aşkın ve onu ihtiva eden hâllerin çeşitli tezahürleri görülmektedir. Âşığa musallat olan dert, gam, keder, belâ, cevır ile cefâ gibi psikolojik unsurlar onun perişan vaziyetinin başlıca sebepleri arasında yer almaktadır. Bu unsurların verdiği sıkıntı ve huzursuzluk nedeniyle âşığın karamsar olması ve bir anlamda sıkıntının işareti olan siyah rengi haiz unsurlarla münasebeti görülmektedir.

Şair, bazen dışarıdan biri gibi kendisine seslenir. Dolayısıyla mahlaslı beyitlerde bazen iki kişinin konuştuğu izlenimi oluşur. Anlatıcı, Atâyî’ye aşk derdiyle gönül

hastası olduğunu söyler; şair de sevgilinin perişan zülfünü görünce kendisini dağıttığını açıklamasını yapar. Çünkü sevgilinin zülfü karmakarışık ve perişandır, bu yönüyle âşık, “sevgilinin zülfünü kendisinin karmakarışık ruh hâline” (Erdoğan Taş, 2018: 119) benzetmektedir:

Derd-i ‘aşk ile ‘Atâyî şöyle oldun hasta-dil

Hep tagitduk kendümüz zülf-i perîşânun görüp (G. 13/5)

Bazı tarikat dervişlerinin şartları önceden belirlenmiş yerlerde kırk gün inzivâya çekilerek ibadet etmeleri anlamına gelen “çille” kavramı ile ilgili tasavvuf terimleri sözlüğünde şu bilgiler yer almaktadır:

Tenha ve ıssız bir yere çekilen dervişlerin, kırk gün kırk gece çetin bir perhiz ve nefis mücâhadesi döneminden geçmeleri, bu süre için gıda, uyku ve dünya kelimelerini en aza indirerek hem beden, hem de zihnen azami derecede ibadet etmeleridir. Çile, sıkı bir perhiz, çetin bir nefis idmanı, zor bir ruhsal eğitim ve başarılmaması son derece güç bir sınavdır. Dervişlerin özel olarak inşa edilen çilehane veya halvethane denilen yerleri vardır, bu yerler dar ve karanlıktır (Uludağ, 2012: 96).

İkinci bir kimlik biçiminde verilen âşığın gönlü, sevgilinin saçının kıvrımında ermişlerin çilesini çıkarır. Divan şairinin benzetme dünyasında sevgilinin yüzünde yeni çıkmaya başlayan ayva tüyleri, yeşil renkte ve güzel koktuğu için bazen seccade olarak tahayyül edilir. Böylelikle sevgilinin yanağındaki ayva tüyleri çileye girmiş gönlün su üzerine serdiği seccade olur:

Ham-ı zülfünde gönül çille-i merdân çıkarur

Hat-ı ‘ârız ana âb üstine seccâde olur (G.89/3)

Sevgilinin kalıcı isimlerinden biri de “dil-rübâ”dır. Sevgili âşığa himmet göstermenin aksine mihnet ederek kahrolmasına sebep olur. Âşık, gâh ızdırap yükünü gâh sevgilinin zehir tesirindeki kahrını çekmektedir; aşk yolunda nice dertler, musibetler görmektedir. Burada şiirsel anlatının doğası gereği anlatıcı âşığın iç dünyasına dikkat çekilmiştir. Âşık, bir anlamda gönül macerasını şöyle beyan eder:

Gehi bâr-ı elem geh kahr-ı zehr-i dil-rübâ çekdüm

Reh-i ‘aşk-ı muhabbetde nice derd ü belâ çekdüm (G. 159/1)

Başka bir beyitte ise âşığının maksadını ve hâlini anlamayan sevgiliye gizli bir sitem söz konusudur. Sevgilinin fitneci, baygın ve bilmezlikten gelen bakış okları âşığı öldürmeye kadar sevgili âşığın ne çektiğini bilmeyecektir:

Bilmez benüm ne çekdüğüm ol mest-i fitne-cû

Öldürmeyince tîg-i nigâh-ı tegâfüli (G. 271/3)

Âşık bazen de dert ve musibet kuyusuna düşmüş birine benzetilir. Anlatıcı, sevgilinin âşığa yardımcı olmayacağını ona demeyin, der. Çünkü dert ve musibet kuyusuna düşen kimseye el uzatılmaz. İlk mısradaki tembihini ikinci mısradan kanıtlama yoluna giderek açıklayan anlatıcı, soru sorarak anlatımı güçlendirir:

Dimen ki ‘âşık dil-dâr dest-gîr olmaz

Fütâde-i çeh-i derd ü belâya el mi deger (G. 49/8)

Gönül bazen ayrı bir kişi gibi telakki edilir. Her ne kadar gönül ve akıl Divan şiirinde iki karşıt güç olarak sunulsa da kişileştirilen gönül aşk ile şuurlu davranış içindeki derdi ortaya çıkarır. Bu davranış şekline örnek olarak ikinci mısradan “çünkü ne zaman ki akarsular coşsa keder meydana çıkar” denilmiştir:

Gönül derd-i derûnın fâş ider ‘aşk ile hûşitse

Keder izhâr ider zîrâ kaçan cûlar hurûşitse (G. 204/1)

Dert ve gam âşığın hanesinde meskûndur. Âşığın hanesinden kastedilen de istiareden tevliid olunan gönüldür. Şairin yani âşığın içindeki ses ona dert ve keder ikilisiyle hususi sohbet etmesini, onlara yarenlik yapmasını; bu ikisi dışında gönül hanesine kimseyi almamasını, bunun misafire cefa olacağını söyler:

Derd ü gam ile sohbet-i hâs eyle ‘Atâyî

Bî-gâne koma hâneye mihmâne cefâdur (G. 51/5)

Bu beyitte de benzer şekilde safalı dostlara teşbih edilen dert ile gam, âşığın canına sürekli uğramakta, hanesinden hiç eksik olmamaktadır:

Ey ‘Atâyî muttasıl gelmekde câna derd ü gam

Hânemüzden hiç yârân-ı safâ eksük degül (G. 136/5)

Gam ve dert, âşığın yanından bir nefes süresi dahi ayrılmaz. Bu durum ah ile nefes birlikteliğini çağrıştırır. Âşığın ah etmesine neden olan da gönlündeki ateşin ve kederin müsebbibi olan sevgilidir. Âşığın çare bulmaz gönlüne bunca cefayı hep yâr eder:

Bir nefes yanumdan ayrılmaz gam u endûh-ı derd

Hep dil-i bî-çâreye bunca cefâyı yâr ider (G. 92/4)

Sevgilinin günahsız âşığa etmediği cefa kalmamıştır. Anlatıcı âşık, bir hata işlemediği halde bu kadar eziyete maruz kalmakta; bir serzeniş ile kendisine “Acaba hatamız olsaydı sevgili bize ne hâl ederdi?” diye sormadan edemez:

Cefâ mı kaldı ki bu bî-günâha itmeye dil-ber

‘Aceb ne hâlet iderdi eger hatâmuz olaydı (G. 228/2)

Âşığın bî-çâre sıfatıyla ifade edilmesi “sevgili tarafından ıztırâba ve cefâyâ dûçâr edilişi, aşk veya hasret yüzünden hastalanışı, bunlara rağmen sevgiliye düşkünlüğü ve aşk derdini talep etmekte ısrârı” (Çavuşoğlu, 2017: 212) sebebiyledir. Çaresiz âşığı bu derde düşüren sevgilidir. Bu yüzden âşık, sevgilinin kapısında sinisini döverek yakınmaktadır:

Sensin beni bu derde giriftâr iden diyü

Döger kapunda ‘âşık-ı bî-çâre sînesin (G. 181/4)

Atâyî, gazelin makta beyitine göre sevgilinin âşığa cevriyi daha önce yazdığı şiir ile meşhur etmişti. Eğer bundan sonra sevgilinin ona iyiliğini ve ihsanını işitirse onu da şiir olarak söyleyeceğini ifade eder:

Cevrüni nazm ile itmişti ‘Atâyî meşhûr

Gayra lutfun işidürse anı da bir söz ider (G. 61/5)

Rakip, sevgilinin sunduğu nimetlerden istifade ederken âşık cevri ile sitem çekmektedir. Anlatıcı âşık sevgiliye hitaben, “Ey kerem padişahı, bu bize layık mıdır? İnsafına biz de razıyız.” demektedir:

Agyâr olup gark-ı ni‘âm ‘âşık çeke cevri ü sitem

Lâyık mı ey şâh-ı kerem insâfa biz de kâ’ilüz (G. 97/2)

“Aşıkın çekmiş olduğu gam, sadece sevgilisi yüzünden değildir. Devran, felek veya ruzigar (yani zaman) da onu, gam keder içinde bırakan unsurlardan olur ki yine bunun temeli aşk meselesine dayanır” (Tolasa, 1973: 387). Âşığa felek ve bahtı eziyet etmektedir. Dolayısıyla ikisinden yana da sitemkâr konuşur. O, kara bahtının zalim feleğe uyduğunu ifade eder:

Sen de bize cevır itmede hem-reng-i feleksin

Ey baht-ı siyeh çarh-ı sitemkâre mi uydun (G. 134/2)

Atâyî'nin musammat gazelinden alınan bu beyit teşbih unsurlarıyla bezelidir. Âşığın cefası da belası da eksilmez, artarak devam eder. Cefa taşı onu durmadan yakmakta, bela seli ise taşmaktadır. Başında sevdâ yeli esen divâne âşık yalın ayak, başı kabak bir vaziyettedir. “Biz” derken kastedilen âşığın kendisi ve gönlüdür:

Turmaz yakar seng-i cefâ taşmakda seyl-âb-ı belâ

Dîvâne-i ser-der-hevâ üftâde-i pâ-der-gilüz (G. 97/3)

Âşığın çok kederli olmasını alnındaki kırışıklıklar aşık etmektedir. O, sevgilinin eşiğine her gün yüz sürdüğünden yüzü artık yıpranmıştır:

‘Âşık-ı pür-gam nice çîn-i cebîn izhâr ide

Âsitân-ı yârda her gün yüzi fersûdedür (G. 82/2)

Anlatıcı âşığın inleyen gönlünü keder arada yoklamasa aslında o gam çekmez; çünkü kayıtsız ve kaygısız âşıktâ normalde de gam olmaz:

Gam çekmem eger yoklamasa hâtır-ı zârı

Dîvâne-i bî-kaydda zîrâ ki gam olmaz (G. 100/5)

Sevgili, keder kadehini âşığa sunarken onun nasıl ve ne türlü olduğunu elbette bilmez. İstiare üzerinden tabib-sevgili ve hasta-âşık şeklinde isimlendirme yapılarak, tabibin hastaya şerbet verirken aslında şerbetin tesirini ve faydasını da bilmediği söylenir:

Sunar dil-ber bana câm-ı gamı keyfiyetin bilmez

Tabîbüm hastaya şerbet virür hâsiyetin bilmez (G. 102/1)

Tabib ve hasta istiaresi başka bir beyitte de görülmektedir. Tabib olarak adlandırılan sevgili hastasını yani âşığını görmeye gelmez, onun aşk yüzünden kederlendiğini bilmez. Âşık bu hâldeyken sevgilinin de ayrılık derdine müptela olduğunu görmek ister:

Göregelmez tabîbüm hastasın bilmez gam-ı ‘aşkı

Anun da mübtelâ-yı derd-i hicrân olduğın görsem (G. 153/2)

Leb yahut açık istiare aracılığıyla doğrudan la’l şeklinde ifade olunan dudak, divan şairlerinin çeşitli benzetmeler kurarak sunduğu sevgilinin önemli bir güzellik unsurudur. Sevgilinin diğer güzellik unsurlarıyla özellikle ayva tüyleri, ben, diş ve zülf ile birlikte değişik hayal ve benzetmelere konu edilir. Zülfün tuzağına düşüp sevgilinin gamzesi, kaşı, gözü, kirpikleri ya da umursamaz davranışlarıyla yara alan âşık, şifayı da yine sevgilinin dudaklarında aramaktadır. Dolayısıyla “dudaklar, âşığı iyileştirecek doktor; her türlü derde deva olduğu rivayet olunan bir ilaçtır” (Erdoğan Taş, 2018: 293).

Sevgilinin ayva tüyelerine yapılan benzetmeler genelde renk, koku ve şekil benzerliği üzerine kurulmuştur. Şekil itibarıyla ve yüz üzerinde bulunduğu konuma göre hatın duaya da teşbih edildiği olmuştur (Akcan, 2015: 257). Hat için ayrıca “çizgi, el yazısı, mektup, ferman gibi birçok mânâlardan başka genç kimsenin yanağında ve dost dudağında çıkan ince tüy mânâsına” geldiğini ifade eden Onay (2013: 204), bu anlamlara göre şairlerin çeşitli sanatlar ve mazmunlar yarattığını, her gazelde bu hat mazmununa tesadüf edildiğini ve her divanda hâl ve hat redifli gazellerin bulunduğunu aktarmaktadır.

Atâyî Divanı’nda “hat” redifli gazel örneğinin bu beytinde anlatıcı âşık, gamdan hastalanan gönüle sevgilinin dudağı şifa verse ne olur? diyerek bir anlamda istekte bulunur. Bu isteğinin gerekçesini de ikinci mısra da açıklar. Sevgiliye seslenerek kadeh, hat duasını ona yani dudağına yazdı, der. Burada nigâr “istiare yoluyla sevgiliye geçici ad” (Mum, 2018: 28) olmuştur:

Virse şifâ lebün nola dil-hasta-ı gama

Yazdı kadeh du‘âsın ana ey nigâr hat (G. 116/4)

Bazen şaşkın âşığın keder sokağında kaybolduğu görülür. Aradan nice yıllar geçer perişan gönlünü kaptırdığını göremez:

Güm eyler ‘âşık-ı ser-geşte gâhi kûçe-i gamda

Niçe yıllar geçer tıfl-ı dil-i âvâresin görmez (G. 104/3)

Âşık, “gam ve kederi aşkın muktezası olarak” (Kurnaz, 2012: 253) kabul etmektedir. Yaralı, gamlı ve dertli âşığın olduğu bu mahlas beytinde iki ayrı cümle, iki ayrı özne vardır. Sözdizimsel açıdan kurallı iki cümle örneğinde gündelik konuşmanın sadeliği ve rahatlığı görülür. Birinci mısranın öznesi Atâyî’dir. Eğer o yüreğindeki yarayı açmazsa sanma ki gamsızdır, denir. İkinci mısranın öznesi ise anlatıcı âşıktır. O da, nice derdim var ama binde birini açığa çıkarmam, demektedir:

Derûnî zahmın açmazsa ‘Atâyî sanma bî-gamdur

Nice derdüm var ammâ binde birin âşikâr itmeme (G. 150/5)

Can veya “gönül aynasının paslanmasının sebebi jeng olarak tasavvur edilen gam ve keder” (Sefercioğlu, 2001: 332) tozudur. Âşığın gönlünden keder anlamına gelen gam tozu eksik olmaz. Divan şiirinde “sevgilinin su kadar saf ve temiz yanağının üzerini zamanla toz yani ayva tüyleri” (Erdoğan Taş, 2018: 218) kaplamaktadır. Aynaya teşbih edilen gönüle gam tozu gelse şaşılmaz. Çünkü âşık sevgilinin yanağındaki ayva tüylerini görmüştür:

Mir’at-i cânı tutsa ‘aceb mi gubâr-ı gam

Gördüm ‘Atâyî ‘ârız-ı dil-berde var hat (G. 116/5)

Şarabın tadını ve kıvamını tutturmak amacıyla yapım aşamasında içine eklenen hususi toprak, şarabın mayalanması amacıyla bekletildiği esnada dibe çökmektedir. Şişenin dibinde kalan bu tortu yani ‘dürd’ Divan şiirinde çeşitli benzetmelere unsur olmuştur. Bu beyitte de badenin berrak hâlinin tükendiği, tortusunun kaldığı; bu tortunun da inleyen âşığın kederli kalbindeki toz olduğu ifade edilir:

Bâdenün sâfı dükendi dürdi kaldı şişede

‘Âşık-ı zârün gubâr-ı kalb-i nâ-şâdı budur (G. 83/3)

Cem, İran’ın mitolojik hükümdarlarından. Pişdâdiyan’ın dördüncüsü olup şarabı icat etmekle meşhur olmuş; bu yönüyle edebiyata girmiştir (Onay, 2013: 104). Cem veya Cemşid adıyla anılan hükümdar; “saltanatındaki kudret ve ihtişamı, şarabı buluşu, üzerinde yedi hat bulunduğuna inanılan kadehi, düzenlemiş olduğu ayin

meclisleri, taht ve parlak tacı vb. gibi unsurlarla” (Canım, 2016: 256), Divan şiirinde en çok ele alınan mitolojik ve efsanevi karakterlerden biri olarak telmih ve teşbihlere kaynaklık etmiştir.

Cem’in hükümdar olması ve altın tacı, bu beyite işlenen telmih ve teşbih motifidir. Âşık, gamın sultanı olarak dilediği takdirde meclisinin içinde Cem’in altından yapılmış tacını kendisine başlık yapacağını söyler:

Ben ki sultân-ı gamum meclisüm içre dilesem

Tâc-ı zerrîn-i Cem’i cânuma ser-pûş iderin (G.170/3)

Divan şiirinde sevgilinin çenesi bir güzellik unsuru olarak ele alınmıştır. Çene üzerinde bulunan çukurluk da güzelliğin bir unsuru olarak çeneden ayrı bir şekilde farklı hayal ve benzetmelere konu olmuştur. Bu benzetmelerin başında ise zindan ve kuyu gelmektedir. Sevgilinin çenesi ile alakalı bir diğer unsur da çifte gerdan veya gabgab olarak ifade olunan çene altıdır. Çene altı, şiirlerde beyaz, parlak ve yuvarlak olması özellikleriyle işlenmiş, çeşitli benzetmelere konu edilmiştir (Erdoğan Taş, 20118: 331-336). Günümüzde uygulandığı gibi eskiden de suç işleyenleri, kanunlara karşı gelenleri hapse ya da o dönemdeki adıyla -daha ağır koşulları olan- zindana atarlardı.

Divan şiirinde sevgilinin dudağı abıhayat olarak ifade edilir. Hem âşıklara göre hem de sevgiliye göre cân bahşeden, ömür veren bir özelliği vardır. Âşık, zindana düşen mahkuma seslenir gibi gönlüne seslenerek gam çekmemesini ve sevgilinin çene çukurunda kalmayacağını telkin eder. Âşık, zindana teşbih edilen çene çukurundan la’l mazmunu aracılığıyla kastettiği sevgilinin dudağına can borcunu verdiğinde çıkacağını söyler:

Dilâ gam çekme çâh-ı gabgab-ı cânânda kalmazsın

Virüp la’line cân borcın çıkar zindânda kalmazsın (G. 178/1)

“Sevgiliden gelen ve münhasıran aşığa yönelen, daha doğrusu bu işte aşığın kaderi, kısmeti gibi görülen cevr ü cefa, bir bakıma sevgilinin aşığı hatırlaması, hatırına getirmesidir” (Tolasa, 1973: 395). O çok cefa eden sevgili, âşığın inleyen gönüle sitem etmekten keyif duyar. Âşık da onun bu cefalarından daima haz duymaktadır:

O şûh-ı pür-cefâ eyler dil-i zâra sitemden haz

Anunla gösterür dâ'im benüm cânım elemden haz (G. 117/1)

Şair tecride başvurarak âşığın feryadının sevgiliye tesir etmediğini nedeniyle birlikte açıklar. Çünkü sevgiliye kendini kabul ettiremeyen âşık ısrarcı davranıp onu zorlamak istemez:

İtmedi nâlişümüz yâre 'Atâyî te'sîr

Çünkü râm idemedük nice bir ibrâm idelüm (G. 151/5)

Hız. İbrahim (Halîlullah), nebilerin büyüklerinden olup ahvâl ve evsâfı Kur'an'da geçmektedir. Allah'ın emri doğrultusunda kendi eliyle oğlu Hız. İsmail'i kurban ederken İlahi bir tecelli sonucu Hız. İsmail kurtulmuştur. Kâbe'yi inşa etmiştir. Babil hükümdarı Nemrud ile mücadele etmiş, onu hâk dinine davet etmesine karşın Nemrud tarafından mancınıkla ateşe atılmıştır. Rivayete göre Allah'ın emriyle ve Cebrail'in aracılığıyla ateşte yanmamış, içine atıldığı ateş gül bahçesine dönmüştür (Levend, 217: 112; Onay, 2013: 221). Halil İbrahim, aynı zamanda divan şairlerinin kullandığı zengin telmih ve teşbih unsurlarından biri olmuştur. Âşık-sevgili anlatmalarında hem âşık hem sevgili olarak tasavvur edilmiştir. Âşık kendisini Halil gibi korkusuzca ateşe atar; âşığın gönlündeki ateş çölü gül bahçesine tebdil eder; onun aşk yarası Hız. İbrahim'in atıldığı ateştir (Canım, 2016: 198).

Anlatıcı âşık, sinisinin gül şeklindeki taze yaralarıyla gül bahçesine dönmesini istemekte, sonra Hız. İbrahim'in atıldığı ateşe telmihte bulunularak benzer hararetle aşkın yakıcı ateşinde yanmayı dilemektedir:

Gülistân olsa âhir sîne gül gül tâze dâğıyla

Halîl-âsâ harîk-i âteş-i sûzân-ı 'aşk olsam (G. 157/2)

Anlatıcı âşık, Mecnun'un yabanda dikenden döşek üzerinde uyuduğunu hatırlatarak kendisinin de gam ateşine düştüğünden beri onun gibi benzer bir yatak ile ısındığını söylemektedir:

Yabanda pister-i hâr üzre oldı gerçi ki mecnûn

Gam âteşine düşelden o câme-hâba ısındum (G. 163/4)

Şem', Klasik Fars ve Türk şiirinde hem maşuk hem de âşık için kullanılan ortak bir imgedir (Armutlu, 2018: 108). Sevgilinin parlak ve ışık saçan yüzünü şem'e benzeten

şairler, âşığın ızdırap çekerek yanması ve erimesini vurgulamak isterken de şem' imgesini kullanmışlardır. Âşık, aşk ızdırabının ateşiyle kendi etrafında dönüşe kapıldığından beri onun mum gibi eriyip giden bedeni sabaha değin yanar tutuşur, ter döker. Çünkü mum eridikçe kendisinden damla misali döküntüler olur. Mumun yanarak erimesi özelliği âşığın duygusal durumunu anlatmada şaire ilham kaynağı olmuştur:

Sûz-ı 'aşk ile olaldan mübtelâ-yı mahreke

Şem'-i meclis subha dek yanar tutuşur der döker (G. 42/3)

Âşığın gönlü, sevgilinin gül saçan yüzünün şevkiyle yanmıştır. Çünkü sevgilinin yüzü güneş gibi parlak ve yakıcı, gül gibi kırmızı ve tazedir. Böyle bir etkiye maruz kalan âşık, abartı olduğu sanılmasın diye ekleyerek sinesindeki yarıkları ateş şadırvanına benzetir:

Gül-feşân yakdı sûz-ı 'aşka gönlüm şevk-i rûyunla

'Ulûvle çâk-i sînem sanma şâdurvân-ı âteşdür (G. 57/2)

Bu beyitte de yukarıdakine benzer bir yürek yangını söz konusudur. Âşık, yakasını yırtarak sinesinde yanan ateşin görülmesini, sevgilinin onun can ülkesine nasıl ateş saldıgını cümle alem seyretsin istemektedir:

Ne âteş saldığın seyr eylesünler kişver-i câna

Yakam çâk ideyin sînemde yanan nârı görsünler (G. 77/3)

Benzer bir istek de bu beyitte görülmektedir. Âşık bir anlamda içindeki sese kulak verir. Buna göre aşk ateşi sinede bir mutluluk mumu yakıp gönlün sırlarını halka açıklamak istemektedir:

'Aşk odı yakup sînede bir şem'-i firûzân

Esrâr-ı dili halka 'ayân eylemek ister (G. 72/3)

Birçok beyitte olduğu gibi burda da yöntem "soyut bir kavrama benzetme yoluyla somut bir anlam yükleme şeklindedir. Divan şairi dış dünyayı kendi iç âlemini anlatmak için somut bir örnek olarak kullanır" (Okuyucu, 2010: 80). Anlatıcı âşık, sevgiliye hitaben onun aşkının kederiyle yüreğinin bir kor ateş, gönlünün ise bu aşkın kıvılcımı ile ateşin kaynadığı ocak olduğunu ifade etmektedir:

Gam-ı 'aşkunla cânâ sîne kim sûzân-ı âteşdür

Şerâr-ı ‘aşk ile dil kürre-i cûşân-ı âteşdür (G. 57/1)

Anlatıcı ile şairin ayrı olduğu iki kahramanlı bu beyitte de anlatıcı, gönlünde laleye benzer bir sevda ateşi olmasaydı gözyaşı seli ile bu yangının gideceğini düşünmektedir. Lale rengi itibariyle ateşe benzetilmiştir:

Seyl-i eşk ile ‘Atâyî def’ olurdu sûzumuz

Lâle gibi dilde sevdâ ihtirâkı olmasa (G. 203/5)

Aşk kavramının terkip kurarak redif olduğu bu yek ahenk gazelde aşkın anlatıcı âşık üzerindeki tesirleri benzetme ve hayâlleri aracılığıyla anlatılmaktadır. Aşkın yakıcı ateşi âşığın bedenini yakıp kül etmiş, külünü de aşk sahrasının kumuna karıştırmıştır.

Yakdı kül itdi tenüm âteş-i sûzân-ı ‘aşk

Eyledi hâkisterüm rîg-i beyâbân-ı ‘aşk (G. 123/1)

Âşığın vücudu şevk ile daim yanmakta, gönlü de bu ateşin şulesidir. Gönül böyle yanma ile aşkın parlayan mumunun ucuna benzetilmiş ve kararmıştır. Süveydâ tasavvufta “Kendisiyle, mümin kalbine tecellî eden Cenâbıhakk’ın müşâhede edildiği ve kalbin tam ortasında bulunduğu kabul edilen siyah nokta, insan varlığında ilâhî tecellînin odak noktası” (Ayverdi, 2011: 1147) manasına gelmektedir:

Şevk ile turmaz yanar şu‘lesidür dil anun

Oldı süveydâ ser-i şem‘-i dırahşân-ı ‘aşk (G. 123/2)

Gam akşamında âşığın gönlündeki ateş onun ızdırabını açığa çıkarır. Böylelikle aşk denizinin damlasında bütün kıvılcımlar görünür:

Şâm-ı gamunda gönül sûzını izhâr ider

Cümle şerer görünür katre-i ‘ummân-ı ‘aşk (G. 123/3)

Âşığın gönlünden çıkan ah ateşi onun yoluna kılavuz olur. Hâl böyle iken aşk çölünde koşan kişinin ateşten korkması gerekmez:

Âteş-i âh-ı dili bedreka-ı râh olur

Havf ide mi hârdan bâdiye-pûyân-ı ‘aşk (G. 123/4)

Aşkın gizli ateşi âşığın sinesinde baki olup o öldükten sonra da onun mezarının toprağını kül yığınınına çevirir:

Hâk-i mezârum döner tûde-i hâkistere

Sînede bâkî olup âteş-i pinhân-ı ‘aşk (G. 123/5)

Âşığın inleyen gönül kazanında eğer aşkın coşkunuğu olmasa gamın eli onun göğüs kafesini yaralayıp yakacaktır. Her iki durumda da âşık cefa çekmektedir:

Tahte-i sînem yakar yareleyüp dest-i gam

Dik-i dil-i zâr eger olmasa cûşân-ı ‘aşk (G. 123/6)

Mahlas beytinden anlaşıldığı üzere yedi beyitlik bu gazelin öznesi, şair Atâyî’dir. Çünkü anlatıcıya göre kalbin ortasındaki siyah noktadan düşen damla aşk ateşine döndü; Atâyî ise aşkın mesrur ateşiyle dile düşmüştür:

Döndi süveydâ ile katre düşen ahkere

Düşdi ‘Atâyî dile nâr-ı firûzân-ı ‘aşk (G. 123/7)

1.1.5. Sevgiliye Kavuşmak İsteyen Âşık

Divan şiirine göre âşığın arzuladığı yegâne vakit “vuslat” vaktidir. Vuslât, sözlük anlamı ‘ulaşmak, erişmek, sevdiğine kavuşmak’ olan vüsûl kelimesi ile aynı kökten olup “ayrılmak anlamındaki fasl, firkat ve hicrân kelimelerinin karşıtıdır; ayrıca aynı kökten gelen vasl, visâl, ittisâl terimleriyle yakın anlamlara sahiptir” (Ceyhan, 2013: 143). Âşığın “en son ve en esaslı hedefi” (Tolasa, 1973: 404) olan vuslat, âşık için efkâr sebebidir. Çünkü âşık tüm vaktini ve çabasını sevgiliye ulaşma yolunda harcamaktadır.

Divan şiirinde görülen geleneksel âşık tipinin sevgiliye kavuştuğunu pek söyleyemeyiz. Çünkü geleneğe göre ayrılık, âşığın alın yazısıdır. Âşık da bu durumu kabullenmiştir. Tolasa’nın belirttiği gibi vuslat ve hicran ile ilgili beyitlerin birçoğunda “âşık hicran halinin acılarından şikâyet eder, vuslatın zevkini düşünür, sevgiliden onu arzu eder, yalvarır, mümkün olmayınca eseflenir, yanar yakılır, kendisi yerine başkalarının vuslatta oluşu düşüncesi onu iyice perişan eder” (Tolasa, 1973: 405). Lâkin bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde (bk. 2.1. Sevgiliye kavuşan âşık) anlatıldığı gibi istinai bir durum olarak bazı şiirlerde vuslata eren âşığı görmek mümkündür.

Divanda görülen klâsik âşık tipinin başlıca hususiyeti ayrılık derdiyle üzülmesi, hasretlik çekmesidir. Ayrılık ve hasret âşığın psikolojisinde derin bir teessür oluşturmakta, onu maddî ve manevî olarak yıpratmaktadır. Âşık her daim içinde

bulunduğu bu hâletiruhiye ile üzülmekte ve sıkıntı çekmektedir. Böyle müteessir durumda iken âşığa dayanma gücü veren şey onun bir gün sevgiliye kavuşacağı ihtimalidir. Bu ihtimal tasavvuruyla âşığın istem içi olguları, birtakım hâyal ve benzetmeler aracılığıyla şiirin bağlamını meydana getirir. Âşık bazen sevgiliye kavuşmak için şiir yazar bazen de canı pahasına vuslatı arzu eder.

Vuslat, âşık için bir bayram mahiyetindedir. Çünkü sevgiliden ayrı kaldığı dönem âşığın oruçlu olduğu zaman zarfı olarak kabul edilir. Âşık, oruçlu günlerin sıkıntısını bayram sevinciyle gidermek ister. Bundan dolayı âşığın sevdiğine kavuşması onun bayramıdır.

Sevgiliyi görme ihtimâline aracı olduğu için, bahar mevsimi ile vuslat arasında da bir ilgi kurulmaktadır. Bu ilgi kurulurken baharın insana verdiği huzur ve ferahlık duygusu yanında vuslatın vereceği haz duygusunun birlikteliği düşünülmüştür (Sefercioğlu, 2001: 333). Bahar mevsiminde kurulan işret meclisinin ise ayrı bir önemi vardır.

Tezcan (2016: 39-40), gazellerde işlenen işret meclislerinin sosyal bir ortam, aşkın ise bu sosyal ortamda bir vuslat beklentisi ile devamlılık gösteren flört duygusu olduğunu söyler. Yazara göre, gazellerde vazgeçilmez bir yakınma halinde dile getirilen vuslat arzusu, söz konusu aşkın bir izdivac aşkı değil, sosyal ortamda yaşanan aşk olduğunu göstermektedir.

Nev'îzâde Atâyî Divanı'nda yer alan 1. gazelin 1. beytinde hâkim olan duyguda sevgiliye kavuşma arzusuyla baharı, bayramı geçiren âşığın sitemi görülmektedir. Bu vuslat arzusu geleneğe uyan âşık tipinin duygusal talebini yansıtmaları bakımından önemlidir. Sevgiliye kavuşma zamanı olarak addedilen bahar mevsiminde meclisi aydınlatan sevgili gelmez olmuştur. Âşığın bayram ve bahar günleri de hep bu düşünce ile geçmektedir:

Va'de-i vasl itse gelmez şûh-ı bezm-efrûzumuz

Geçdi bu efkâr ile hep 'ıydumuz nev-rûzumuz (G. 1/1)

İlkbahar mevsimi zevk ve eğlencenin olduğu yaşandığı vaktlerdir. Bu beyitte bahar günlerinin çağrışımsal kavramlarla kısa ve öz tanımları yapılır. Çünkü bahar; gül

mevsimi, kadeh devri ve safâ vaktidir; âşık için bu vakitte sevgiliye kavuşmanın da kısmet olması hoş bir talih olacaktır:

Bahâr eyyâmı gül faslı kadeh devri safâ vakti

Zihî-tâlî‘ ki bu demde visâl-i yâr ola rûzî (G. 225/7)

Bahar mevsimi, güzelliklerin yaşandığı günler olduğundan güzellere meyyâl olan âşığı kararsızlığa sürükleyebilmektedir. Bunun farkında olan anlatıcı âşık, “Bahar mevsimidir, kararsız olup gideriz; onun için durmayalım sevgilinin bulunduğu semte gidelim” diyerek sevgiliye kavuşma isteğini dile getirir:

Bahâr mevsimidür bî-karâr olup giderüz

Tevakkuf itmeyelüm kûy-ı yâre ‘azm idelüm (G. 147/5)

Âşık, mektebe giden sevgilisine kavuşmak için muallimden onu salıvermesini ister. Sevdiğine kavuştuğu gün, gönlü hüznü dolu âşığın bayramı olacaktır. Servi istiaresiyle adlandırılan sevgiliyi “âzâd eyle”mesinden kasıt, onun tatile çıkmasını istemektir. Çünkü “eskiden okullarda öğrencileri tatile çıkmaları için salıverme” (Ayverdi, 2011: 97) yerine “âzâd” kelimesi kullanılırdı:

‘İyd-ı vasl ile dil-i mahzûnumı şâd eylesen

Ey mu‘allim lutf idüp ol servi âzâd eylesen (G. 129/1)

Âşık, kendi canının akıbetini sevgilinin gelmesine bağlamaktadır. Bu kendi canını hiçe sayarak tam bir teslimiyet ve aidiyet duygusu ile sevgiliye bağlandığının kanıtıdır. Âşığın gönlü sevgiliye kavuşma anını ümit eder, cânı bunu bekler:

Yâr gelmezse yirine cânumuz gelmez bizüm

Dil ümîd eyler zamân-ı vasl-ı yâri cân umar (G. 41/4)

Bazen de bu beklentinin cefâ kaynağı olduğu söylenir. Âşık, gönlüyle konuşur. Ona, sevgiliye kavuşmayı teklif etme diye telkinde bulunur. Zira bu gerçekleşmeyecek bir beklentidir. Gönlüne, yok yere ağlamamasını, bunun kendisine cefa olduğunu söyler:

Teklîf-i visâl eyleme cânâne cefâdur

Zâr olma gönül yok yire bu cânâ cefâdur (G. 51/1)

Îrâd-ı mesel, bir düşünceyi ispat etmek için bir atasözünü ya da hikmetli bir sözü delil olarak sunmak anlamına gelmektedir. Burada birleşik durumda olan kendisine benzetilen unsurunun söylenmesiyle ilk mısrada yer alan yargıyı destekleme ve muhatabı inandırma amacı vardır (Saraç, 2010: 277). Âşık, sevgiliye kavuşma isteğini dile getirirse, sevgilinin ona incinmemesi gerektiği salık verilir. Çünkü âşık, bu hâliyle rüsva olmuştur ve rüsva olmuş aşk sarhoşunun sözleri mazur görülmektedir. Bu durumda ilk dizedeki yargıyı desteklemek için ikinci dizede bilinen bir söz delil gösterilerek iradimesel/irsalimesel sanatı yapılmıştır. Ayrıca anlatıcı, sevgiliye “Efendi” diye seslenerek mahallî söylemi şiire dahil etmiştir:

Temennâ-yı visâl eylerse ‘âşık ana incinme

Efendi mest-i rüsvânun sözi ma‘zûrdur dirler (G. 54/2)

Âşık özne olarak karşımıza çıkan Atâyî’nin sevgiliden her daim umduğu cefadır. Geleneksel davranış kalıbına uygun olan bu beklentiyle birlikte âşığın sevgiliden vuslât sözünü duyması sevgilinin lütufkârlığı olarak addedilir:

Cefâdur gerçi senden umdugı dâ’im ‘Atâyî’nün

Eger kim va‘de-i vasl eylesen cânâ mürüvvetdür (G. 62/5)

Benzer şekilde bu beyitte de âşığın iflah olmaz kavuşma iştiağı görülmektedir. Âşık, vuslatı imkânsız olarak görse de sevgiliden bir vaat duyup sevinmek ister. Padişah konumundaki sevgilinin kul, köle biçiminde tavsif edilen âşığa vereceği bundan daha güzel iyilik ve ihsan olamaz:

Bir va‘d ile şâd eyle muhal ise de vuslat

Hîç bendene anun gibi lutf u kerem olmaz (G. 100/4)

Sevgili, âşıklarına kavuşmak için mühlet verse; aklını yitiren âşıklar Kays gibi uzun yıllar yârin geçtiği yollara bakıp oyalanacaktır. Netice itibarıyla vuslatın mühlete tabi olması âşığın intizara mecbur bırakır. Bu beyitte Divan şiiri yapısının önemli bir bağlam unsuru telmihten yola çıkılarak Leylâ ile Mecnûn hikâyesinin erkek kahramanı Kays’a işaret edilmiş; “Kays-veş” denilerek âşık ile Mecnun arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur:

Va‘de-i vasl itse dil-ber Kays-veş ehl-i cünûn

Nice yıllar reh-güzâr-ı yâra bakup eglenür (G. 29/3)

Yukarıdakine benzer bir şekilde bu şiirin anlamı da telmih temeli üzerine inşa edilmiştir. Doğu'nun aşk konulu mesnevilerinde sıklıkla ele alınan iki kahraman olan Mecnûn (Kays) ve Ferhâd, Divan şiirinde âşığın temsil edildiği kurmaca kişilerdir. Ayrılık derdiyle Kays ve Ferhâd ile aynı duruma düşen âşığın yeri artık dert ile mihnet köşesidir. Tolasa'ya göre "hasret-kûh münasebetinde ağırlık hali esas tutulur" (1973: 401). Ayrılığın dağ ile birlikte anılması âşığın yüklendiği manevi ağırlığı ifade eder. Ayrıca burada "Kûh-ken" birleşik sıfatı, istiare aracılığıyla Ferhâd'a kalıcı isim olmuştur:

Eyleyüp hicrûn beni hem-hâl-i Kays u Kûh-ken

Gerçi olmuşdur yirüm peygûle-i derd ü mihen (Msd. IV/1)

Ferhâd, "divan şiirinde, sevgilisine kavuşmak için zorlu, gerçekleşmesi güç işleri göze alan âşığı sembolize" (Pala, 2008: 152) etmektedir. Ferhâd ile Şîrîn mesnevisine göre Bihzad adlı ressamın oğlu olan Ferhâd, mahir bir nakkaş ve başarılı bir mimardır. Şîrîn'in sarayında çalışırken onu görür ve âşık olur. Beyitte de buna benzer bir sahne görülür. Tıpkı Şîrîn'in sarayındaki harem bölümünün duvarlarını nakşeden Ferhâd'ın sanatkârane tavrı gibi âşık da sevgilinin haremine ulaşmak için şaşkın gönlünü Ferhâd'ın izinden götürür:

Harem-i vaslına yol bulmag için san'at ile

Dil-i ser-geştemüzi pey-rev-i Ferhâd idelüm (G. 166/3)

Hz. Yûsuf, Kur'an'da adı zikredilen, İsrailoğulları peygamberlerinden, Yakup peygamberin oğludur. Hz. Yûsuf'un hayatı ve kıssası Kur'an'da anlatılan en detaylı kıssâ olup "ahsen'ül-kasas" şeklinde adlandırılır. Hz. Yusuf, Divan şiirinde de adı en çok geçen peygamberlerdendir. Hz. Yusuf'un rüyasında on bir yıldızın, güneşin ve ayın kendisine secde ettiğini görmesi, kardeşleri tarafından kuyuya atılması daha sonra yoldan geçen kervan tarafından bulunarak Mısır'a götürülmesi ve orada Mısır azizine köle olarak satılması, Mısır azizinin karısı Züleyha'nın kendisine âşık olması, Züleyha'nın aşkına karşılık vermeyince gömleğinin yırtılması, iftiraya uğrayarak zindana atılması, rüya yorumlama yeteneğiyle zindandan çıkarak maliyenin başına getirilmesi, ülkeyi kıtlığın eşiğinden kurtarması ve dahi ondan ayrı kalmanın hüznüyle

ağlamaktan gözleri kör olan babası Hz. Yakûb'un gözlerinin ona yolladığı gömleği ile görür hâle gelmesi hususiyetleriyle şiirlerde ele alınmıştır. Kur'an'da geçen kıssâ ile ilgili temel motifleri divan şairleri temsil ve mazmun unsuru olarak kullanmaktadır. Bu motiflerden biri de Hz. Yûsuf'un eşsiz güzellikte olmasıdır. Bundan dolayı sevgili güzelliği itibariyle Yûsuf'a benzetilmiştir (Tökel, 2000: 306-312). Hz. Yusuf'un müşebbehünbih unsuru olması sevgiliyi yüceltmek maksatlıdır.

Gazelin mahlas beyti, şiire egemen olan duygunun özeti ya da şiirin sonuç bölümü olabilmektedir. Âşık anlatıcı konumundaki şair, bu mahlas beytinde beş beyitlik gazeli sevgiliye kavuşmak ümidiyle yazdığını şairane bir şekilde ifade eder. Sevgiliye kavuşmayı hazine değerinde görüp bu beş beyitlik gazel ile servete talip olur. İstiare yaparak "Yusuf gibi güzel yüzlü" dediği sevgiliye beşer beyitlik gazel(ler) yazdığını şiirin sonuç bölümünde vurgular:

Metâ'-ı vasl-ı yâre tâlib olup nakd-i nazm ile

'Atâyî saydum ol Yûsuf-cemâle ben anı beş beş (G. 110/5)

Âşık bu sefer visal sermayesine canını vermeye hazırdır. Âşığın "viran olmuş gönlünün hiçbir zaman sahip olamayacağı bir hazîne olarak düşünülen vuslat, can nakdiyle alınacak, yani hiçbir zaman sağ iken elde edilemeyecek bir meta" (Sefercioğlu, 2001: 334) olarak tasavvur edilir. Âşık, eğer gerçekten meftunu olduğu kişiye rast gelirse bunun uğruna gönül ve can nakdini vermeye hazır olduğunu ifade eder:

Hakkâ ki eger 'âşıkına râst gelür ise

Kâlâ-yı visâle vire nakd-i dil ü cânı (G. 244/4)

Ayrılık nedeniyle duyulan ızdırap, ateşin dayanılmaz acısı ile bir utulmaktadır. Âşık anlatıcı kendisini su ve ateş misali sabırsız ve yerinde duramayan biri olarak ifade eder. Gözünde hasret gözyaşları gönlünde ise ayrılık ateşi vardır. Bu ikisi de onun iредesinden bağımsız gelişmektedir:

Mânend-i âb u âteş bî-sabr u bî-sükûnem

Cismümde âb-ı hasret gönlümde nâr-ı firkat (G. 15/2)

Sevgiliye duyulan aşk ateşi âşığın gönlünde uzun zamandır yanmaktadır. Ona kavuşmayı bir ihtimal olarak gören âşığın yüreğindeki alev her an artmaktadır:

Hayli dem oldı dilde yanar nâr-ı ‘aşk-ı dost

Her dem hevâ-yı vasl ile artar şerâremüz (G. 96/3)

Gece ile sabah kavramlarına yüklenen anlamlar sayesinde âşığın içinde bulunduğu ve ulaşacağı ruh hali ifade edilmektedir. Tolasa’nın (1973: 404) belirttiği gibi “gece, yalnızlık halinin ve dertlerle başbaşa kalmanın en uygun vakti olarak da hicran ile münasebet” içinde verilmektedir. Bununla birlikte sabah vakti karanlıktan ve çaresizlikten kurtulmanın bir sembolüdür. Gece dertlere gark olan âşığın sabah olunca sevgilinin aydınlık yüzüne bakıp efkârının dağılması gece-gündüz tezaadını husule getirmektedir. Sevgilinin yüzü ya da yanağı rengi, parlaklığı ve şekli itibariyle güneşe teşbih edilir. Sevilenin yüzünü görme arzusu, âşığı bıkip usandırmadan her gün aynı davranışı sergilemeye sevk eder. Bunun için geceye mihman olur. Gece, âşığın en yakın dostu, en iyi sırdaşıdır. Âşık bekleyişini geceden sürdürmektedir. Tulû vaktinde güneşin tam görünümünü âşığa sevgiliyi hatırlatmaktadır. Anlatıma istiare yoluyla görsellik kazandırılmıştır:

Ârzû-yı mihr-i rûyunla ‘Atâyî her gice

Subh olunca matla‘ü’l-envâra bakup eglenür (G. 29/5)

Sabah vakti, sevgiliyi görmeye vesile olduğu için vuslat ile arasında bir ilgi kurulmuştur. Ayrıca sabâ yani sabah vakti esen rüzgâr, “ma’şûkla âşık arasında tebliğ vasıtası” (Onay, 2013: 352) sayılır. Âşığın nefesi tutulmuşken esen serin ve temiz rüzgâr ile yani bir anlamda kavuşma haberiyle gönlü açılır. Âşık, tecrid imkânı ile kendisine seslenerek şunu sorar: “Sevgili, sabah vakti esen rüzgârdan hoşlanmaz mı?” Sevgilinin istiare aracılığıyla gonca olarak adlandırılması geçici adlandırmaya örnektir:

Peyâm-ı vasl ile dem-beste iken açılır gönlüm

‘Atâyî eylemez mi gonca bâd-ı subh-demden haz (G. 117/5)

Erdoğan Taş (2018: 117), sevgilinin zülfü için âşığı esir eden, yoldan çıkaran, âşığın gönlünü ve aklını alan, yağmacı, zalim, belalı, fettan ve fitne çıkarıcı ifadelerini kullanır; bu özellikleri göz önünde bulundurduktan sonra zülfün benzetme yönü en fazla olan güzellik unsuru olduğunu aktarır.

Buna göre anlatıcı âşık, sevgilinin karmakarışık zülfünü tuzağa benzeterek “O tuzağın düğümünde dövünmeden onun çene çukuruna dokunmaya el mi uzanır?” istifhamıyla sevgiliye kavuşmanın meşakkatini vurgular:

Dögünmeden girih-i dâm-ı zülf-i pür-hamda

Nevâziş-i zekan-ı dil-rübâyâ el mi deger (G. 49/2)

Sevgiliye vuslat, âşığın ulaşmaya çalıştığı bir merhale olarak düşünülür. Kendisi bunu gerçekleştiremez, gözyaşlarını çağıldayıp gelen akarsunun serüveni gibi telakki ederek ona seslenir ve “Sevgilinin semtindeki gül bahçesine ulaşırsan önünü eşele biraz” diyerek vuslata mail olmayan kendisinin gözyaşlarıyla gönül macerasını arz eyler:

Eyler ‘Atâyî eşk-i revân mâcerâyı ‘arz

Gülzâr-ı kûy-ı yâre varursan önini eş (G. 108/5)

Kurnaz (2012: 228), Divan şiirinde cânın uçmak özelliğinden dolayı kuş ile benzerlik içinde düşünüldüğünü, onun sevgilinin semtine uçmak için bedenden kurtulmak isteyen bir kuş olduğunu söyler. Âşık anlatıcı, ikinci bir kişi gibi gördüğü ‘Atâyî ile konuşarak, “Eğer can kuşunun sevgilinin semtine uçtuğunu görseydim onun ayağına sarılıp ona kavuşmuş olurdum”, der:

‘Atâyî sarılıp pâyine olurdum hele vâsıl

Eger cân murgının kûyına perrân oldugın görsem (G. 153/5)

Eskiden padişahların kartal, şahin, atmaca gibi alıcı kuşlarla avlandığı bilinmektedir. Âşığın gönlü, sevgilinin alıcı kuşa teşbih edilen bakışları karşısında çaresizdir. Âşık, gönül kuşunu alan sevgiliden karşılık olarak vuslatı rica eder. Bu avın üstüne sevgiliye hâlini arz eyler.

Alınca murg-ı dili vuslatın recâ itdüm

O şâha hâlümü ‘arz eyledüm şikâr üzre (G. 199/2)

Âşık, vuslata ermek için cânın taşıdığı beden elbisesini parelemekten imtina etmez. Âşığa göre fânîlik alâmeti olarak görülen ten elbisesini pareleyip vuslat zamanı sevgili ile gönül birlikteliğinin olmaması dayanılır bir durum değildir:

Gayret midür ki pâreleyüp câme-i teni

Vuslat deminde yâr ile cân cân olmyam (G. 154/3)

Başka bir beyitte anlatıcı âşık içsel konuşma yaparak “Sevgilinin hayâlini gönlünde ruhun gibi gizle; eğer yâr ile kavuşmayı istersen o da tenhâda olur, sabret” şeklinde kendisine telkinde bulunur:

Dilde cân gibi nihân eyle hayâl-i yâri

Vuslat istersen eger yâr ile tenhâda olur (G. 89/4)

Sevgiliye kavuşmayı hayâl eden âşığın bu düşüncesi onun rüyâlarına girmektedir. Rüyasında sevgiliyi gören anlatıcı âşık bu kavuşmayı şöyle ifade etmektedir:

Çekem gibi ‘Atâyî şâhid-i maksûdî âgûşa

Düşümde gice zîrâ sîneye bir meh-likâ çekdük (G. 159/5)

“Kavuşmanın meyveye benzetildiği beyitlerde sevgili de o meyveyi veren nazlı fidana benzetilir. (...) Verdiği mutluluk ve hoşnutluk açısından vuslat bağa benzetilir” (Eren, 2004: 342-343). Anlatıcı âşık aşağıdaki beyitte somutlamaya başvurmuştur. Duygusal terennümünü somut unsurlarla anlatmayı tercih eden âşığın nihayi emeli vuslata ermek olduğundan sevgilinin bulunduğu yer ve onun unsurlarının tamamı bağ ile tasavvur edilir. Âşığa göre emel bağında vuslat meyvesi henüz olgunlaşmamış bir hayâl olarak görülür ve bu meyveler yani kavuşma endişesi onu kederlendirmektedir:

Bâg-ı emelde mîve-i vuslat hayâl-i hâm

Ol hâm mîveler itmekde bizi telh-kâm (G. 155/1)

Nev’îzâde Atâyî, mahallî unsurları gözlemleyerek benzetme öğelerine uyarlar. Aşk yüzünden gözleri ve basireti bağlanan âşık, sevgilinin elbisesini yakalamaya çalışan bir çocuk gibidir. Ayrıca felek, onu zamanın çocuklarının oyuncağına çevirmiştir:

Gözi baglu gezerin girmez ele dâmen-i yâr

İtdi gerdûn beni bâziçe-i etfâl-i zamân (G. 171/5)

Âşık, yüzünü sevgilinin yüzüne sürsün, düşman ise helâk olsun ister. O, aşk davası güden herkesin sevdiği ile yüz yüze, yan yana olmasını istemektedir:

Yüzine sürsün yüzün ‘âşık helâk olsun ‘adû

Da‘vi-i ‘aşk eyleyen yâr ile olsun rû-be-rû (G. 188/1)

Başka bir beyitte ise âşık, sevgili ile karşılaşsa ve onun ayna gibi parlak yüzünde kendi yüzünün yansımasını görse, sevgilinin yüzüne yüz sürmüş kadar haz duyar. Anlatıcı âşık, sevgiliye kavuşma isteğini zarif üslup ile dile getirmektedir:

‘Ârız-ı yâre yüzüm sürmüş kadar hazz eylerüm

‘Aks-i rûyum olsa mir’ât-i cemâlinde ‘ayân (G. 175/4)

Âşık, bazen sabırsız bir şekilde sevgilinin kavuşma meclisine ne zaman ereceğini sorar. Çünkü o kendisini sevgilinin kapısının önünde devamlı bekleyen bir köpek olarak görür:

Bezm-i visâlüne kaçan irem ‘aceb senün

Ben hod mülâzım-ı seg-i der-bânunm dahi (G. 233/4)

Bu beyitin gerçek öznesi olan şair, kendisi ile konuşur gibi kendisine güvenen bir edâyla sevgilinin kapısı yüz merhâle uzaklıkta da olsa gönül, manevi güç ile mesafeleri atlarcasına geçebileceğini söyler. Merhâle, sözlükte “iki konak arasındaki mesâfe, normal yolcu yürüyüşüyle bir günlük (ortalama sekiz saatlik) yol, uzaklık, mesâfe” (Ayverdi, 2011: 801) şeklinde tanımlanmaktadır. Tayy-ı mekân terkibi ise, “bir yeri atlarcasına aşma; yerin ayak altında dürülüp bükülmesi sûretiyle uzak bir yere bir anda gidiverme, mesâfeyi aşma şeklindeki mûcize ve kerâmet” (Ayverdi, 2011: 1213) anlamına gelmektedir. Gerçek âşığın kerâmet gösterebileceği ifade edilir:

Sad-merhale dûr olsa ‘Atâyî der-i dil-dâr

Dil himmet ile tayy-ı mekân eyleyemez mi (G. 253/5)

Âşığın himmetinin vurgulandığı başka bir beyitte ise sevgiliyi görmek için merhâleler aşılmasına hayret edilmemelidir. Âşık, gayret ederek vasıtalarla yüce dağların zirvesini çıkmıştır:

‘Aceb mi eylesen kat’-ı menâzil görmege yâri

Yine gerdûnelerle çarha tutduk tîg-i kühsârı (G. 247/1)

Anlatıcı âşık, sevgilinin ayrılığının esiri olmuştur; garip, ağlar ve hasta vaziyettedir. Sevgiliyi tekrar görmenin mümkün olup olmadığını sorarak medet umar:

Esîr-i firkat-i yârem garîb ü zâr u bîmârem

Meded kâbil midür görmek yine ol tarz-ı makbûli (G. 245/5)

Şiirde sevgili ile vuslatı heves etmek ve dilemek âşğın en doğal hakkı olarak görülür. Vuslat onun inleyen gönlünün ilâcı, verilmezse ölecektir. Anlatıcı âşık, duygusal talebini istifham yoluyla dile getirmektedir:

‘Âşık heves-i vuslat-ı yâr eylesesün mi

Ölsün mi ‘ilâc-ı dil-i zâr eylesesün mi (G. 250/1)

Klâsik Türk şiirinde âşğın uykusuz kalmasının sebeplerinden biri de âşğın sevgiliden ayrı olması, âşğın ona kavuşmayı hayâl etmesidir (Özerol, 2013: 95). Gece sevgiliye kavuşmayı hayal eden âşğın gözüne sabaha kadar uyku girmez:

Bir şeb visâl-i yâri getürdüm hayâlûme

Ol gice subha dek gözûme hâb gelmedi (G. 254/3)

Kavuşma ümidi ve bir araya gelme arzusu olmasaydı aşk ehli olanlar sevgili için canından ve dünyadan vazgeçmezlerdi:

Yâr için cân u cihândan geçmez idi ehl-i ‘aşk

Ârzû-yı haşr u ümmîd-i telâkî olmasa (G. 203/3)

Andrews ve Kalpaklı (2018: 111), “Sevgililer Çağı’nda yazılmış, şiir hakkında şiirler şeklinde tabir” ettikleri çok sayıda Osmanlı şiiri olduğunu, bu şiirlerdeki şiir ya da gazel redifinin birleştirici ya da odaklayıcı işlev gördüğünü, bunun tek tema izlenimi uyandırması yönüyle Osmanlı şiirinde sıradışı bir durum olduğunu ifade etmektedirler.

Yeniterzi (2005: 4) ise Divan şiirinde “gazel” redifiyle yazılan gazeller üzerine yaptığı çalışmada “kaside ve gazelde konu birliğini sağlamada önemli rolü olan redif konusuna ve aynı redifi taşıyan manzumeler yoluyla şairlerin nazire geleneğine” dikkat çekmiştir.

Nev’izâde Atâyî’nin aşağıda matla beyti verilen gazeli, Âlî’ye (1541-1600) yapılmış bir naziredir. Şair, bu beyitte âşğın sevgiliye kavuşmak isteğiyle ilgili buraya kadar söylenenlerden farklı olarak her âşğın (şairin) yâre kavuşmak için gazel sunduğunu, gazelin ise kalıplaşmış terkiib ile ‘dürûg-ı maslahat-âmîz’ yani iş bitirmek amacıyla arada söylenen yalan olduğunu ifade eder. Bu da Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn mesnevisinde geçen meşhur beyitini hatırlatmaktadır:

Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var

Aldanma ki şâir sözi elbette yalandur (Mes. 978)

Visâl için sunar ol yâre her fütâde gazel

Dürûg-ı maslahat-âmîz olur arada gazel (G. 141/1)

Atâyî bir rubaisinde, “sevdâ-zede” olarak nitelediği âşıktan ayrılıktan dolayı tâkat kalmadığını, ne yazık ki âşığa kavuşmanın cazibesinin çare olacağını söyler:

Sevdâ-zede-i hicrde kalmadı mecâl

Heyhât ki dermân ide efsûn-ı visâl

Zahm-ı gam ile dil kim ola fevvâre-i hûn

Bend ide mi dâm-ı ‘ankebût-ı âmâl (Rb.59)

1.1.6. Sevgili İçin Canını Veren Âşık

Cân, yaşamın özü, insan mevcudiyetinin yegâne kaynağıdır. Âşık-maşûk ilişkisinde âşığın can teslimiyeti ana konulardan biridir. Âşığın en değerli varlığı olan cân, sevgilinin yoluna feda edilir. Divan şiirinde cân, “âşığın elindeki tek nakittir, onunla sevgilisinin aşkını satın almak ister” (Pala, 2008: 83). Âşık hiç tereddüt etmeden candan öte bildiği sevgilisine cânını kurban eder. Çünkü onun canı sevgili ile hayat bulur, sevgili yoksa canın da kıymeti yoktur. Gerçek âşığın samimiyeti canından, ruhundan vazgeçmesi ile belli olmaktadır.

“Divan şiirinde ölüm, soğuk ve tatsız bir olay olarak değil; âşığın sevgili uğrunda canını feda etmesi şeklindeki şairane tablolarla ele alınır” (Yeniterzi, 1999: 117). Batislam’a (2003: 198) göre, gazellerde işlenen “ölüm teması ölüm sonrası düşüncelerin, acıların, duyguların anlatılmasına yönelik olmayıp daha çok aşk acılarıyla kıvranan âşığın durumunu belirtmek, sevgilinin zulmünün âşığı ölecek duruma getirdiğini” ifade etmek amacıyla ele alınmıştır. Batislam, sevgili için ölümü isteyen âşığın durumunu ve bunun altında yatan gerçekleri şu şekilde ifade eder:

Ölüm karşısında âşığın durumuna bakıldığında, âşık ölüme en yakın kişi olarak karşımıza çıkar. O daima acıdan, üzüntüden, ayrılık derdinden ölmek üzeredir. Sevgilinin ölümünü görmeye asla dayanamayacağını düşünerek onun yerine de ölmeye razı olur. Sevgiliden

merhamet bekler. Biraz olsun kendisine ilgi göstermesi için hep ölmek üzere olduğundan söz eder. Sevgilinin kendisine acıyıp ilgi göstermesini ister. Ancak ne sevgili âşığa ilgi gösterir ne de âşık ölümle yaşam arasında gidip gelmekten kurtulur. Âşığın ölümü bu kadar çok istemesinde sevgilinin ilgisini çekme, sevgisini gösterme gibi nedenlerin yanı sıra geleneksel âşık anlayışının da rolü vardır (Batislam, 2003: 198).

Buna göre Atâyî'nin şiirlerinde yer alan âşık tipinin bir özelliği de sevgili için canını vermesi, ölümü âşıklığın sadakati olarak görmesidir.

Divan şiirinde sevgiliyi adlandırma tercihlerinden biri olan rûh-ı revân terkibi, sevgiliyi yürüten lâtif bir rûha benzeterek ona geçici ad olmuştur. Sevgiliye can nakdini sunan âşık, kendi benliğinden ferâgat etmiştir. Çünkü, “Canın en çok ilgi kurulduğu unsur nakiddir. Âşıkın can nakdi ile almak istediği sevgilinin vuslatıdır” (Sefercioğlu, 2001: 305). Âşık, cân vererek cân bulmak ister:

Cân nakdi virüp sarılan o rûh-ı revâne

Başdan ayaga cismini cân eylemek ister (G. 72/4)

Sevgili, güzellik hususiyetiyle “melek”e benzetilir. Lâkin burada kastedilen melek, cân alma görevi olan Azrail'dir. Benzetme öğelerinden yalnızca kendisine benzetilen ile yapılan açık istiarede, “bir sözcük, kendisine ad olduğu kavram ile benzerlik ilgisi taşıyan bir başka sözcük yerine” (Selçuk vd., 2015: 61-62) kullanılmaktadır. Sevgilinin “melek” olarak adlandırılması istiare yoluyla geçici adlandırmaya örnektir. Anlatıcı âşık, melek (Azrail) olarak nitelediği sevgilisine canını alması için ricada bulunur. Sevgilinin can alma marifetini görmek isteyen âşık, cânını vermeye razıdır:

Sana hüner gelür gibi cân almak ey melek

Al nakd-i cânımı hünerün göreyin hemân (G. 172/5)

Sevgili, başka bir beyitte ise güzelliği ile meşhur Hz. Yûsuf'a teşbih edilir. Kutsal kitaplarda dahi emsali olmayan bir güzelliğe sahip olan Hz. Yûsuf'un bu hususiyeti zaten aşk üzerine inşâ edilen Divan şiirinde bir güzellik timsâli biçiminde sunulmasına sebep olmuş, sevgili onun güzelliği ile kıyas edilmiş bazen Yûsuf-ı sâni olarak methedilirken bazen de sevgili ondan daha güzel görülmüştür (Tökel, 2000: 313). Anlatıcı âşık, sevgiliyi Yusuf-ı sâni diye adlandırarak bir daha sevgiliye benzer güzellikte birinin bulunamayacağını söyler. Ayrıca şair bu beyitte kendisini örnek

göstererek aşk konusunda can pazarı içre can vereceğini ifade eder. Bu üzerinde durulması gerek bir husustur. Çünkü Akün (1994: 412), Divan şiirinin teşrifatına göre şairin aşk konusunu benimsemesini ve şiirlerde ele almasını mecburi bir duygu olarak ifade eder. Ona göre divan şairi olmanın yolu âşıklığın rolünü ve kimliğini kabul etmekten geçer. Nitekim şair burada kendisini örnek gösterecek kadar aşk konusunda iştihar kazandığını ifade etmektedir. Ayrıca anlatıcı âşık, biz ve Atâyî gibi diyerek iki yapay ve estetik kimlik oluşturmuştur:

Nazîrûn bulunur mı bir dahi ey Yûsuf-ı sâî

‘Atâyî-veş meded cân virürüz bâzârı görsünler (G. 77/5)

Klâsik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarından “zülf” çeşitli yönleriyle birden fazla benzetmeye kaynaklık etmiştir. Bunlardan biri de zülfün şekil itibariyle zincire benzetilerek âşığın gönlünü keder ile bağlamasıdır. Ayrıca sevgilinin zülfü, âşığın gönlünü çene çukuru olarak bilinen zenahdana yani mecazen zindana götürmüştür. Nitekim çene çukurunun en çok teşbih edildiği husus zindandır. Bu yol ile zindana giren âşık cân vererek düştüğü yerden kurtulur. Âşığın cânı, sevgiliye vereceği bir borç mukabilindendir. Cânın borç, zülfün kederinin zincir ve çene çukurunun zindan olarak görülmesi müretteb leff ü neşr sanatını meydana getirmiş ve ifadeyi aleladelikten kurtarmıştır:

Cân virüp oldum gam-ı zülf ü zenahdândan halâs

Deynini viren olur zencîr ü zindândan halâs (G. 114/1)

Sevgilinin güzellik unsurlarının cân alıcı özellikleri yanında onun bazı hususiyetleri yoluna da canını vermekten imtina etmeyen âşık, “ölümle her zaman iç içe bir ruh hâlinde olduğu için canını teslim etme karşılığında ölmeden önce veya sonra çevresindekilerden birtakım isteklerde” (Kaplan, 2010: 294) bulunmaktadır. Sevgilinin muhatap olduğu durumda âşık bedelini canıyla ödemek istediği bir arzusunu dile getirir. Sevgilinin edâlî yürüyüşü uğruna canını veren âşık, onun alışlageldik öfkeli tavrına maruz kalmaktadır:

‘Arz-ı refât it diyü virdüm yolında nakd-i cân

Hışm ile aldı yürüyüvirdi ol rûh-u revân (G. 175/1)

Eren (2004: 306) bir çalışmasında, “Can, visâle müştaktır. Ayrılık belası âşığı canından etmiştir. Vuslat ise onu canlandıracak yegâne unsurdur” ifadelerini kullanmaktadır. Âşık, sevgiliden ayrı kalmayı ölümden beter görmektedir. Ayrılığın mahiyetiyle ilgili olarak İbn Hazm, şöyle bir yorum yapar:

Bu dünyada ayrılığa denk olabilecek başka hiçbir felâket yoktur. Sonunda gözyaşları aka aka ruhları yerinden oynatmasaydı; ayrılık, önemsiz, küçük bir şey sayılırdı belki. Bilge kişilerden biri, “Ayrılık ölümün kardeşidir” diyen bir adama, “Hayır” dedi; “doğrusu ölüm ayrılığın kardeşidir” (İbn Hazm, 2013: 136).

Bir halk türküsünde ise, “Ölüm ile ayrılığı tartmışlar / Elli dirhem fazla gelmiş ayrılık” denilmektedir. Benzer bir duygusal algılayış bu beyitte de görülür. Sevgiliden ayrı olan âşık zaten cân vermektedir, ölümden kaçmamaktadır:

Cân virürdük vasl-ı cânâne firâkı olmasa

Kim kaçardı ölmeden yâr iftirâkı olmasa (G. 203/1)

Sevgilinin gözleri, “saldırgan ve yaralayıcı olduğu kadar da süzgün bakışlıdır. Bu sebeple hasta, sarhoş, mest ve mahmur gibi sıfatlarla” (Erdoğan Taş, 2018: 46) anılmaktadır. Dolayısıyla sevgilinin bu hasta gözleri çok kan dökülmesine sebep olmaktadır. Âşıkları da sevgilinin yolunda kurban olup can vermeye hazırdır:

Bâ‘is olur çeşm-i bîmârun niçe kân olmaga

Cân virür ‘âşıklarun yolunda kurbân olmaga (G. 200/1)

Canın ten içinde bulunduğu düşünüldüğünden bazı beyitlerde ten ile birlikte ele alınmıştır. Cân, mücerret ten ise müşahhasdır. Gönlüne seslenen âşık onunla isteğini paylaşır. O, fânilik nişanesi olan tenden sıyrılıp ebedî aşka ulaşmak, gerçek aşk tarikinde kurban olmak ister. Âşık, ten postunu cânından soyup aşk üryanı olmayı ayrıca muhabbet tekkesinde kurban olmayı dilemektedir:

Soyup ten pûstın cândan dilâ ‘uryân-ı ‘aşk olsam

Muhabbet tekyegâhında bu gün kurbân-ı ‘aşk olsam (G. 157/1)

“Âşık sevgilinin elinden, onun çektiği eziyetler yüzünden ölmeyi şehit olmak olarak kabul ederek, ölümü korkunç bir şey olmaktan çıkarır. Âşığın bu düşüncesinde şüphesiz köklü islâm ve öte dünya inancının etkisi vardır” (Batislam, 2003: 198). Gönül, manevi veya ruhi denilebilecek acı ve ıstırapların hissedildiği yer olmasına

karşın can da maddi veya bedensel acı ve ağrıların toplandığı ve duyulduğu yerdir (Tolasa, 1973: 343). Gam akşamında âşığın alevi daima içerden yanar; can şehid olarak tasavvur edilir, gönül de onun nişanı yani işaret olarak dikilen taşıdır:

Şâm-ı gamda gaybdan yanar çerâğı dâ'imâ

Cân şehîd-i 'aşkdur anun nişânıdır gönül (G. 140/5)

Divan şiirinde sevgilinin gamzesi, kesici niteliğiyle “elmas”a; kan dökücü olması hasebiyle de “hançer”e teşbih edilmiştir. Bu iki niteliği üzerinde taşıyan sevgilinin gamzesi âşığı yaralasa, âşık kendisine bir avuç mücevher ihsan edilmiş gibi memnuniyet duyacaktır:

Murasa' kabzalı hançerle bir zahm ursa cânânum

Bir avuç gevher ihsân eylemişce hazz ider cânım (G. 158/1)

Osmanlı Dönemi'nde büyük suç işleyen kişilerin en katı ve nihaî cezası idamdı. Çoğu kez darağcına asılmak suretiyle gerçekleştirilen idam cezasının ifâsında kement, halat veya ip gerekliydi. Dönemin cezai müeyyidelerinin bu denli katı olması divan şairlerine de ilhâm vermiştir. Acıyı bal eyleyen şairler toplumda yaygın olan bu menfi adetten şiire malzeme temin etmişlerdir. Şiirlerde sevgilinin saçları uzunluğu dolayısıyla kemend ya da ipe benzetilmiştir. Âşığın boynuna dolanan bir kemend şeklinde tahayyül edilen sevgilinin saçları, gönüllerin asılacağı bir idam ipi olarak da düşünülmüştür.

Âşığa göre sevgilinin saçının kesilmesi boşuna değildir; çünkü âşığın gönlü, sevgilinin saçına zalimâne bir şekilde asılmışken, sevgili bu ipi kesmiştir. Ber-dâr ve resen kelimeleri ile asmak âdetine işaret edilmektedir:

Bî-hûde degül zülfini kat' itdügi yârün

Kesdi resenin zulm ile ber-dâr idi gönlüm (G. 149/4)

Sevgilinin eşiği, âşıkların ulaşabileceği en son basamak olarak görüldüğü için önemlidir. Anlatıcı âşık, hayattayken ulaşamadığı bu eşikteki taşların öldükten sonra kendisine mezar taşı kitabesi yapılmasını ister. 'Atâyî, âşığın adını ve şöhretini şiirinde söyleyene kadar insanlar âşığın macerasını o mezar taşlarından okusunlar. Böylelikle anlatıcı, mahlas beytinde şair olarak kendisini de övmektedir:

Yârün işigi taşını levh-i mezâr idün

Tâ kim ‘Atâyî söylene nâm u nişânumuz (G. 99/5)

Anlatıcının kimliğinin ayrı olduğu bu beyitte, Atâyî somut olarak âşık tipiyle karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, Atâyî öldüğünde bedeni sevgilinin eşiğindeki köpeklere yiyecek olsa onun makamının da cennet olacağını söyler:

İşigün itlerine ta‘me olsa cismi öldükde

‘Atâyî’nün hemân dârü’n-ni‘âm olurdu me’vâsı (G. 230/5)

Anlatıcı âşık, bu beyitte mezarına sevgili tarafından toprak atılmasını ister. Çünkü hayattayken kayıtsız kaldığı âşığına son görevini yapması beklenir. Âşık, kararsız gönlüne yılan sessizliği verilmesini istemektedir. Yılan, şiirde kabir ile ilgili zikredilen hususlardan biridir. Sevgili için cânını veren âşık, sevgiliden teskin edemediği gönlüne tabiatı gereği sessiz olan yılanın sükunetini vermesini dilemektedir:

Toprak saçup eliyle o dil-ber mezâruma

Virsün sükûn-ı mâr dil-i bî-karâruma (Eby. 62)

Erbâb-ı aşk terkibi, aşka tutulan ve türlü bela ile cefâlara maruz kalanlar için kullanılmaktadır. Anlatıcı, âşıkların Atâyî’nin kabrine gelmelerini, selvi boylu sevgilinin öldürdüğü kulu budur, demelerini ister. Atâyî, kendisini sevgili karşısında kul olarak tanımlarken canı da sevgili tarafından alınmıştır:

Kabrine gelse ‘Atâyî’nün dise erbâb-ı ‘aşk

Bendesin hâk eyleyen ol serv-i âzâdî budur (G. 83/5)

1.1.7. Sevgili Karşısında Kul Olan Âşık

Klâsik Türk şiirinde âşığın kendisini sevgili karşısında “kul” olarak tanımlamasının temelinde köklü bir geçmişin ve edebî birikimin etkisi vardır. Osmanlı Devleti’nin mutlakîyetçi yönetim tarzı ve askerî karaktere sahip olması; devlet düzeni ve yapılanmasını, ordu başta olmak üzere kurumsal yapıyı ve toplumsal hayatı da etkilemiştir. Dönemin tarihî, siyasî, askerî ve ictimai şartların birlikte etkilediği zihniyetin, edebî eserler üzerindeki tesirlerinden biri de tebaa-hükümdâr, efendi-kul ilişkisinin şiirlerde âşık-sevgili boyutunda görülmesidir.

Halil İnalçık (2010:9), Osmanlı toplumunun patrimonyal türde bir toplum olduğunu, sosyal onur, mevki ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiğini ifade etmektedir. İnalçık, devlet ve toplum ilişkisini Marx Weber'in düşüncelerinden hareketle yorumlamış; Orta Çağ'da Doğu'da ve Batı'da monarşi ile yönetilen devletlerin patrimonyal yapıya sahip olduklarını, egemenlik gücünün, mülk ve tebaanın mutlak şekilde hükümdâr ve ailesine ait sayıldığını ve dolayısıyla sadece hükümdârın lütf ve inayetine erişenlerin toplumun aristokrat tabakasının oluşturduğunu ifade etmiştir. Patrimonyal devlet yapısında yüksek kültür, sadece “Yüksek Saray Kültürü” biçiminde var olmuştur. Hükümdârın ve diğer devlet büyüklerinin sarayları, toplumda şeref ve saygınlığın, servet ve mahâretin tek kaynağı ve sığınağı olarak görülmüştür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin hayat şartlarından ve sosyal düzenden hareketle asırlar içerisinde oluşturulan sistemi uzun bir düşünme edimi sonrasında “saray istiaresi” kavramıyla açıklamaktadır. Yazar, bu “saray istiaresi” uygunluğunu açıklamadan önce saray kelimesi üzerinde durmaktadır:

Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilâhî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği manevî âlemi, Allah'ı -Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan garpta da- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümün ve âhiretin karşılığı olarak bir saray, serây-ı adem vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır (Tanpınar, 2007: 23).

Sevgilinin hükümdara benzetilmesi ile ilgili olarak Orta Çağ ve Rönesans edebiyatı ve hayal sistemlerinde görülen saltanatın, her kültürde birbirine benzer özellikler gösterdiğini söyleyen Tanpınar, aşkın da bir istiare olacak şekilde sunulduğunu, sevgilinin hükümdara benzediğini aktarır:

O, kalp âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü

güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktı (Tanpınar, 2007: 23).

Şiirsel bağlamda kullanılan “hükümdâr” sevgilinin karşılığı olarak yeni bir bağlam unsuru hâline gelmiştir. Tarihsel gerçekliğin şiirsel yapıya dahil edilmesiyle aşk etrafında “maşûk ve âşık”ı konumlandırma ve anlamlandırma alanı oluşmuştur. Divan şiirinde bir hiyerarşik yapılanması söz konusu olduğunda, “divân şairleri, otoritenin sahibi, devletin en üst kademesinde bulunan ve ulaşılması zor olan padişahı; gazel geleneğinde “maşûk”la özdeşleştirmişlerdir” (Koç Keskin, 2010: 417). Şiirlerde “kul için kullanılan terimler de âşığın karşılığı olarak” (Andrews, 2017:15) geçmektedir. Tanpınar, sevgili-hükümdâr benzerliğini ve bazı davranış kalıplarını şu cümlelerle açıklamaktadır:

Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi seilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütuf eder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse, bu lütfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevreder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık, tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele halindedir. Hulâsa saray nasıl mutlak ve keyfi irade, hatta kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir. Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur (Tanpınar, 2007: 23-24).

Walter. G. Andrews (2017: 117), efendi-kul, âşık-sevgili ilişkisinde oluşan örüntünün belli sonuçlar doğurduğunu, bunun da etkileşimin boyutlarına yorum getirdiğini ve bu ilişki örüntüsünün hükümdarın rolünü belirlediğini söyler. Ona göre temelde şiirsel yöntem, hükümdarı bir sevgi nesnesi biçiminde tanımlar. Hükümdar, bir anlamda duygusal bir ilişkinin hareketsiz başlatıcısı ve aşkı uyandıran kişidir. O, aşkın yöneldiği hedefi görür fakat duygusal birlikteliğe dahil olması gerekmez.

Aşk, bütün edebiyatların ortak ve insani yönünü oluşturur. Aşk teması, divan şiirinde üzerinde anlaşılmış bir nitelikte ve başka edebiyatta işlenen tarzdan farklı olarak ele alınmıştır. Bu aşk, bir anlamda Endülüs-Arap aşk şiirinin etkisi altında Orta Çağ şövalyeliği ve asiller sınıfının geleneğine göre şekillenmiş bir aşk anlayışını yansıtan ve belirlenmiş kuralları olan “amour courtois”ten içerik olarak farklı olsa da bazı noktalarda benzer özellikler taşır. Bu geleneğe ve divan şiirinde aşkın şart bir duygu olması bu benzerliğin ilk görünümüdür (Akün, 1994: 415).

Divan şiirinde ele alınan aşk tarzının, Hicri 4. yy'dan itibaren Endülüslü Arapların aracılığıyla İspanyol ve Avrupa edebiyatlarında görülen “amour courtois”e çok benzemekte fakat tam anlamıyla aynı olmadığı, platonisyen bir sistem olduğu görülmektedir (Tanpınar, 2007: 24). “Divan şiirindeki aşkın “amour courtois”dan ayrılan başlıca hususiyeti tek taraflı olmasıdır. Onda seven ve aşkın ıstırabını çeken yalnız âşıktır. Sevgili ise âşığının duygularına karşı seyirci tavrı takınan, ilgisini ondan esirgeyen bir tutum içinde görünür” (Akün, 1994: 415). Bu farklılığa rağmen platonik aşk sisteminde dönemin prenslerine ve hanedana mensup kadınlara karşı “cour yapma” kelimesinin Türkçedeki karşılığı “kulluk” kelimesidir (Tanpınar, 2007: 24). Kul ve kulluk kelimesinin anlamına geçmeden önce “amour courtois” kavramıyla ilgili şu bilgileri vermekte fayda vardır:

Güney Fransa’da 11. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 12. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan “saray edebiyatı” belli bir aşkı işlediği için Fransızca’da “amour courtois” (saray aşkı) olarak anılmıştır. Bu edebiyatı geliştiren “trubadur”lar şarkılarını soylu hanımlara adanmışlardır. Edebî eserlerde kadın yüceltilmiş, aşk bir tapınma biçimine dönüştürülmüştür. Böylelikle o güne kadar edebiyatta hiç yer almayan “kadın” bir taraftan ozanın efendisi ve hâmisî öte taraftan edebî eserin başkişisi olmuştur. Feodal yapıda hükümdar ile şövalye arasındaki katı hiyerarşik ilişkinin yerini yeni bir ast-üst ilişkisi almıştır. Artık âşık ozan, efendisi olan kadının (domna-dame) buyruğunda yer alarak ozan-kadın efendi düzeniyle, şövalye-derebeyi ilişkisine benzer ilişki tesis edilmiştir. Bu ilişki saygı üzerine kuruludur ve aşkın kendine özgü yasaları vardır. Şövalye, sadece ülkesi ve inancı için mücadele eden bir kahraman değil aynı zamanda âşık olduğu soylu kadın efendisi için özveriyle mücadele eden bir beyefendidir. Şövalyelikte aranan özelliklerin yanısıra zarafet sahibi, çekici, sabırlı ve ağzı sıkı olmak gerekmektedir. (Baysan, 2006: 73-74).

Osmanlı Devleti’nde otoritenin padişahın şahsında toplanmış olması devlet anlayışının en belirgin özelliği olmuştur. Bu anlayış padişaha bağlı sadık bir kitleyi de beraberinde getirmiştir. Devşirme sistemi denilen bir yöntem ile gayrimüslim ailelerden henüz küçük yaşta iken alınan çocuklar, devletin askeri veya idari kanadında önemli mevkilere yükselme fırsatını yakalamışlardır. Özellikle yeniçerilerle sipahi bölüklerinin teşkil ettiği “kapıkulu askerleri” padişaha en yakın askeri birlik olup sadık bir kitleyi dolayısıyla hükümdar-kul münasebetini meydana getirmiştir.

Devşirme kulların otorite ile ilişkisine değinen W. G. Andrews (2017: 114), devşirilen kulların evlenip çoluk çocuğa karışmasından sonra, çocuklarının ilk zamanlarda devşirme kulların doldurduğu mevkilere gelmelerine izin verilmediğini, bu tarz bir “kölelik”in ne aşağı bir statü ne de mevki elde etme olanağından mahrum bırakılma anlamına geldiğini; kulların kimsenin elde edemediği zenginliğe sahip olma fırsatını yakaladıklarını; bu köleliğin hükümdara bağlılığı temsil ettiğini ifade eder. Yazar daha sonra devşirme sisteminin efendi-kul ilişkisine doğru evrilmesini şöyle açıklar:

Devşirme bendenin padişahla ilişkisiyle çatışan hiçbir aile bağı yoktu; ayrıca malı, mülkü nihaî olarak padişahındı ve sadece padişahın lütfuyla kendisine bahşedilmişti. Devşirme sisteminin, orduda ve saray hizmetlerinde ağırlığı artınca, bu kendine özgü efendi-kul ilişkisi, merkezi iktidar çapında hâkim ilişki örüntüsü haline geldi. Devletin idarî ve kültürel aygıtındaki Müslüman ailelerden gelme kişiler bile, padişahın şahsıyla ilişkilerini, efendi-kul ilişkisi diye tanımlar oldular (Andrews, 2017: 114).

Kul, sözlük anlamı itibariyle “hürriyetine mâlik olmayan, başkasının hüküm ve tasarrufu altında bulunan, para ile satın alınan erkek, köle yerine kullanılan bir tâbirdir” (Pakalın, 1983: 314). Atâyî’nin gazellerinde âşık, sevgili karşısında “kul, gulâm, gedâ ve bende”ye teşbih edilirken; sevgili ise padişah olarak tasavvur edilmekte ve “şâh-ı hûbân, şeh-i aşk, şâh-ı aşk, şeh-i hüsn, şeh, pâdişah ve hüsrev-i mülk-i cemâl” gibi kelimelerle anılmıştır. Bu tasavvura sebep olan unsurlara; sevgilinin ulaşılamaz konumda oluşu, âşıkların ona kul-köle olmaları, hüküm sahibi olarak onun dediğinin olması, sevgiliden gelen her türlü tavır, bakış ve muamelenin âşık tarafından bir lütuf ve ihsan olarak algılanması vb. gösterilebilir.

Hükümdârın yani güzeller şahının ulaşılamaz konumda olması âşığı mütessir ve müteredit kılmaktadır. Âşık, en azından teşrifât adabına uyup belli başlı aşamalardan geçerek hükümdârın (sevgilinin) yanına ulaşmayı dilemektedir. Anlatıcı âşık, o güzeller şahı diyerek muayyen birini işaret etmekte; istifham yaparak isteğini vurgulamaktadır. İstiare yoluyla “güzeller şâhı” olarak sunulan sevgili, karşısında bulunan ve değeri “kul” olarak nitelenen, gönül derdiyle o kadar cefâlar çeken âşığı yanına yaklaştırmaz:

Göre hiç yanaşdurur mı kulını o şâh-ı hûbân

Dil-i zâr için ‘Atâyî şu kadar cefâlar itdi (G. 269/5)

Enderûn, saray veya mabeyn karşılığı olarak kullanılan bir tâbirdir. Fatih Sultan Mehmet tarafından saray teşkilâtının yeniden oluşturulması ve devlet idaresinin genişletilmesiyle birlikte Enderûn ve Bîrun denilen iki birim meydana geldi. Enderûn saray, Bîrun ise devlet teşkilâtını ifade etmekteydi. Saray işlerinde kullanılacak adamlar, Yeniçeri Ocağı için her yıl devşirilen Hristiyan çocuklarının en yetenekli, yakışıklı ve gösterişli olanlarından seçilmekteydi. Bu gençler ilk zamanlarda “gılâman” sonra “iç oğlanı” “iç ağası” en sonunda ise “enderûn ağası” adını almaktaydı. Bunlar kıdem ve kabiliyetlerine göre sarayın büyük vazifelerine kadar yükselebilmişlerdir. Enderûn ağası olmak üzere saraya devşirilerek alınan ve “acemi” nâmını alan gençler kıdemli bir lâlanın yanına verilirdi. Lâlâya mutlak itaât etmekle yükümlü olan acemiyle lâlâsı arasında köle efendi münasebetini andıran bir durum söz konusuydu. Yenisaray (Topkapı Sarayı)’da bulunan iç oğlanları “gılman-ı enderûn”, “gılman-ı hassa” olarak da adlandırılmıştır (Pakalın, 1983: 533-534).

Dönemin yönetim anlayışı gereği padişah sarayda yaşamakta ve devlet saraydan idare edilmekteydi. Gerek devlet kademesinde görev almak gerekse de saray içinde çeşitli hizmetlerde bulunmak için saray içi eğitim kurumu olan enderûndan geçmek gerekirdi. Bu saray mektebine seçilmek de üstün meziyetler gerektirmekle birlikte kişiye çeşitli ayrıcalıklar da kazandıracaktır. Saray teşkilâtında görev alacak kişilerin seçimiyle ilgili olan “enderûna yazılma” kavramı beyitte yer alarak, devlete ait bir gelenek edebî geleneğin sağladığı imkân ile şiirde hayâl ve benzetme unsuru olmuştur. Sevgilinin zülfü dağınık olup bir tuzak mahiyetindedir. Sevgilinin perişan zülfü âşıkla taifesini tuzağa düşürünce, âşığın inleyen gönlü de âşıkla şâhına (sevgiliye) enderûn kölesi yani hususi köle olarak yazılmıştır:

Perîşân zülfî yârün düşürince hayl-i ‘uşşâkı

Dil-i zârı şeh-i ‘aşka gulâm-ı enderûn yazdı (G. 264/4)

Taht, “padişahların merâsim günlerinde üzerinde üstüne oturdukları sandalyeye, süslü sedire verilen ad” (Pakalın, 1983: 379) olup hükümdârlık alametlerinden sayılmaktadır. Taht ve saltanat arabasının birlikte kullanımı şiirde padişâh imgesini güçlendiren unsurlardır.

Anlatıcı âşık, okuyucuyu muhatap alarak; saltanat arabası içinde giden sevgili ile düşkün âşık olarak nitelediği kendi hâline dikkat çekmekte; taht üzerindeki padişaha

karşılık ise kendisini en değersiz dilenci biçiminde ifade etmektedir. Sevgili padişah olarak görülmekte, âşık ise onun karşısında değersiz, düşkün, dilenci şeklinde tarif edilmektedir:

Gerdûne içre yâr ile ben mübtelâyı gör

Taht üzre pâdişâh ile kemter gedâyı gör (G. 64/1)

Âşığın bulunduğu her yer gamın ülkesi ya da başşehridir. Âşığın muma teşbih edilen ahı gam ülkesinde onun gecesini aydınlatıp adeta gündüze çevirmektedir. Şair kendisine seslenerek -bir anlamda iç konuşma yaparak- bu tenevvüre sebep olan şeyin aşk padişahının icra edilen hükmü olduğunu ifade eder:

Mısr-ı gamda şâmumuz rûz oldu şem‘-i âh ile

Ey ‘Atâyî böyle icrâ itdi hükmün şâh-ı ‘aşk (G. 122/5)

Hüsrev’in Doğu edebiyatının tanınmış aşk hikâyelerinden Hüsrev u Şirin’in erkek kahramanı olduğunu daha önce belirtmiştik (bk. s. 53). Bu hikâyenin konusu kaynağı itibariyle Sâsâni hükümdarlarından Hüsrev-i Perviz’in (M. 596-628) yaşamına ve aşk maceralarına dayanmaktadır. Tarihi kaynaklar Hüsrev’in çok zengin ve çok ihtişamlı bir hükümdar olduğu kaydeder (Timurtaş, 1997: 480). “Hüsrev” adı zaman içerisinde kişi adı olmanın ötesine geçerek söz konusu tarihi şahsın bulunduğu konumdan kaynaklı bir anlam genişlemesine uğramış, “padişah” anlamında da kullanılmıştır.

Âşık, güzellik ülkesinin padişahı olarak gördüğü sevgiliye seslenerek kişileştirdiği bir varlık olan kendi gönlünün aşk kasırgası ile onun ayağına geldiğini; bunun ona yaraşır bir hazine olduğunu ifade eder. Beyitte geçen “hüsrev” ve “ayağına gel-” kelimelerinden hareketle âşığın sevgiliye kul olduğu izlenimi verilmektedir:

Tünd-bâd-ı ‘aşk ile ey hüsrev-i mülk-i cemâl

Ayagına geldi genc-i şâygânîdür gönül (G. 140/4)

Sevgilinin padişaha teşbih edilmesiyle, padişahın idare tarzı veya padişah-kul münasebeti neticesinde dönemin gelenek-görenekleri, telâkkileri ve teşrifât ‘adabı gibi diğer hususiyetleri söz konusu teşbihin tamamlayıcı bir unsuru olarak beyitlerde yer alır. Atâyî Divanı’nda bu türden tamamlayıcı unsurlara örnek olarak; başta ateş yakarak padişahın huzuruna çıkma ve şikâyetini arz etme, fermanlı bende, padişahın yazılı emri

ile kulun tezkiyesinin çıkarılıp ona verilmesi ve himmet dileyen kişinin padişahın eteğini tutması gibi davranışlar tespit edilmiştir. Burada sözü edilen tamamlayıcı davranışlar birkaç beyitte izah edilecektir.

Onay (2013: 85)'a göre eskiden zulüm gören, haksızlığa uğrayan halktan kişiler, padişahın veya diğer devlet erkânının geçeceği güzergâhta başlarında ot, hasır gibi şeylerle ateş yakarak küberânın dikkati çekip dertlerini dinletmişlerdi. İnalçık (2016: 123), 17. yy'da İngiliz tüccarların da hükümdârın dikkatini celbetmek ve şikâyetini dile getirmek amacıyla saraya yakın yerde ateş yakma âdetini kullandığını bildirir. Nev'îzâde Atâyî, Sadrazam Murâd Paşa'nın Halep'ten dönmesi üzerine kendisine verdiği bir kasidede sadrazama şikâyetini iletirken başında ateş yakıp fark edilmek edilmek ister:

Farkuma âteş yakıp itsem şikâyet çarhdan

Şem' gibi başuma kasd eyler ebnâ-yı zamân (K. 3/46)

Atâyî gibi birçok divan şairi böyle bir adeti, sevgili karşısında kul veya reâyâ olarak tanımladıkları âşğın aslında padişahın (sevgilinin) dikkatini çekmek, ona derdini dinletmek ya da şikâyetinde bulunmak amacıyla yaptığını tasavvur etmişlerdir. Nev'îzâde Atâyî, bildiği bu başta ateş yakma âdetini “gönül” mefhumunun kişileştirilmesi üzerinden şiire uyarlamıştır.

Anlatıcı âşık, “gönülde oluşan yanıkların dağlandığını düşünmeyin” diyerek okuyucuyu şaşırtır. Ona göre gönül, padişaha şikâyet için başına ateş yakmıştır. Bu durumda gönül, padişaha derdini, şikâyetini iletme isteyen fukara ve bahtsız birine; sevgili ise onu dinleyen padişaha benzetilir:

Sanma dâg urdı gönül zahm-ı dil-i hûn-pâşına

Ol şehe şekvâ içün âteş yakupdur başına (Eby. 67)

“Hüküm ve iradeyi elinde bulunduran mâşuk, âşık için daima bir sultan (hükümdar, şah), efendi veya sahip sıfatında, kendisi de onun karşısında bir kul, köle yahut gedâ konumundadır” (Akün, 1994: 415). Hükümdâr imgesiyle sunulan sevgilinin davranışları ve söyleyiş tarzı, bütünsel güzellik anlayışı gereği hükümdâra yaraşır biçimde olup onun söyleyişindeki güzellik kaçınılmaz bir şekilde insanı etkisi altına alır

ve kendine bağı hâle getirir. Böylelikle âşık, sevgili karşısında her daim kul, bende olarak kendisini tanımlar.

Bende ve fermân kelimeleri Farsça kökenlidir. Bende, bağlanmış anlamının yanı sıra “esir, abit, kul, köle, taraftar, müntesip, muhlis” anlamlarında da kullanılmıştır. Fermânın ise, “emir, buyruk, irade” anlamları vardır (Pakalın, 1983: 607). Âşık, sevgiliye olan düşkünlüğünü “bende-i fermân” terkihiyle somutlaştırır. “Saray toplumunun dünyasında, âşığın güçlü ve çoğu kez umursamaz ve hatta zalim sevgiliye duyduğu bu abartılı düşkünlük dikkat çekme aracı olarak değerlidir” (Andrews ve Kalpaklı, 2018: 300).

Anlatıcı âşık, kendisini sevgilinin emir kulu biçiminde göstererek ona koşulsuz bağlılığını sunmaktadır:

Kul eylesin zarûrî âdemi lutf-ı hitâbunla

Anunçün sen şehün hep bende-i fermâniyuz cânâ (G. 4/4)

Tezkire, resmi evrâk anlamına gelir. Hat ise padişah tarafından ya da mabeyin kâtiplerince yazılan “hatt-ı hümayun”un kısaltılmış hâli olup yazılı emir anlamındadır. “Tezkire-hat” kavramları ile “şehryâr-bende” tezatının birlikte kullanılması, padişah algısını meydana getirir.

Sevgili, fermanlı bende olarak kendisine bağı olan âşığın tezkiresini bir günahı olmadan sonunda çıkarıp âşığın vermiştir. Anlatıcı âşık, sevgilinin buyruğu ile rahatlık ve huzur bulmamıştır. Çünkü o, mâşuk karşısında kul olarak kalmayı tercih eder:

Âhir çıkardı tezkiremüz virdi bî-günâh

Dirlik komadı bendene ey şeh-r-yâr hat (G. 116/2)

Şiirde anlatıcı özne olan Atâyî, sevgilinin eski kölesi olarak onun hizmetinden ayrı düşmek istemez. Âşığın sevgiliye olan sadakati ve onun karşısında duyduğu mahcubiyet hissi, kulun padişah karşısındaki tavrına benzemektedir. Sevgilinin lütuf eteğini tutan çaresiz âşık, ondan himayet ve inayet diler. Bu da padişah-kul ilişkisinin şiirde telâkki edilen bir boyutudur:

Cüdâ olmaz ‘Atâyî hizmetünden eski bendendür

Tutupdur dâmen-i ihsânun ol bî-çâre ayrılmaz (G. 103/5)

Divan şiirinde görülen öldürücü sevgili prototipinin kaynağını Orta Çağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajına dayanmaktadır. Türk gulâmları fiziki güzelliği, dürüst karakterli olmaları ve savaşçı özellikleri sayesinde Abbasi Halifesi Mu'tasım'dan (833-842) itibaren ordu, saray ve aristokraside çeşitli mevkilere gelmişlerdir (Akün, 1994: 416-417). Bu savaşçı ve göz alıcı Türk askerinin imajı ile Tanpınar'ın "saray istiaresi"nde vurgulanan sevgilinin hükümdâra benzetilmesi imajı birleştğinde ortaya kullarını acımasız ve savaşçı hükümdâr profili çıkmaktadır.

Sevgilisine kul olan Atâyî, onun öldürücü yan bakışıyla bir gün helâk olacağını bilir. Böylelikle sevgilinin gözleri dökülen kana ortak olacaktır:

Bir gün 'Atâyî bendeni gamzen helâk ider

Âhir şerîk olur güzelüm kâne gözlerün (G. 131/5)

Atâyî, bir anlamda içsel konuşma yaparak ve kendisiyle yüzleşerek, sevgili tarafından kul, dünyaya da rezil olduğunu söyler. Neticede bunu yapan kişi sevgili olduğundan onun hicap duymayacağı beyitte hissettirilir:

Rüsvâ-yı cihân itdi 'Atâyî seni bende

Yâr oldugiçün hâsılı 'âr eylesün mi (G. 250/7)

Günümüzde olduğu gibi eskiden de yaşça büyük olan kişilerin ellerini öpme adeti bir hürmet göstergesi sayılmaktaydı. Özellikle bayramlarda veya merasimlerde padişahın elinin, ayağının ya da eteğinin öpülmesi de bir gelenek hâline gelmişti. Bununla birlikte hürmet gösterilen kişinin ayaklarına düşüp sarılmak, ondan medet dilemek de bir diğer tâzim şeklidir.

Nalçe, mazmunlar sözlüğünde "eskiden ayakkabı ökçelerine çakılan ay şeklindeki bir demir" (Onay, 2013: 311) şeklinde açıklanmıştır. Sevgilinin ayakkabısındaki nalçeye sembolik bir anlam yüklenerek secdezâr ve mihrâb-ı niyâz kelimeleriyle ibâdet eden kulun görüntüsü zihinde canlandırılmak istenmiştir. Atâyî, âşık olarak sevgilinin ayağının bastığı toprakta düşüp kalmış; onun ayakkabısında bulunan demirin resmini kendisine dua mihrabı eylemiştir:

Düşüp kalmış 'Atâyî secdezâr-ı hâk-i pâyünde

Meger kim na'lçen resmini mihrâb-ı niyâz itmiş (G. 112/4)

Anlatıcı âşık, sevgiliye, düşman olarak gördüğü rakipleri satıp -çünkü rakipler de onun kölesidir- kul olarak kendisini yanına almasını söyler. Daha sonra içki meclisinin kurulmasını, kederin defedilmesini ister:

Agyârı satup al yanuna bendeni cânâ

Gel bezm-i şarâb eyleyelüm def'-i gam eyle (G. 216/3)

1.1.8. Rakip ile İlişkide Olan Âşık

Divan şiirinde aşkın mihver olduğu gazellerin câmekânında belirli üç tipin varlığından söz edilebilir: sevgili, âşık ve rakîp. Bu şiir anlayışında aşk, platonik bir özellik taşıdığından âşık ile sevgili arasında husûle gelen münasebetlerin neticesi daha çok âşığı ilgilendirmektedir. Sevgilinin âşığa olan tavrı ve muâmelesi kadar âşığın hissiyâtını alâkadar eden bir başka unsur ise rakîbin varlığıdır.

Rakip kelimesi Güncel Türkçe Sözlük (2009: 1642)'te, "herhangi bir işte, bir yarışta, birbirini geçmeye çalışan, aynı şeyi elde etmeye uğraşan kimse"; Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Ayverdi, 2011: 1013)'te, "1. Aynı şeyi elde etmek isteyenlerden, aynı amaca varmak için uğraşanlardan her biri, 2. Aynı sevgiliye gönül verenlerden her biri (Bu anlamda dîvan edebiyâtında çok kullanılmıştır), 3. 'Görüp gözeten, bütün varlıklar üzerinde gözcü durumunda olan, bütün işler murâkabesi ve kontrolü altında bulunan' anlamında esmâ-i hüsnâdan (Allah'ın en güzel isimlerinden)dır" şeklinde açıklanmıştır. TDV İslâm Ansiklopedisi'nde ise rakîb kelimesinin "gözetlemek, kontrol etmek; beklemek, intizar etmek" anlamındaki "rakb" (rukûb, rekâbet) kökünden türediği ve "gözetleyip kontrol eden" anlamına geldiği; Allah'ın doksan dokuz isminden biri olduğu ve Kur'an'da rakîb isminin beş âyette (Hûd 11/93; Kâf 50/18; el-Mâide 5/117; en-Nisâ 4/1; el-Ahzâb 33/52) geçtiği ifade edilmektedir (Topaloğlu, 2007: 431).

Şentürk (1995: 335), Mütercim Asım'ın rakip kelimesinin lügâtî manasıyla ilgili olarak gözedici, muntazır, bekçi, haris, emin, hâfız, ve pâsbân karşılıklarını verdiğini aktarır. Çavuşoğlu (2018: 68) ise bu kelimenin Remzî Lügâtî'ne göre karşılığını günümüz Türkçesiyle şöyle ifade eder: "1. Allah'ın güzel isimlerindendir. Koruyan (Hâfız), gözcü (nigehbân) ve bütün kâinatı gözetici anlamında, 2. Kötü ve zararlı kimse ki bir çeşit isteğini elde etmesine ve uygulamasına engel olup kendisi için elde etmeye çalışır; bekçi, koruyan, gözetken."

Rakip, başkalarının menfaatine engel olarak kendi çıkarına çalışan kimse demek olup divan şiirinde ağyar, hasûd, engel, düşman, yabancı gibi anlamlarda kullanılmıştır (Onay, 2013: 339).

Buna göre rakîp, rekabet eden; başkasıyla aynı şeyi isteyen; aynı amaç için uğraşan, aynı sevgiliye gönül veren kişilerden her biri; Allah'ın en güzel isimlerinden biri olup koruyan, gözeten, gözcü, bekçi anlamlarına gelmektedir. Arapça iştikaklarıyla beraber zengin anlamlar yüklenen rakip kelimesine Klasik Türk şiirinde de çeşitli anlamlar tahmil edilmiştir.

Rakip sözcüğünün şiir bağlamında kazandığı anlamlar en az lügat anlamındaki kadar çeşitlilik arz eder. Bu kelimenin edebiyat tarihi içerisindeki anlamsal değişiminin bilinmesi şiirsel bağlamda kazandığı anlamların bilinmesini kolaylaştıracaktır. Atilla Şentürk (1995: 336-340), rakip kelimesinin geçirdiği anlam değişimini İran edebiyatındaki metinlerden hareketle incelemiş, önceleri “muhafız asker” anlamında kullanılan rakip sözcüğünün daha sonra gözcü, gece bekçisi, kapıcı, sırdaş, hizmetçi, eğitimci ve mürebbi gibi anlamlara gelecek şekilde kullanıldığını tespit etmiştir. Yazar, rakip kelimesinin kavramsal değişimiyle bunun ‘adû-a’dâ’ ile ‘gayr-agyâr’ kelimeleri arasındaki ilişkiyi şöyle yorumlamaktadır:

İran edebiyatında kullanıldığı en eski metinlerden itibaren yerleşik bir anlamı tespit edilemeyen, ancak sevgili söz konusu olduğunda Türk edebiyatı da dâhil yaklaşık XVI. asra kadar sevgilinin bekçi, gözcü ve muhafızı; âşığın da engeli anlamında değerlendirilen ‘rakîb’ kavramı gerek kelimenin ‘rekâbet’ (diğerini men’ ile kendini ortaya çıkarmaya çalışma) masterından türediği zannı ile gerekse aynı sevgiliye talib olan diğer âşık tipini adlandırma ihtiyacından kaynaklanmış olmalı zamanla bir anlam kaymasına uğramıştır. Aslında her iki tipe de izafe edilebilecek bütün vasıfların birbirine çok yakın oluşunun bunda büyük rolü olsa gerektir. Lügat karşılıkları farklı olmasına rağmen ‘rakîb’ ile ‘adû-a’dâ’ ve ‘gayr-agyâr’ tiplerinin fonksiyonları aşağı yukarı birbirinin aynı olduğundan aslında farklı tipleri temsil etmesi gereken bu kavramlar, ‘rakîb’ kavramının kendi bünyesinde uğradığı değişikliğe benzer bir biçimde aynı tipi temsil eden bir yapıya bürünmek durumunda kalmışlardır (Şentürk, 1995: 340).

Divan şiirinde adı ister rakîp ister adû ya da ağyâr olsun âşığa göre sevgili ile arasına giren her türlü engel olumsuz özelliklere sahiptir. Âşığın gözünde çirkin, zararlı, zalim ve kötü bir imaj çizen rakîp, vuslatın önünde duran en önemli engeldir. Bundan dolayı rakip ve ağyar kelimeleri gözcü ve düşman anlamlarına gelecek şekilde birbirinin

yerine de kullanılmaktadır. Şentürk (1995: 342) rakîbin sevgiliye “muhafız” mı yoksa âşığa “engel” mi ya da sevgili için mücadele eden başka bir âşık mı olduğu konusunun kavram kargaşasına neden olduğunu açıklarken bunun muhtemelen “tip” ve “karakter” arasındaki benzerlikten kaynaklandığını vurgular.

Divan şiirinde rakip, “ben merkezli insan tipi”ni örneklemektedir. Ben merkezli insan, kimse tarafından kabul edilmeyen, basit insan tipidir. Rakibin kötü sıfatlarla anıldığı, toplumda en aşağı derecede yer alan basit ve ilkel insan tipini temsil ettiği divan şiirinde âşık ile çatışmasına sebep olan şey de âşığın kıskançlık duygusudur (Karaköse, 2005: 124-125).

Nev’izâde Atâyî Divanı’nda rakîp hep menfi özellikleriyle anılmaktadır. Rakîp, her şeyden önce âşık ile sevgili arasında bir engeldir. Sevgilinin peşinden ayrılmayan, âşığın yollara düşmesine sebep olan, içki meclisinin, eğlencelerin ve bayramların tadını kaçıran uğursuz biridir. Onun bir adı yoktur, “rakîp” şeklinde veya sıfatı dahi yazılsa ters bir şekilde yazılır. Şeytan, fitneci ve arabozucu olarak tanınır. Rakîp, bazı beyitlerde diken, eşek ya da köpek benzetmesine layık görülür. Böylelikle çeşitli mecazlara konu edilir.

Sevgilinin etrafında bulunan diğer âşıklar “amour courtois”dakine benzer biçimde âşığı korkutan rakiplerdir. Âşık, bu rakipler yüzünden sevgili karşısında itibarsız kalma, onun gözünden düşme ve sevgiliyi kaybetme korkusuyla azap duymaktadır. Kıskançlık duygusu da aşkın diğer hâlleri gibi tek taraflıdır, kıskanan taraf yalnız âşıktır. Sevgilinin benzer duyguda olması kesinlikle söz konusu değildir (Akün, 1994: 415).

Şiirde meyhâne ve işret meclisi söz konusu olduğunda adı anılan “rakîb”in değişik bir role büründüğü tesbit edilmektedir. Osmanlı döneminde, insana ve topluma zararlı, keyfiyet veren içki, tütün ve türevlerinin her türlüünü kullanmanın zaman zaman yasaklandığı, yasaklara uymayanların da şiddetli şekillerde cezalandırıldığı ve devletin insanların bu tutkusuyla başa çıkamadığı durumlarda meyhânelerin açık kalmasına göz yumduğu kaynaklarda geçmektedir. Özellikle Yenikapı ve Galata’daki meyhanelerde Çingene ve Rum güzellerinin rakkase, hanende, sazende, köçek olduğu veya sakilik ettiği de dönemin yazılı kaynaklarında mevcuttur. “Rakîb”in işret meclisine “dilber”le birlikte geldiği, beraberce yiyilip içildiği ve eğlenildiği de birçok beyitten anlaşılmaktadır. Gelibolulu Âlî’nin devrin gündelik yaşamına ayna tutan *Mevâidü’n-*

nefâis fî Kavâidi'l-mecâlis adlı eseri rakîbin kim olabileceğine dair önemli ipuçlarını barındırır. Bugünkü tabiriyle “fedai” denebilecek “zen-pâre” veya mahbûb-dost”ların meyhaneye gelişi âşıkları öfkelenndirmektedir. Burada rakîp, işret meclisine katılanları kontrol altında tutan, taşkınlık yapanların haddini bildiren bir “fedai”dir (şentürk, 1995: 361-363).

Rakîbin mecliste sevgili ile yakınlaşması ve onunla daima şarap içerken görölmesi âşığı kıskançlık duygusuna gark eder. Anlatıcı âşığın bu ızdıraplı ve sinirli hâliyle gözüne ağlamaktan ya da öfkeden kan dolsa yeridir:

Dem-be-dem bâde görür yâr ile meclisde rakîb

Ey ‘Atâyî görünürse yiridür gözüme kân (G. 171/7)

Divan şiirinde rakîbin adının ters yazılması bir gelenektir. Eski yazma eserlerde rakîp kelimesinin baş aşağı olacak şekilde ters yazıldığı; bu durumun bazen “şeytan” sözcüğünün yazımında da görüldüğü olmuştur (Aydın, 2018: 21). Rakîp, âşığın gözünde şeytan olarak görölmekte ve ona göre muamele görmektedir. Rakîbin adı kötü, düşkün, çaresiz sıfatlarla beraber anılmaktadır. Anlatıcı âşığa göre sevgili, rakîbi lütfuyla mahçup etmiş; defterde yazılan adı gibi çaresiz duruma düşürmüştür. Birinci mısra âşığın gözlemidir. İkinci mısra ise bu gözlemin âşıktaki oluşturduğı izlenimin ve âşığın rakibe olan yaklaşımının neticesidir:

Cânâ rakîbi lutf ile şermende eyledün

Defterde nâmı gibi ser-efgende eyledün (G. 135/1)

Rakibin şeytan olarak görölmesi sık kullanılan bir benzetmedir. Âşığın rakip ile birlikte hareket etmesine pek rastlanmaz fakat rakip, şeytan olarak görölürse bu durum mümkün olabilmektedir. Âşık, kıyafet değıştirerek gece rakip ile sevgilinin kapısına varmıştır. Anlatıcı, sevgilinin incinmemesini çünkü âşığın sarhoş olduğunu ve şeytana uyduğunu ifade eder.

Gice agyâr ile varmış kapuna ‘âşık-ı tebdîl

şehâ incinme kim mest idi bilmez uydı şeytâna (G. 202/3)

Rakibin adı gibi vücut aksamı da biçimsiz, düzensiz bir şekilde tasavvur edilmektedir. Âşığa karşı acı sözler sarf eden rakîp, muhabbet meclisinin tadını

kaçırmıştır. Bunun için Allah, rakîbin dudağını da onun ters yazılan adı gibi tersine çevirmiştir:

Muhabbet bezmini telh itdügiyçün kâtib-i kudret

Rakîbün nâmı gibi hat-ı la‘lün ser-nigûn yazdı (G. 264/2)

Âşık, sevgiliye ulaşma yolunda kendisine mani olan her şeyi rakip olarak görür. Bunlar, insan ya da hayvan şeklinde canlı bir varlık olabileceği gibi cansız bir varlık, bir kavram, doğa gücü, olay ya da başka şeyler de olabilir (Zavotçu, 2018: 558). Buna göre rakip, diken, ot, çalı çırpı, saman gibi bitkilere; köpek, eşek, domuz, karga, akbaba, kuzgun, baykuş, yılan gibi hayvanlara teşbih edilmiştir.

Rakibin kelimesiyle ilgili yapılan benzetmelerden başında “diken” gelir. Âşığın bülbül istiaresiyle gösterildiği beyitlerde sevgili “gül”e rakîp ise “diken”e teşbih edilir. Özerol’a (2020: 32) göre de Klasik Türk şiirinde “diken” kavramı rakibi anlatmada en çok kullanılan sembollerden biri olmuş; hattâ çoğu zaman “hâr” kelimesinin istiare yoluyla rakib ve ağıyarı temsil ettiği görülmüştür (Şentürk, 1995: 412).

Âşığın zihnini diken olarak nitelediği rakîbin elinden sevdiğini ne zaman çekip alacağı sorusu meşgul etmektedir:

Gûyâ çeküp ider gülünü hârdan cüdâ

‘Âşık kaçan rakîbün elinden civân çeker (G. 63/2)

Rakîbin hayvana benzetildiği durumlarda ise bu benzetme kategorisinde köpek veya it ilk sırayı almaktadır. Bu benzetmenin temelinde köpeğin sahibini koruması, onun peşinden bir an olsun ayrılmaması yatar. Rakîbin yüzü ya da vücudu köpeğe benzetilerek şiir bağlamında bayağılaştırıldığı görülür.

Kuloğlu tabiri, Yeniçerilerden herhangi birinin ocaklarda babaları gibi askerlik eden oğulları için kullanılırdı. Farsça kökenli “seg-bân”ın lügat anlamı ise köpek bakıcısı olup tarihte Yeniçeri ocağının ayrıldığı üç kısımdan birinin adıdır. Sekbân bölümünde padişahın av köpeklerinin beslenip yetiştirildiğini tarihi kaynaklar yazmaktadır (Pakalın, 1983: 145).

Anlatıcı âşığa göre; köpek yüzlü rakîp, kuloğlu olarak nitelendirilen sevgilinin peşinden bir an olsun ayrılmaz, meğer sevgili segbân yani köpek bakıcısı olmaya niyetlenmiştir:

Kande gitse bir dem ayrılmaz rakîb-i seg-sıfat

Ol kul oğlu meyl ider var ise seg-bân olmaga (G. 200/4)

Âşık-sevgili münasebeti dışında kalan herkes “gayrı” olarak nitelendirilir. Bunun çoğulu olan “agâyâr” kelimesinin “rakîb”in yerine kullanıldığı da şiirlerde görülür. Rakip, av olarak nitelendirilen sevgiliyi bir av köpeği gibi ararken; âşığın -“keklik” olarak geçici adlandırılan- sevgiliyi bulup avlama isteği şu beyitte geçer:

Kaldurmag için seg gibi agyâr ararken

‘Âşık bulup ol kebgî şikâr eylemesün mi (G. 250/4)

Divan şairleri, rakip ile eşek arasında fazlasıyla benzerlik ilişkisi kurmuşlardır. Rakibin eşek mizaçlı, eşek zevkli, eşek huylu gibi sıfatlarla anıldığı çünkü sevgilinin mücevher kıymetine mukabil güzelliğinden anlamadığı ifade edilir. Ayrıca şiirlerde rakip ile eşek arasında da fiziki benzerlik de oldukça fazladır. Bu ilişkinin yönüne göre de rakip; elsiz, ayaksız ve uzun kulaklıdır (Aydın, 2018:68-69).

Rakîp dokunulmayacak kadar kötü görülmektedir. Âşığın gönlü rakibe dokunmaya tenezzül etmez, çünkü o elleri ve ayakları olmayan bir eşeğe benzetilir:

Rakîbi ellemege dil tenezzül eyler mi hîç

Meger ki ol hâr-ı bî-dest ü pâya el mi deger (G. 49/7)

Divan şiirinde görülen rakib tipinin günlük hayattaki temsilcilerini tespit etmek için edebî ve tarihi kaynaklardan hareketle dönemin gelenek ve göreneklerini, yaşam tarzını iyi incelemek gerekir. Eskiden varlıklı ailelerin kız ya da erkek çocukları çok küçük yaşlardan itibaren bir dadıya emanet edilirdi. Bu dadı, çocuğun terbiyesi ve her türlü bakımıyla ilgilenir, bakımını üstlendiği kız ise ilerde evlendiğinde de onunla beraber giderdi. Genelde siyahî kölelerden seçilen dadılar, erkek çocukların dışarı çıkmaları durumunda onlara refakât ederek onları her türlü tehlikeden muhafaza görevi üstlenirdi. Rakibin siyah yüzlü olması, sevgilinin yanından hiç ayrılmaması, onu âşıkların bakışından sakınması ve âşıkları zor durumda bırakarak korkutması gibi

hususiyetleri onun çoğu zaman gerçek yaşamda bir siyahî dadı veya haremağası olması ihtimalini güçlendirmektedir (Şentürk, 1995: 355-357).

Söz konusu bilgilerden hareketle bu beyitte “rakip” olarak görülen “dadı”nın varlığı göze çarpmaktadır. Gözetin, refâkat eden rakibin sevgilinin yanından hiç ayrılmamasıyla mahbûb ile rakîbin yolculuk edeceği düşüncesi âşığın takatini kesmiştir. Âşık, onların peşinden memleketi terk etmek üzere yola çıkmayı düşünmektedir:

Rakîb ile o civân eylemiş sefer fikrin

Mecâl kalmadı terk-i diyâra ‘azm idelüm (G. 147/6)

Divan şiirinin somut kaynaklardan ve sosyal hayata ait unsurlardan beslendiğinin kanıtlarından biri de şiirlerde sözü edilen “ağyâr”ın kim olabileceği hususudur. A. Atillâ Şentürk, rakîp yerine kullanılan gayr ve ağyâr kelimelerinin toplumsal yaşamdaki karşılığını izah ederken şu yorumlarda bulunmaktadır:

Aslında “gayr” ve “ağyâr” kelimeleri lügat karşılığından da anlaşılacağı gibi âşık ve sevgili haricinde herkesi, dolayısıyla rakîbi de içine alan çok geniş bir kavramı temsil etmektedirler. Metinleri kaleme alındıkları devrin günlük hayatı açısından değerlendirmek gerekirse mesela “kûy-i yâr” söz konusu olduğunda “ağyâr”ı mahalle halkı, veya meyhane söz konusu olduğunda orada işret eden diğer şahıslar, yahut mesela bayram yerinden bahsedilirken bu defa orada bulunan diğer bütün insanlar olarak düşünmek daha doğru olmalıdır. Bütün bu insanlar âşığın derdini anlayamadıkları için onu rencide eder, horlayıp azarlarlar. Hiçbirini yapmasalar sevgili ile başbaşa kalmasına engel teşkil edip onu yine taciz ederler. Bu sebepten âşığa kötü görünürler. Dolayısıyla asırlarca “rakîb” için kullanılan nâdân, ta'n edici, bedlikâ, v.b. pek çok vasfın “ağyâr” için de kullanılarak yeni bir kavram kargaşasına zemin hazırlandığını düşünmek yanlış olmasa gerekir (Şentürk, 1995: 342-343).

Dolayısıyla divan şiirinde rakip kelimesinin yanı sıra ağyâr kelimesi de sıklıkla kullanılmış, âşık için her şartta ve durumda “ağyâr”ın varlığı acizlik sebebi olmuştur. Âşığın gönlü, sevgiliden ayrı kalmanın ağırlığıyla kederli; sevgili ise ağyâr ile birlikte. Kişileştirilen gönül, bu kadar sıklet ile ister bu diyarı terk etsin isterse de buna katlansın denilmektedir:

Gönül hicrinde pür-gam yâr ise ağyâr ile hem-dem

Gerekse ihtiyâr itsün gerek terk-i diyâr itsün (G.169/4)

Anlatıcı âşık, santranca benzettiği vefa duygusunu sevgiliden görmediğini yakınlıkla anlatır. Teşbihin bağlamı, santrancın oyun kuralında gizlidir. Çünkü santranç

iki kişiyle oynanır. Buna göre oyuncularından biri sevgili diğeri ağıyardır. Sevgili ile ağıyar yalnız konuşurken âşık ise sevgiliden bir anlamda vefa dilemektedir:

Tenhâ konuşur yâr ile agyâr ‘Atâyî

Şatranc-ı vefâda bizi araya komazlar

Pehlû, vücudun yan taraflarına verilen isimdir. Divan şiirinde sevgilinin vücudunun iki yanı; ay, güneş, ayna, gümüş külçe, fil dişi kubbe gibi beyaz ve parlak cisimlere benzetilmektedir (Erdoğan Taş, 2018: 416).

Bu beyitte ilk mısrada sevgili, “pehlû-yı sîmîn” şeklinde adlandırılmıştır. Sevgilinin bazen gümüşü andıran vücudunu ağıâre armağan ettiğİ ifade edilmiştir. İkinci mısrada ise sevgiliye, “Yûsuf-ı Mısr-ı melâhat” denilerek Hz. Yusuf’a telmihte bulunmak ve ona teşbih etmek suretiyle bir adlandırma yapılmıştır. Güzellik ülkesinin Yusuf’u yani sevgili, âşığın kıymetini bilmediğİ için âşığın hayıflanması söz konusudur:

Çeker agyâre gâhî pîş-keş pehlû-yı sîmîn

Dirîğ ol Yûsuf-ı Mısr-ı melâhat kıymetin bilmez (G. 102/2)

Bu beyitte ise “şeh-i iklîm-i nâz” şeklinde adlandırılan sevgilinin şikâyet dinlemediğİni bildiren anlatıcı âşık, gönlüne seslenerek ağıâr ile edilen kavgadan maksadın ne olduğunu sorgular:

Dinlemez şekvâ bilürsin ol şeh-i iklîm-i nâz

Ya nedür agyâr ile ey dil bu gavgâdan garaz (G. 115/4)

Sevgilinin hükümdâr olarak algılandığı başka bir beyitte ise ona “pâdişâh-ı mülk-i behcet” adlandırması yapılmıştır. Anlatıcı âşık sevgiliden, rakibin ağzının payını sert bir cevap ile vermesini böylelikle adalet eylesmesini dilemektedir:

Agzı dadın virsen agyâre cevâb-ı telh ile

Pâdişâh-ı mülk-i behcetsin ne var dâd eylesen (G. 129/4)

Âşığın bende, sevgilinin mâlik şeklinde tanımlandığı bu beyitte ise yine âşığın iflah olmaz isteğİ göze çarpmaktadır. Âşık, sevgiliden ağıârı satıp kendisini kul olarak yanına almasını; içki meclisiyle cümle kederi def eylemeyi istemektedir:

Agyârı satup al yanuna bendeni cânâ

Gel bezm-i şarâb eyleyelüm def'-i gam eyle (G. 216/3)

Divan şiirinde rakip monotipi ile ağıâr ve a'dâ tiplerinin benzer vasıflar taşıdığı söylenebilir. Şiirlerde bu üçünün de âşğın nazarında aynı görüldüğü, sevgiliyi âşıktan alıkoyduğu ya da âşığa meydan okuma cüretinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Sevgili, âşığa yüzünü dönüp rakibin bağırını yırtar yani ona teslim olur. Bu muameleye maruz kalıp kıskanan âşğın, sevgilinin yan bakışını gördükçe yarasının azmasına şaşılmalıdır. "Biz" çoğul zamiriyle tekil bir kimlik temsil edilebilir:

Bizden yüzi dönül dil-i a'dâyı çâk ider

Azsa 'aceb mi tîgini gördükce yaremüz (G. 96/4)

Anlatıcı âşık, karışıklığa sebep olan sevgiliyi rakip ile paylaşmamaktadır. Bunun için şairlik yeteneğine güvenerek rakip ile kavgaya tutuşur. Sevgiliye seslenerek; yazdığı beş beyiti gören rakibin elem çekmesi durumunda rakibe meydan okumak maksadıyla beş tane daha yazabileceğini ifade eder:

A'dâ elem çekerse görüp penç-beytümü

Gavgâya beş dahi dirüz ey fitne-i cihân (G. 172/6)

Âşğın düşmana beddua ettiği de olmuştur. Sevgiliye yakın olan a'dânın sonu da sevgilinin elinden olsun ister. Sevgilinin keskin kılıcı a'dânın kanıyla şaraba bulaşmış deryâ gibi her daim parlak olsun diye de dua etmektedir:

Du'âmuz bu ki rengîn ola dâ'im hûn-ı a'dâdan

Şarâb-âlûde deryâ gibi şâhun tîg-i bürrânı (G. 222/13)

Bu beyitte toplumsal hayat ile ilgili olarak bayramlarda yeni ve güzel elbiseler alma/gönderme âdeti dikkati çekmektedir. Âşğın kıskançlık duygusu olduğu gibi düşmanları da onu kıskanmaktadır. Divane âşık, bayram olunca genç sevgilisine elbise göndermiş; fakat düşman, tenhada elbiseyi kucağına alıp kesip biçmiştir:

Libâs itdi civâne 'ıyd olunca 'âşık-ı şeydâ

Velî tenhâda hayli kesdi biçdi gûş idüp a'dâ (G. 6/1)

Âşık, sevgili karşısında sinenin düşman eliyle parça parça edilmesine üzülmeyiz; sevgilinin ruhunu aralıktan gönül gözüyle seyretsin ona yeterlidir:

Kayırmam sînemi karşunda a‘dâ çâk çâk itse

Ruhun seyr ideyin tek çeşm-i cânımla aralıktan (G. 186/4)

Şeytân olarak düşünölen rakibin bir özelliğı de sevgiliyi âşıktan koparmaktır. Düşman, sevgiliyi yanına almaya çalışmaktadır. Anlatıcı âşık, sevgilinin etrafındakileri tembihleyerek, sevgilinin kendisini korumasını yoksa şeytanın onu alıkoyacağını söyler:

Yanına almaga sa‘y eyler imiş a‘dâ dil-beri

Söylenüz şeytân alur anı sakınsın ol perî (Eby. 77)

Defterde adını yoklayan rakibin bu arama çabası âşığı şaşırtmıştır. Çünkü rakibin bir adı yoktur. Onun adının olmadığını bilen ve teyit edercesine “şûh-ı cihân” dediğı sevgiliye de soran âşık, bunu rakibi kınama ve yerme maksadıyla yapar:

Defterde ‘adû nâmını bilmem niye yoklar

Anun dahi ey şûh-ı cihân var mıdur adı (G. 262/2)

1.1.9. Kendini Pervaneye Benzeten Âşık

Atâyî Divanı’nda âşığın kendisini pervâneye benzetmesinin alt yapısında Klasik Fars ve Türk şiirinde işlenen ve temsili bir aşk hikâyesi olan “Şem’ ü Pervâne”nin etkisi vardır. Geleneğin belirlediğı hazır estetik imgelerden biri olan “şem ve pervane”, divan şairinin maşuk ile âşığın metaforik sunumunda başvurduğu önemli birer benzetme unsurudur. Şiirlerde maşuk kavramının şem’, âşığın ise pervâne ile simgeleştirilmesinde bu iki sembolün taşıdığı özellik ve şiirsel kompozisyonadaki işlevleri etkili olmuştur.

Şem’/mum, “bir fitil üzerine veya çevresine erimiş balmumu, stearik asit ya da parafin dökölerek, daha çok silindir şeklinde dondurulup, ışık vermesi için de ortasına fitil yerleştirilmesiyle elde edilen” bir aydınlanma aracı (Armutlu, 2018: 83) veya aydınlanmak amacıyla yakılan her şey anlamında kullanılan bir kelimedir.

Pervâne ise, Farsçada Pervin, Ülker yıldızı manasına gelen “perv” kelimesi ve nispet bildiren “âne” ekinin birleşmesiyle oluşmuştur. Pervâne sözcüğünün fermân, berât, haberci, rehber, uskur ve çark gibi anlamları olmakla birlikte; kendisine dokunulduğunda toz biçiminde beyaz, kırmızı, sarı ve siyah renkli, geniş kanatlı bir böcek olup; genelde karanlıkta ortaya çıkan ve ışık etrafında kümelenen gece kelekleri (Heterocera) grubundan pulkanatlılara verilen ortak isimdir. Bunlar yazın

mum, kandil veya ateşin etrafında dolanarak nihayetinde yanmak suretiyle can verirler. Pervâne, Farsça sözlüklerin genelinde “gece uçan” böcek, mumun ya da kandilin etrafında dolaşarak kendini ateşe atan bir uçucu şeklinde tanımlanmıştır (Armutlu, 2018: 85).

İnsanın çevresini anlamlandırmasında imge yaratma ve onu kullanma edimi, kavramları tanımlarken ve ifade ederken başvurulan yardımcı bir ögedir. İmge kullanmayla beraber sembolleştirme ve ardından temsil gelir. Dolaylı bir sembolleştirme olması nedeniyle şairler, mazmun kavramını anlatırken temsil ile benzerlik kurmuşlardır (Belli, 2019: 21). Dolayısıyla divan şairinin çok geniş ve çeşitli kaynaklardan beslenerek kendi hayâl gücü ve yeteneğiyle şekillendirdiği şiir örüntüsünde imge, önemli bir yapı unsurudur.

Divan şiirinin çok çeşitli ve zengin mazmun kategorisinde şem’ ve pervâne imajı, şairin sevgiliyi ve âşığı tanımlarken bağlama göre tercih ettiği simgesel ikilidir. Divan şiirinde pervâne imgesi genellikle aşkın mevzubahis olduğu zeminde, serdengeçti ve gözü kara âşığın sevgili karşısındaki perişan, kararsız ve ızdıraplı hâlini anlatmada kullanılmıştır. Sevgilinin münevver ve yakıcı güzelliği ile onun ilgili unsurları karşısında pervâneye teşbih edilen âşığın, aşk ve ateş girdabına girerek yanması şairler tarafından sıklıkla ele alınmıştır. Şem’ ü Pervâne ve divanlarda işlenen bu alegorik anlatımın temeli Kur’an-ı Kerîm ve Hadislere dayanmaktadır.

Kur’an’da, “O gün insanlar yayılan pervâneler gibi olacak” (Kâri’a/4) ayetinde insanlar uçuşan kelebeklere benzetilmiştir. Bu benzerlik Hadis-i Şeriflerde de geçmektedir. Şem’ imgesi ise doğrudan doğruya Kur’an-ı Kerîm’de geçmese de Müslüman şair ve yazarlar, Kur’an’da Nûr sûresinin 35. ayetinden ilham alarak kalpte tecelli eden iman nurunu şem’ olarak yorumlamışlardır (Armutlu, 2018: 86). Buna göre şem’ ile pervâne hikâyesinin temel dayanakları, divan şairlerinin fazlasıyla istifade ettiği, gerçek bir hazine ve ilham kaynağı olan Kur’an ve Hadislerdir.

İslâmî edebiyatta pervâne ile şem’in aşk hikâyesini ilk kez Hallâc-ı Mânsur (öl. 922) *Tavâsîn* adlı eserde tasavvufi bir şekilde işlenmiştir. Anadolu’da Klasik Türk şiirinin izlerinin görüldüğü 13. yy.dan itibaren şem’ ve pervâne hem dünyevi/mecazi hem de ilahi/gerçek aşkı anlatmada birer imge olarak ele alınmıştır (Armutlu, 2018: 87-90).

Mehmet Kanar (2009: 21), şem' ile pervâne mazmunlarının tasavvufta sıklıkla işlendiğini; "Pervâne"nin, tasavvuf yolunda ilerleyen, makamdan makama geçen fakat vuslata erme yani fenafillah mertebesine ulaşma gayretindeyken çeşitli engellerle karşılaşan sâlike benzetildiğini; "Pervâne"nin şem'in etrafında dairesel hareketler yaptıktan sonra varlığını ateşe atarak yok etmesinin ve vuslata ulaşmasının, ikilikten kurtulup vahdete ermesinin sûfi şairler için özgün bir konu olduğunu ifade etmiştir (Akt. Akdemir, 2010: 7).

Ahmet Talât Onay (2013:98), divanlardaki gül-bülbül, şem'-pervâne, Leylâ-Mecnûn, Ferhâd-Şîrîn, serv-fâhte ve kumru-çenâr mazmunlarını gizleyen dizeler çıkarıldığında geriye pek az bir şeyin kalacağını ifade etmiştir. Bu isabetli yargı, divanlarda saklı hazinenin önemini vurgulamaktadır.

Atâyî Divanı'nda âşığın teşbih edildiği kişi, kavram veya nesnelerin çeşitliliği dikkati çekmektedir. Doğu edebiyatı kaynaklı Gül ile Bülbül ve Şem' ü Pervâne gibi aşk hikâyelerinde seven taraf olarak öne çıkan bülbül ve pervâne, âşığın benzetildiği alegorik kahramanlardır. Âşığın bülbül olarak tasavvur edilmesindeki gerekçe sevgilinin "gül"e benzetilmesi; pervâne olarak tasavvurunda ise sevgilinin "şem"'e benzetilmesidir. İlk mısradaki Atâyî'nin bülbüle, ikincisinde ise pervâneye teşbih edildiği görülmektedir. Anlatıcıya göre bülbüle benzeyen şairi kül renginde seyredenler aslında sevdâ mumunun pervânesinin yanmış olduğunu düşüneceklerdir. Anlatıcı, okuyucuların algılarını etkilemek amacıyla böyle bir anlatımı tercih etmiştir:

Reng-i hâkisterde seyr iden 'Atâyî bülbülü

Didi yanmış ol muhabbet şem'inün pervânesi (G. 235/5)

Klasik Türk şiirinde kullanılan "geleneksel metaforların -hepsi değilse- birçoğu, ideal âşığın sevgilisi için canını vermeye can attığını" (Andrews, 2017: 120) vurgulamaktadır. Şair, pervane mazmunuyla bu durumu örneklemektedir. Gerçekte pervâne olarak bilinen ışık kelebeğinin ömrü çok kısadır. Mumun çevresinde ve git gide ateşe yaklaşmak suretiyle dönen kelebek, kendisini ateşe atarken ateşin de ziyâsını artırır. Bu durum bir halk türküsünde de şu şekilde geçer: "Şem'a pervâneyi yandırdığı için yanmadadır/Ciğeri dağlanır elbette ciğer dağlayanın."

Âşık, sevgilinin meclisinde bir gecelik misafir olarak kalmanın karşılığında canından feragat etmeyi göze almıştır. Bunu da pervânenin kısacık ömrü ve kendisini

mumun ateşine atarken mumun alevinin arttırması gerçeğiyle somutlaştırır. Anlatıcı, şem'in ateş ile mülemmâ olmasına benzer bir imgelemi sevgilinin hiddetini ifade ederken kullanır. Sevgili, bulunduğu yeri aydınlatacak kadar parlaktır. Sevgili böylelikle aydınlatma aracı olan muma teşbih edilmiştir. Sevgilinin ve mumun ortak özelliği olan parlaklık, teşbihin benzetme yönünü oluşturur:

Niçün hiddetle âteş-pâre oldı şem'-i bezm-ârâ

Ne var pervâne de bir gicelük mihmân-ı âteşdür (G. 58/3)

Âşık, şaşkın hâliyle pervâne gibi kararsız olursa şaşılmalıdır. Çünkü aşk ateşinin cazibesi âşığı kendine çekmektedir. Burada aşk duygusu ile ateşin birlikteliği söz konusudur. Pervâne, ateşin karşısında hararete ve parlak ışığa aldırmadan kaderine teslim olmaktadır. Bu teslimiyet üstün olan tarafın yani sevgilinin iradesine doğru bir yönelimdir. Çünkü, “iradesi elinden gitmiş kararsız âşık, bu cefacı sevgilinin tam kelimesiyle mahkûmu ve mecbûrudur” (Akün, 1994: 415). Pervânenin kararsızlık hâlini Akdemir tasavvufi olarak şöyle yorumlamaktadır:

Pervâne/sâlik, aşk ateşinde yanmadan önce “bî-karâr”dır. Başka bir deyişle, tam bir “hareketlilik” içindedir. Ancak fenâya ulaşmayla birlikte, “hareketlilik” hâlinen “dinginlik” hâline geçer. Bu husus, bir taraftan pervânenin yanarak ölmesi ve bunun neticesi olarak hareketsiz bir hâle gelmesi -ki hareketsizlik ölümün doğal bir sonucudur- gerçeğiyle, diğer taraftan ise seyr ü sülûkun son aşamasına ulaşmış olan sâlikte ortaya çıkan içsel hâl ile ilgilidir (Akdemir, 2010: 27).

“Etekleri tutuşmak” çok telaşlı kişilerin durumunu anlatmak için kullanılan bir deyimdir. Şair, kafası karışmış ve şaşkın âşığın sabırsızlığını vurgularken “sabır eteği tutuşmuş” ifadesiyle somutlaştırma yapmıştır. Beyitte pervâne mazmunu şem' imgesini de çağrıştırmaktadır:

Dâmen-i sabrı tutuşmuş 'âşık-ı ser-geştenün

Bî-karâr olsa 'aceb mi 'aşk ile pervâne-vâr (G. 79/4)

Pervânenin mumun etrafında aşk ile dönme eylemi şiire hareket kazandırmaktadır. Âşık, sevgilinin meclisinde sevgiliye hizmet etmek için pervâne olmazsa bu amaçla ona mecliste dolaş derler. “Dolaş-” fiili, etrâfında dönmek veya dönüp öbür tarafına geçmek anlamında kullanılmıştır:

Tolaş dirler ana meclisde ey şem'-i şebistânûm

Eger bezmünde ‘âşık hidmete pervâne olmazsa (G. 218/3)

Pervânenin dönme eylemi bu beyitin ikinci mısrasının da devinim noktasını oluşturur. Anlatıcı âşık, aşkın can yakıcı ateşiyle yüreğinin yanıp kebab olmasını; cân kuşunun da üstünde pervâne gibi dönmesini arzulamaktadır:

Âteş-i cân-sûz-ı ‘aşk ile kebâb olsun ciger

Üstüne pervâne-âsâ murg-ı cân devr eylesün (G. 183/4)

1.1.10. Klasik Âşık Tipinin Diğer Duygusal Boyutları

Nev’izâde Atâyî Divanı’nda edebî geleneğin belirlediği âşık tipini örnekleyen beyitlerin sayısı fazla olmakla birlikte bunlar yukarıdaki bölümlerde duygusal boyutlarıyla kategorize edilmiştir. Bu başlık altındaki tasnif ise, beyitlerde öne çıkan ve âşığı doğrudan ya da dolaylı ilgilendiren duygu, imge, kavram, hâlet ve benzerliklere göre yapılmıştır. Âşığın duygusal yönünü ilgilendiren ve söz konusu sınıflandırmadan farklı olarak bazı hususiyetlerin ip uçlarını aktaran beyitler -sayısı beşten az olduğundan- genel olarak bu başlık altında ele alınacaktır.

Anlatıcı âşık bazen Doğu’nun meşhur aşk hikâyelerinde seven taraf olan Ferhâd’ı ya da Mecnûn’u örnek gösterir, onların yolundan gider. Bazen de tam tersi bir anlayışla onların hikâyelerinin eskidiğini, âşıklıkta yeni bir ün kazanmak gerektiğini ifade eder. Âşık, sevgiliden ayrı düşmüştür, kararsızdır, usanmıştır fakat aşkıdan vazgeçmez. Ömrü yettiği sürece sevdâsını yüreğinde saklayacaktır. Sevgiliden vefâ ister, ilgi bekler. Sevgilinin hayaliyle sabaha kadar gözüne uyku girmez, uyuduğu zaman da rüyâsında sevgiliyi görür. Sevgiliden haber bekler ya da ona haber ulaştırmayı ister.

Bîsütun dağı, Husrev ü Şirin mesnevisinde Medâyin ve Ermen’den sonra üçüncü ana mekandır. Bîsütun dağı, aşılması ve delinmesi güç bir dağ oluşu nedeniyle Ferhâd’ın “dağı delme” motifine kaynaklık etmiş; şiirde yer alan ana mazmunlardan biri olarak mitolojik bir yer hâline gelmiştir. Aslında Bisütun dağı, mitolojik bir yer olmayıp gerçek coğrafi konumu İran’ın batı tarafında, Bağdat-Hemedan ipek yolu hattı üzerinde bulunmaktadır (Tezcan, 2016: 52). Kûh-ken, Farsça kökenli birleşik sıfat olup dağ anlamına gelen “kûh” ismi ile kazmak, koparmak anlamındaki “-kenden” fiilinin birleşmesiyle oluşmuştur. Dolayısıyla “kûhken” sıfatı Ferhâd’ın vasfını ifade eden bir kelime olduğundan mevsuftan kinaye yoluyla Ferhâd’a isim olmuştur. Farklı bir

adlandırma da “nigâr” kelimesinde görülmektedir. Resim, nakış ya da resim gibi güzel sevgili anlamına gelen nigâr kelimesi sevgiliye geçici ad olmuştur.

Ferhâd’ı kendisine örnek alarak onun Bîsütun dağına delmesi olayını hatırlatan anlatıcı âşık bunu nigâr, kûhken, nakş, resm kelimelerinin uygunluğu ile yapar. Ferhâd, sevdiğinin resmini taşta kazımıştır; âşık ise sevgilisini gönlüne nakşetmiştir. Anlatıcı âşık olan şaire böyle resim yapmayı üstâd olarak gördüğü Ferhâd öğretmiştir:

Nigârın taşta kazmış Kûh-ken ben dilde nakş itdüm

‘Atâyîyem beni bu resma ta‘lîm itdi üstâdum (G. 156/5)

Benzer bir anlam bu beyitte de görülmektedir. Atâyî, tecrid yoluyla kendisine seslenerek, aşk sanatını kendi üstadı Ferhâd’dan görüp gam dağına taşını onun gibi kes demektedir:

San‘at-ı ‘aşkı ‘Atâyî görüp üstâdından

Yürî Ferhâd-sıfat kûh-ı gamun taşın kes (G. 106/5)

Başka bir beyitte ise bu örneğin tam tersi bir durum söz konusudur. 17. yüzyılda bazı Divan şairleri, âşıkâne şiir üslubuna eğilim göstermekle beraber şiirde işlenen aşk konusunda farklı görüşler benimsemişlerdir. Nâ’îlî, Yahyâ, Neşâtî gibi şairler klâsik üslubun aşk anlayışını sürdürürken; Nev’îzâde Atâyî, Sâbit gibi bazı şairler ise aşk konusunu farklı bir tarzda yorumlamışlardır (Erkal, 2018: 388).

Atâyî, ünlü aşk kahramanı Ferhâd’ın izinden gidilmemesi gerektiğini çünkü o tarz aşkların artık eskide kaldığını; aşk konusunda yeni bir nâm kazanılmasını salık vermektedir:

Ferhâd’a pey-rev olma ki kâr-ı kadîmdür

‘Aşk içre ey ‘Atâyî yeni iştiâh vir (G. 33/5)

Anlatıcı âşık, Ferhâd ve Mecnûn’un hikâyesinin eskidiğini; sevgilisi ile kendi hikâyesinden yeni efsaneler icad etmek ister:

Eskimişdür güzelüm kıssa-ı Kays u Ferhâd

Kendümüzden yeni efsâneler îcâd idelüm (G. 166/1)

Zâl, Acem kahramanlarındandır. *Şehnâme*'de, Sâm'ın oğlu, Rüstem'in babası olduğu ifade edilir. Saçı, kirpiği ve kaşları beyaz olarak doğmuş, babası tarafından inkar edilerek bir hile ile dağa bırakılmış ve efsanevi bir kuş olan Simurg tarafından beslenmiştir. Dolayısıyla adına Destan, saçının beyazlığı dolayısıyla da ihiyar anlamına gelen Zâl denilmiştir. Divan şairleri ise dehr, çarh ve feleği ak saçlı kadın şeklinde tahayyül ederek birçok mazmun oluşturmuşlardır (Onay, 2013: 33).

Doğu'nun aşk konulu mesnevilerinin iki önemli kahramanı olan Kays ve Ferhâd'in hâli aşk meydanında bilinmiştir. Zâl kelimesini ihtiyar anlamına gelecek şekilde kullanan anlatıcı âşık, kendine güvenen bir eda ile meydan okur ve "Yaşlı feleğe haddini bildiren bir pehlivan gelsin" der:

Bilindi 'arsa-ı 'aşk içre hâli Kays u Ferhâd'un

Sipihr-i zâle kendin bildürür bir pehlevân gelsün (G. 185/2)

Âşığı delilik vadisine düşüren kendi gönlüdür. Dolayısıyla âşık, gönlünün ettiklerini sevgiliye dayandırmaz. Sorumlu olarak kendisini görür:

Dil degül mi bizi vâdî-i cünûna düşüren

Anun itdüklerini yâre mi isnâd idelüm (G. 166/4)

Ayrı bir kişi olarak telakki edilen gönül, Mecnûn ile konuşur. Mecnûn'a aşk yolunun ötesini soran gönüle Mecnûn, "Bu yolun öte ucu ayrılık vadisine iner" cevabını verir:

Reh-i 'aşkun ötesin sordı gönül Mecnûn'a

Didi bu yolun ucu vâdî-i hierâna iner (G. 36/2)

Âşık, başka bir beyitte yukarıdakine benzeyen sorunun cevabını ise kendisi verir. Anlatıcı âşığın perişan hâldeki gönlü aşk derdine müptela olduğundan beri varacağı yer Mecnûn'un ki gibi yalnızlık sahrasıdır:

Mübtelâ-yı 'aşk olaldan hâtır-ı âşufte-hâl

Deşt-i vahşetdür 'Atâyî menzilüm Mecnûn-misâl (Msd. VI/1)

Edebiyatta bülbülün güle olan aşkı, eskimeyen ve değişmeyen bir konu olarak sıklıkla işlenmiştir. Bülbül her daim gülün sâdık bir âşığı konumundadır. Anlatıcı âşık,

tıpkı bülbülün gülden vazgeçmeyeceği gibi kendisinin de sevgiliden vazgeçmeyeceğini söyler:

‘Aşk-ı dil-berden ‘Atâyî vaz gelmez gönlümüz

Bülbül-i şeydâ ider mi verd-i ra‘nâdan ferâg (G. 119/5)

Bülbülün sadâsı âşığın gönlünü açtığı gibi nevâsı da inleyen âşığı kararsız ederek onu dinleyen herkesin cânından ve cihândan geçmesine sebep olur. Seher vaktinden itibaren ötmeye başlayan bülbülün bu -etkili ve şaşırtıcı nağmeleriyle- başlangıcı, anlatıcı âşığı gerçekten kararsız etmiştir:

Ey ‘Atâyî başladı bülbül seherden nagmeye

Bî-karâr itdi bizi el-hak ‘aceb âgâzı var (G. 32/5)

Şiirsel kurguda anlatıcı âşık, ünlediği -ikinci bir kişi konumundaki- Atâyî’ye sorular sormaktadır. Âşık; ayrı bir kişilik kazandırdığı inleyen gönlünün, sevgilinin mahallesinde kalıp kalmayacağını ve tavla oyununa benzettiği aşkta şansının olup olmayacağını merak etmektedir:

Kalur gider mi dil-i zâr kûy-ı dil-berde

‘Atâyî nerd-i muhabbetde zâr gelmeye mi (G. 226/7)

Âşık, sevgilinin yüzünü seyreylediğinden beri inleyen gönlünü de elinden yitirmiştir; dolayısıyla aşk yüzünden usanmıştır:

Rûyun seyr eyleyeli gitdi dil-i zâr elden

‘Aşk elinden güzelüm hâsılı kaldum bî-zâr (G. 50/2)

Anlatıcı âşık, sevgilinin merhamet edeceği düşüncesi ile aşkından vazgeçmez; âşığın gönlü kırılmış şişedir ama bu şişenin halis şarabı yani onun yüreğinden akan kan eksilmez:

Gönül rahmunla ‘aşkundan ferâgat fikrini kılmaz

Şikeste şişedür ammâ şarâb-ı nâbı eksilmez (G. 105/1)

Âşığın gönlünün kuş, gözyaşlarının ise dâne olarak tahayyül edilmesi ayrıca sevgilinin zülfünün kıvrım kıvrım olması ve eskiden bazı tuzakların kıldan yapılması

zülfin tuzak olarak tasavvur edilmesine sebep olmuştur. Gönül, sevgilinin zülfinün tuzağına düşmüştür artık kendini kurtaramaz ve ömrü oldukça bu sevdâdan kurtulamaz:

Dâm-ı zülf-i yâre düşdi şimdi kendin alamaz

‘Ömri oldukça gönül itmez bu sevdâdan ferâg (G. 119/4)

Sevgilinin gözleri şahbâz olarak tasavvur edilerek bu alıcı kuş, âşığın gönül kuşunu avlamaktadır. Gönül kuşuna bakmayan sevgilinin mestane gözlerinin nazi vardır, çünkü âşığa bakmamıştır. Âşığa göre gözler uykusunu alamamış şahbâza benzer:

Bakmadı murg-ı dile ol çeşm-i mestün nâzı var

Neylesün bir uyhusı alınmaduk şeh-bâzı var (G. 32/1)

Sevgiliye “tabib diye hitap edilmesi, âşıkların dertlerine deva olabilecek yegâne şifa kaynağının sevgili oluşundan kaynaklanmaktadır” (Şentürk, 2014: 226). Âşığın sevgiliden vefa dilemesi, tabibe derdini anlatıp deva dileyen birini durumuna benzetilir. Andrews ve Kalpaklı vefâ kavramıyla ilgili şu yorumu yapar:

Vefâ âşığın gösterdiği türden sıradan sadakat (benden başka âşığın olmayacak) anlamına geldiği gibi, şiirsel olarak senaryolandırılmış aşkın kalıplarına sadakat (sen sevgili kağıt üzerindeki duruşum ve duyduğum arzunun gerekleri gerçek dünyadaki ilişkileri tanımlarmış gibi davranarak bana ihanet etmeyeceksin) anlamında da gelir (Andrews ve Kalpaklı, 2018: 301).

İstiare yoluyla kişileştirilen gönül, sevgiliden vefâ ister. Tabibe yani sevgiliye derdini söyleyip ondan devâ ister:

Gönül ki yâre niyâz eyleyüp vefâ ister

Tabîbe derdini ‘arz eylemiş devâ ister (G. 55/1)

Sevgilinin yanakları parlak, berrak ve tazedir; adeta gül bahçesinde ve üzerinde çiğ tanesi bulunan kırmızı güldür; şeker kadar tatlı, bir gül yaprağı kadar ince, ilkbahar kadar canlı ve taze, hazine kadar değerli olup eşsiz güzellikte bir çiçek gibidir (Erdoğan Taş, 2018:195-195). Dolayısıyla sevgilinin yanaklarının niteliği çeşitlilik arz etmektedir. Sevgilinin bu ve bunun gibi birçok güzellik unsurunu yazmaya çalışan şairler, duygularını geceler boyu kaleme alırken mum ışığını da kendilerine yaren kabul ederlerdi. Anlatıcı âşık, sevgilinin yanaklarının niteliğini yazar diye mumun da sabaha kadar onunla uyanık kaldığını ifade eder:

Ruhların evsâfını yazar diyü ey mâh-rû

Giceler oldı benümle subha dek bî-dâr şem‘ (G. 118/3)

Kâbe, bütün Müslümanların kıblesi ve hac farızasını yerine getirmek için ziyaret ettikleri yerdir. Eskiden hac yolcuğunun kabile ve kervanlarla yapıldığı dönemde hacı adayları çeşitli zorlukla karşılaşmışlardır. Çekilen zorlukların mükâfatı nispetinde sevap alınacağı mütedeyyin kişilerce telakki edilmektedir.

Âşık, sevgilinin semtine haber iletmek isterken Ka’be ziyaretinin sevabıyla anlam ilişkisi kurmaktadır. Dolayısıyla âşık, haberini mahallesine ulaştıran sevgilinin her adımına Allah’ın, Ka’be sevabını yazmasını ister:

Kûyna iletdünse peyâmum benüm ey yâr

Her adımuna Ka’be sevâbın vire Bârî (G. 258/4)

Âşığın sevgiliye haber iletmesi kadar ondan haber beklediği de görülür. Âşığa göre, o peri kadar güzel olan sevgili, meclise geleceğini haberci güverciniyle bildirmişti fakat periler şahının sesi ulaşmamış, ondan haber gelmemiştir:

Gelmege bezme ol perî salmış idi kebûteri

İrmedi sît-i şeh-peri hiç haber belürmedi (G. 259/4)

Âşığın yaşlı gözleri sevgilinin yolunu gözetir. Haber veya mektup taşıyan kimse gelmemiştir. Sanki âşığın yaşlı gözleri sel olduğu için geçit belirmemiştir:

Yol gözedür bu çeşm-i ter gelmedi peyk-i nâme-ber

Seyl-i sirişkümle meger râh-güzâr belürmedi (G. 259/6)

Mushaf, “Kur’an-ı Kerim yerinde kullanılan bir tabirdir. Halk arasında musaf denir. Mushaf aslında mütaddit sahifelerden ibaret bir kitap manasında iken sonradan Kur’an yerinde kullanılmıştır” (Pakalın, 1983: 584). Eskiden Kur’an-ı Kerim’den tefeül etmek âdet imiş. Sevgilinin yüzü Kur’an-ı Kerim olarak tasavvur edildiğinde ayva tüyleri de şekil itibarıyla yazıya, ayete ya da besmeleye benzetilir (Erdoğan Taş, 2018: 2020). Ayrıca sevgilinin zülüfleri de eğriliği ve uçlarının kıvrımlığı dolayısıyla lâm (ل) ve dâl (د) harfleri biçiminde çengele benzetilmektedir.

Âşık, sevgilinin yüzündeki ayva tüyleriyle fal baktırmak istemektedir. Sevgilinin zülflerinin kıvrımı da çengel olup âşığı gönül derdinden çekip kurtaracak bir çengel biçiminde tasavvur edilir:

Eylesen Mushaf-ı ruhsârün için fâl bana

Lâm-ı zülfün ola dil derdi için dâl bana (G. 5/1)

Atâyî Divanı’nda, klasik âşığın çeşitli hususiyetlerini örnekleyen beyitlerin yanı sıra gazellerin mahlas beyitlerinde şairin kendisini övdüğü de görülür.

Tab’ ehli, “iyi tabiatlı, güzellikten ve sanattan anlayan insanlar için kullanılan bir tabirdir ve tıpkı gönül ehli gibi çile çekmesi, mahrumiyeti münasebetiyle” (Eren,2004: 107) şiirlere konu edilmiştir. Tecride müracaat eden Atâyî, sözlerinin güzellikten ve sanattan anlayan, anlayışlı insanlar tarafından altın işlemeyle yazılmasını ister. İkinci mısra da rücu yaparak gerçekte bu ilmin bu zamanda altın işleyicisinin kendisi olduğunu ifade eder:

‘Atâyî sözlerün tab’ ehli altın hall ile yazsun

Bu fennün hak bu kim ‘asrunda sensin şimdi zer-dûzı (G. 225/8)

Atâyî’ye göre saf ve kusursuzca söylenmiş sözler Allah’ın ihsan ettiği bir pınardır. Şair, Allah’a şükrederek bu sözleri kalemiyle aşıkâr ettiğini söyler:

‘Atâyî pâk söz ser-çeşme-i feyz-i İlâhîdür

Bi-hamdillâh ki anı nevk-i hâmem âşıkâr itdi (G. 222/7)

Erkal (2018:388)’a göre Atâyî, “âşıkane gazellerin aslında abartılmış yalanlardan ibaret olduğunu söyler. Ama bu durumu gayet doğal karşılayan şair, âşıkâne edanın tabiatından var olan bu durumun şairler için de kaçınılmaz olduğunun bilincindedir.” Buna göre şair, aşkın parıltısı ile kendi gazelinin takip edilmesini ister. Böyle olursa kişinin sözleri çok yakıcı olacaktır:

Tâbiş-i ‘aşk ile seyr eyle ‘Atâyî gazelin

Böyle olsa kişinin sözleri pür-sûz olıcak (G. 121/5)

Atâyî’nin şiirleri kendi ifadesine göre “âfâkı tutar”. Şair, bir divan tertip ederse bu sözünün çıkacağını iddia eder:

Nazmum âfâkı tutar dirdün sözün çıkmaz mı gör

Ey ‘Atâyî sen hele tertîb idüp dîvân çıkar (G. 71/5)

1.2. Fiziksel Yönüyle Âşık

Nev’izâde Atâyî Divanı’nda, âşık olmanın alametlerinden sayılan bazı fiziksel değişimler yani âşığın vücudunun -maddi ve görünen boyutuyla- daha çok belden ya da boydan bükülmüş olması, zayıflaması ve sararması çeşitli unsurlarla benzerlik kurularak ele alınmıştır.

1.2.1. Beli ya da Boyu Bükülen Âşık

Aşk yoluna meyleden âşığın anatomisinde sevgiliden veya aşkın kendisinden kaynaklı eziyetlerin tazyiki ile bazı değişimler meydana gelir. Bu değişimlerden biri âşığın belinin ya da boyunun bükülmesidir. Bu durum bir anlamda onun aşkın ızdırabı ile düştüğü durumu görünür hâle getirmiştir. Aşkın ona yüklediği ızdırıp nedeniyle âşığın vücudu bu manevi ağırlığa dayanamaz, gittikçe zayıflar. İncelen nesnelerin daha kolay bükülmesi gibi âşığın bedeni de bükülmüş bir biçimde çeşitli benzetmeler ile ifade edilir. Bu bakımdan üzüntünün nişanesi olarak, âşığın bükülen bedeni hilâl, yay, çevgân ve lâm harfî biçiminde tasavvur edilmiştir.

Âşık, her daim kaderden şikâyet etmektedir. Kader, âşığı sevgiliden ayırarak onun derde düşür olmasına sebep olmuştur. Bu nedenle âşığın boyu hilâle dönmüş, gönlüne de ateş düşmüştür:

Devr-i felek beni bir meh-pâreden ayırdı

Kaddüm hilâle döndi düşdi dile harâret (G. 15/3)

Âşığın vücudu bu defa gam yüzünden hilâle dönmüştür. Çünkü ay yüzlü sevgiliden ayrıdır:

Ten hilâle döndi gamdan mübtelâdur var ise

Yine bir meh-pâre dil-berden cüdâdur var ise (G. 205/1)

Âşığın bükülmüş boyu, okçuluk terimleri olan “kullâb” ve “kepâde” ile ifade edilerek somutlaştırma yapılır. Ahmet Attila Şentürk, ‘kullâb’ ve kepâde kelimeleriyle ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

Farsça lügatlerde “kulâb” şeklinde, Türkçe metinlerde ise “kanca, çengel, kemer kancası, avların takıldığı kanca, balık oltası, filci kancası, sandalcıların ve askerlerin kullandığı ucu kancalı mızrak, muhanneşlik ve dolandırıcılık” gibi pek çok anlamlarda “kullâb” şeklinde geçen bu tabirin “zih” ve “yay kirişi” anlamına dair lügatlerde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Okçuların atışa başlamadan önce kol kaslarını ısıtırmak için yay kirişini birkaç defa çekmelerine “kullaplama” dendiği de bilinmektedir. Öyle anlaşıyor ki bu tabir, elin üç orta parmağını kanca gibi kirişe takarak çekme eyleminden kaynaklanmış olmalıdır. Yine güçlü bir ihtimalle bu “kullaplama” tabirinin yaygın kullanılışından hareketle bir süre sonra “kullâb” ibaresi Türkçede “yay kirişi” anlamı kazanmış görünüyor. (...) Okçuların idman ve ısınma için kullandıkları boynuzsuz olarak imal edilmiş yumuşak yaylara yahut zamanla gevşeyip bozularak sertliğini ve uzak mesafeye atma özelliğini yitirmiş yaylara “kepâde” denir (Şentürk, 2015: 4-5).

Anlatıcı âşık sinesinde yaralar açıp boyunu büktüğünden beri sevgili tarafından cefâ çengeline takılı tâlim yayına dönmüştür:

Sîneme şerha çeküp kâmetümi ham kılalı

İtdi kullâb-ı cefâsına kepâde dil-dâr (G. 37/4)

Anlatıcı, âşığa “Daima boyunu eğip hiç yere satılmak gerek âşık; öyle ki melamet şehrinin sıkıntısından elde edeceğin kâr budur” diyerek sevgili karşısında boyun eğmenin ve ona köle olarak satılmanın aslında bir kazanç olduğunu vurgular:

Dem-â-dem kaddin egüp hîçe satılmak gerek âşık

Budur sûdı şu kim sûdâ-ger-i şehr-i melâmetdür (G. 62/2)

Divan şairleri sevgilinin ya da âşığın boyunu tasvir ederken Arap alfabesindeki birtakım harflerin biçimsel özelliklerinden ilhâm almışlardır. Mesela elif (ل) harfi sevgilinin mevzun boyunu ya da âşığın sinesinde oluşan yaraları; nûn (ن), lâm (ل) ya da lâm-elif (لا) harfi ise âşığın bükülen boyunu anlatan birer simge durumundadır. Bunlar içerisinde lâm (ل) harfinin baş aşağı gelecek şekilde tersten yazıldığı düşünülürse zayıflayan ve beli bükülen bir insanı tasavvur etmek mümkün olabilir. Çünkü bu harfin eğrilip bükülen yapısı böyle bir tahayyüle ve teşbihe müsaittir.

Âşık, sevgilinin ayağını öpmek amacıyla boyunu eğmesini lâm - ل - harfinin bükümlü imlâsına benzetir:

Kademin öpmek için kaddümüzi lâm idelüm

El virelüm bile şâyed hele ikdâm idelüm (G. 151/1)

Çevgân, eğri başlı bir tür cirite verilen isimdir. Bu cirit ile meydanda top oynanır, at üstünde değnek oynayanlar dahi bunu kullanırlar. Bu oyun, cüy-i çevgân ya da çavgân-güy adıyla eski Doğu saraylarında ve Osmanlıda yaygın biçimde oynanan bir atlı top oyunudur (Pakalın, 1983: 359). Dönemin eğlence hayatına ait somut bir nesne olan çevgân, şekli itibari ile divan şiirinde âşığın eğrilen boyunu tasvir etmede kullanılır.

Anlatıcı âşık, kendisinin sevgili karşısında boyun eğmesine şaşılmasını söyler. Çünkü âşığın bu hâli çevgâna benzer. Âşık bu durumda iken “mîve-i nahl-ı ser-efrâz” olarak ifade edilen uzun boylu sevgilinin vuslat meyvesine ulaşma niyetinde olmadığını ifade eder:

Karşusunda boyun egsek nola çevgân gibiyüz

Mîve-i nahl-ı ser-efrâzına nâ’il degülüz (G. 101/2)

Sevgilinin zülfünün hayâli âşığın belini bük müştür. Çünkü sevgilinin zülfü bük lüm bük lümdür. Âşık için efkâr ve vuslat yolu da kıvrım kıvrım olup bük lü müştür:

Bükdi hayâl-i zülfi ‘Atâyî meyânımı

Pîçide râh-ı vuslat u efkâr ham-be-ham (G. 143/7)

Âşığın bedeni zayıf ve dermansız, beli de iki bük lüm olmuştur; bu sebeple âşık, göçüp gitmek yani ölmek, mekân mefhumunu aş ıp uzaklara ulaşmak ister:

Ten zâr u nizâr oldu belüm iki bükildi

Cân rihlet idüp tayy-ı mekân eylemek ister (G. 72/2)

İnleyen âşıkların kimi sevgilinin meclisinden uzakta iken kimisinin de beli düşmanın gam yüküyle iki bük lüm olmuştur:

‘Âşık-ı zârın kimi mehcûr-ı bezm-i dil-rübâ

Kiminün bâr-ı gam-ı agyâr ile kaddi dü-tâ (Ms. II./1)

1.2.2. Vücudu Kıl veya İp Gibi İnce Olan Âşık

Âşık, kederli ve müteessir bir ruh hâli ile ağlamaktan zayıflamış; onun vücudu da kıl kadar incelmış, ip gibi olmuştur. Âşığın gönlü, güzellikte Hz. Yusuf'tan sonra gelen sevgiliye de alıcı olmak ister:

Cân kılca kalup rişteye dönmişdi vücûdum

Bir Yûsuf-ı sâniye harîdâr idi gönlüm (G. 149/2)

Başka bir beyitte ise âşığın zayıflayan vücudu “ipsiz ok”a dönmüştür. Eğer sevgili onu yabana atsa da âşık yine sevgilinin ayağına düşer:

Tîr-i bî-rişteye döndürdi ‘Atâyî gerçi

Düşerin pâyine yâbâna da atsa beni yâr (G. 37/5)

Kehribâr, açık sarı rengi ile şiiirde benzetme unsuru olmuştur. Teni kehribar gibi sararan gam ehli kimse, aşk ile kendi kendine cezbeyle gelip kıl kadar incelen belini kaldırır:

Kehrübâ gibi tenin zerd eyleyen erbâb-ı gam

Kendüye cezb eyleyüp ol mû-miyânı kaldurur (G. 46/5)

1.2.3. Sarı Yüzlü Âşık

Sarı yüz, gözyaşı dökme ve ah etme gibi belirtiler âşıklığın alameti sayılmaktadır. “Sararmış ten adeta âşıklığın şiarıdır. Teni sararmayanlar âşıklar zümresine dahil olamazlar” (Özkul, 2019: 673). Sevgisinde samimi olanlar ve bir ayrılık sebebiyle ya da herhangi bir nedenle aşkını gizli tutmak zorunda kalan âşık, kaçınılmaz olarak nihayetinde hastalığa tutulur; vücudu takattan düşer, erir, sararır, solar. Hatta kimi zaman yatağa düşer. Bu sık görülen bir durumdur ve her zaman için de olabilir. Aşkta doğan alametler, hastalığın ortaya çıkardığı alametlerden farklıdır. İşinin ehli olan hekimler bunları birbirinden daha ilk anda ayırt ederler (İbn Hazm, 2013: 161).

Âşığın alametifarikası olan sarı yüz veya ten, Atâyî Divanı'nda zerd ve zer kelimeleri ile ifade edilir. Âşığın sararan teni, altın paraya, hazan yaprağına ya da çeng adı verilen bir müzik aletine teşbih edilir.

Anlatıcı âşık, sevdanın hüznü ile perişan bir neticeye erer. Sonunda gümüşe benzeyen gözyaşları ve sararan bir yüz ile insanların bakıp eğlendiği biri hâline

gelmiştir. Dirhem, gümüş sikke; dinar ise “altın liranın dörtte biri değerinde olan eski bir para” (Ayverdi, 2011: 287) demektir. Rengi itibariyle âşığın gözyaşı dirheme, sarı yüzü ise dinara teşbih edilmiştir:

Hâsılum oldı benüm sîm-sirişk ü rûy-ı zerd

Ehl-i dünyâ dirhem ü dînâre bakup eglenür (G. 29/8)

Güzellik ve cazibe sultanı olan sevgili, âşığın sararmış vücudunu hızlı ve çevik giden atı ile ayaklar altına alsa onun çığnenen vücuduna değen nal izleriyle altın sikke bastırmış gibi olur:

Pâ-mâl idüp semend ile bu cism-i zerdümi

Bir sikke kodı şimdi o sultân-ı hüsn ü ân (G. 173/4)

Kimyâ yahut simyâ “iksir yerinde kullanıldığı gibi husûsî mâdenleri altın ve gümüşe tahvil etmek” (Onay, 2013: 260) ilmi demektir. Aşağıdaki beyitte de kimyâ ilmiyle toprağın altına dönüştürülmesi mazmunu yer almaktadır. Anlatıcı âşığın sararmış yüzü, sevgilinin ayağının tozu ile daha da değerlendirilerek ayarı tam olan altına dönüşür. Çünkü şiirdeki anlama göre sevgilinin ayak bastığı toprak, altın tahvilinde kullanılan iksir olarak kabul edilmektedir. Sevgilinin ayağının değdiği yerlerin ve çıkardığı tozların âşık için ne kadar kıymetli olduğu onun ayak izinin tozuna âşığın yüzünü sürmek istemesiyle anlatılmaktadır:

İşin altun ider ehl-i muhabbet rûy-mâl itse

İzün tozu ruh-ı zerdüm zer-i kâmil-‘ayâr itsün (G. 169/2)

Anlatıcıya göre âşık, sararan yüzünü avucuna almış bir vaziyette kavuşmayı ümit etmektedir. Âşığın sararmış yüzü, altına teşbih edildiğinden âşığa için hatırı sayılır bir sermaye olarak kabul edilir. Bundan dolayı zengin sayılan âşık, bu vaziyeti ile gümüş tenli sevgiliye altın gösterir:

Ey ‘Atâyî vasl umar ‘âşık yüzün alup ele

Ehl-i kudret dil-ber-i sîmîn-tene zer gösterür (G. 90/5)

Âşık, tabiat tablosundan istifade ederek ruh hâlini ve fiziksel görünümünü çağrışımsal kavramlarla anlatmayı tercih eder. Sarı yüz, hazan mevsiminde sararan yaprakları; lale ise baharı çağrıştırır. Anlatıcı âşık, kanlı gözyaşı nedeniyle sarı yüzünün

lale rengine dönüştüğünü; bu keder havasıyla bahar ve hazan mevsiminin bir olduğunu ifade eder:

Her lahza rûy-ı zerdi yaşum lâle-gûn ider

Birdür hevâ-yı gamla bahâr u hazânumuz (G. 99/4)

Âşığın sararan vücudu ve bükülmüş beli, “çeng” denilen bir çeşit telli çalgı ile üflemeli bir çalgı olan “ney”e benzetilir. Aşk ile gerçekleşen bu dönüşümün neticesinde âşığın sesi yankılanır. Sonuçta ihtiyarı da delikanlıyı da inleyen şey aşk ve arzu hâlidir:

Cism-i zerd ü kadd-i ham birle misâl-i çeng ü nây

Hâlet-i ‘aşk u hevâdur şeyh ü şâbbı inleden (G. 168/3)

2. ÇİZGİ DIŞI ÂŞIK TİPİ

Klasik Türk şiirinde âşığın sergilediği davranışa göre bazen çizgi dışı özellikler gösteren bir âşık tipiyle de karşılaşmaktadır. Tutum ve söylemleriyle farklı olduğu hissedilen bu âşık tipinin sosyal hayatta karşılığı olan bir tip olduğu söylenebilir. Bu bölümde çizgi dışı âşık tipinin, sosyal gerçekliği ve edebî gelenekteki yeri hakkında bazı bilgiler verildikten sonra bu tipin Atâyî Divanı’nda nasıl görüldüğü, özelliklerinin neler olduğu sıralanacaktır.

Halil Çeltik (2013: 460-499), Rumeli şairleri üzerine yaptığı bir çalışmada sevgili ve âşığın “çizgi dışı” davranışlar sergilediğini ifade eder. Yazarın incelediği şiirlere göre, sevgili hep istigna sahibi olmayabilir. Sevgilinin âşığına ilgi göstermesi, onunla görüşmesi veya mektuplaşması mümkündür. Âşık da sevgilinin zulmüne katlanmaz, sevgiliye çok hasret duymaz. Hatta sevgiliyi kıskanmaz, aksine terk eder; rakiple barışıktır; aykırı davranış sergileyerek çapkınlık yapar. Âşığın sevgiliye kavuştuğu, onu öpüp kucakladığı da olur. Rumeli şairlerinin çizgi dışı sevgili ve âşık tiplerini ele almaları, onların aşk konusunda daha gerçekçi davrandıklarını; günlük hayatta mümkün olan aşk ilişkilerini işlediklerini göstermektedir. Elbette bunda, şairlerin içinde yaşadıkları topluma ait gözlemlerini dile getirmelerinin de etkisi vardır. Çünkü Rumeli’de sosyal yaşam Anadolu’ya göre daha serbest olduğundan âşıkların sevgililerini rahatça görmeleri daha kolaydır.

Rumeli şairlerinin kurguladığı çizgi dışı âşık tipi Nev'îzâde Atâyî'nin de dikkatini celbetmiştir. Atâyî, 1608-1632 yılları arasında Rumeli'de Lofça, Varna, Rusçuk, Silistre, Hezargrad, Tırnova, Sahra, Tırhala, Manastır ve Üsküp gibi şehirlerde kadılık görevinde bulunmuştur. Atâyî'nin uzun yıllar Rumeli coğrafyasında bulunması, bölgenin şairlerinden ve sosyal gerçekliğinden etkilenerek sıra dışı âşık tipini örnekleyen beyitler yazmasına imkân sağladığı söylenebilir. Bu beyit, Rumeli'de âşıkların güncel tavrını gösteren beyitlerden biridir:

Görüşmek düşmediyse şâhum öğren Rûm ilidür bu

Öperler bunda 'âşıklar seni de merhabâ dirler (G. 35/2)

Atâyî'nin Rumeli'de görev yapması ve oradan etkilenmesi, onun çizgi dışı âşık tipini tasavvur etmesinde önemli bir unsur olmakla birlikte bu tasarımın oluşturulmasında Klasik Fars ve Türk şiirinde görülen “vâsûht tarz”ın da etkisi vardır.

Farsça bir kelime olan “vâsûht”, “bir şeyden tiksime ve yüz çevirme” anlamına gelen “vâsûhten” fiilinin sonundaki “nun” harfinin düşmesi sonucu oluşan mürekkep bir masdardır. Kelime başında bulunan “vâ” ön eki, eklendiği fiilin anlamını tersine çevirerek kelimeye zıt anlam kazandırır. “Sûhten” kelimesi âşıklık, gönül vermek, tutkunluk anlamında ele alındığında “vâsûhten” ise bunun tersi olacak şekilde “aşkıta geri dönmek, aşkı bırakmak” manasında onun karşısı olur. Dolayısıyla “vâsûht” bir ıstılah olarak “sevgiliden yüz çevirme ve nefret etme” anlamına gelmesiyle bu konuyu içeren şiir tarzının da adı olmuştur (Babacan, 2010: 59; Taştan, 2019: 447-448).

Farsça kaynaklara göre vâsûht tarzı, kendisinden önce Irakî ve Hindî mektepleri arasında geçiş dönemi sayılan Vukû' mektebinin içerisinde gelişen bir tarz olarak kabul edilir. Vukû' mektebi, hayatın gerçek yüzünün aktarıldığı ve gerçeklerin vuku bulduğu bir ekol olduğu için bu isim ile anılmıştır. XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmış ve yaklaşık bir asır devam etmiştir. Vukû' mektebinin ana teması gerçeklere dayanır, şair hayali bir dünyadan çıkıp sevgili ve âşık arasında cereyan eden hakiki olayları, duygulanımları abartısız, sade bir şekilde şiire aktarır. Her ne kadar Vukû' Mektebi içinde şairler gerçeklerden söz etse de dönemin toplumsal ve kültürel şartları gereği sevgili olarak kadından bahsetmeleri mümkün değildir. Şiirlerde erkek sevgiliden söz edilmesi de hayatın gerçeklerini anlatmada eksik ve hatalı bir unsur olarak bu mektebi

cansız ve değersiz duruma düşürmüştür. Bu sebeple XVI. yüzyılda arayış içinde olan bazı İranlı şairler söz konusu mektebin içerisinde “vâsûht tarz”ını geliştirmişlerdir (Behzad, 2017:58).

Her ne kadar vâsûht tarzının Vukû’ Mektebinin bir kolu ya da türü olduğu ifade edilse de XVI. yy.dan önce de birçok İranlı şairin divanında vâsûht tarzın izleri görülmektedir. Nitekim vâsûht tarzında görülen âşğın sevgiliye sert davranması, onu terk etmekle tehdit etmesi gibi aykırı davranışları ilk dönemlerden itibaren Fars şiirinde var olmuş, Vukû’ Mektebi ile belirginleşen bir tarz hâline gelmiştir (Babacan, 2010:60).

Klasik Türk şiirinde ise vâsûht tarzı şiirlere tam olarak hangi dönemden itibaren rastlanıldığı bilinmemektedir. Ancak Klasik Türk edebiyatı ile Fars edebiyatının sıkı bir ilişki içinde olduğu ve Fars edebiyatındaki akımların Türk divan şairleri tarafından dikkate alındığı bilinmektedir. XVI. yy.dan itibaren Fars şiirinde gelişme gösteren vâsûht tarzının bir özelliği olarak sevgiliden yüz çevirme konusu Osmanlı şairleri tarafından da işlenmiştir. Bâkî (öl.1600), Mihrî Hâtûn (öl.1514-15) ve Mu’idî (öl.1568-?) gibi şairlerin divanlarında vâsûht tarzın örnekleri görülmektedir (Taştan, 2019: 450). Babacan (2010:61)’a göre XVII ve XVIII. yy.da birçok şairde bilhassa Sebk-i Hindî etkisinde kalan İsmetî (öl. 1665), Fehîm-i Kadîm (öl. 1647) ve Şehrî (öl. 1660) gibi şairlerin eserlerinde bu tarzın izleri görülür. Fakat bunlarda Hint-İran sahası şairlerinde görülen vâsûht tarzından farklı olarak; sevgiliyle olan bağı tamamen kesme ve ondan bütünüyle yüz çevirmeden ziyade geleneğe aykırı davranma, sevgiliye sitem etme, çaresizlik ve bıkkınlık biçiminde görülmektedir.

Babacan (2010: 66), yaptığı bir çalışmada Şeyh Gâlib’in şiirlerinde vâsûht tarzı aşkın izlerini sürmüştür. Şairin gazellerinde bu tarz şiirler az olmakla birlikte derin bir şekilde ele alınmıştır. Taştan (2019: 458) ise Lale Devri’nin önde gelen şairlerinden ve Mahallî üslubun en önemli temsilcilerinden olan Nedîm’in şiirlerinde vâsûht tarza benzeyen örnek beyitler tespit etmiştir. Bu iki çalışmada incelenen bazı beyitler üzerinden, Şeyh Gâlib’in Sebk-i Hindî’nin etkisiyle şiirler yazması ile Nedîm’in mahallî üslubu tercih ederek sosyal yaşamdan, gerçeklerden hareketle daha somut ve canlı şiirler kaleme almasının vâsûht tarzda yazılan şiirlerle benzerlik sağladığı ifade edilmektedir.

Divan şiirinin ilk dönemlerinden itibaren edebî gelenekte bir tarz veya akım hâline gelmeden muhtelif şairler tarafından işlenen vâsûht tarzının izleri, XVII. yüzyıl şairi ve mahallî üslubun önemli bir temsilcisi olan Nev'îzâde Atâyî'nin divanında da görülür. Divanda çizgi dışı âşık davranışı olarak; sevgiliden yüz çevirme, ondan vazgeçme veya şikâyetçi olma ve daha da ileri bir boyut olan başka bir sevgiliye ilgi duyma ve onunla birlikte olma gibi alışılmamış tavırlar vâsûht tarzın içeriğiyle benzerlik gösterir. Ayrıca, divanda sevgiliye kavuşan, ondan buse almak isteyen ve onu kucaklamak isteyen; sevgiliyle görüşen ya da mektuplaşan alışılmamış âşık tipine rastlanmaktadır. Bununla birlikte ukala tavırlar sergileyen veya rakiple sıra dışı davranan âşık tipi de birkaç beyitte görülmektedir. Bütün bu etkilenmeler ve davranışlar göz önüne alındığında Atâyî Divanı'nda marjinal âşık tipinin kaynağı ile ilgili olarak hem Rumeli coğrafyası ve şairleri hem de 16. yy.dan itibaren divan şiirinde yer yer görülen vâsûht tarzının etkileri gösterilebilir.

2.1. Sevgiliye Kavuşan Âşık

Divan şiiri teşrifatına göre sevgiliye kavuşmak için türlü eziyetlere maruz kalan âşığın bazen olmadık bir şekilde sevgiliye kavuştuğu da görülür. Bu kavuşma âşık için bayram veya şölen mahiyetindedir. Sevgili ile vuslata eren âşık, ondan buse almak ister nitekim de alır. Sevgiliyi kucaklar, ondan merhamet görür.

Sevgili ile vuslatı her daim bayram olarak addeden âşık, sevgilinin iltifatına mazhar olmuştur. Sevgili ile yalnız kalan âşık, onun mültefit tavrıyla karşılaşır. Sevgilinin kavuşma günü giydiği elbiseyi yani bayramlığı gören âşık, beğenisini dile getirir:

İltifât itdi açıldı bize halvetde o yâr

Hûb imiş bilmez idük hak bu ki bayrâmlığı (G. 255/2)

Âşık, sevgilinin sinisini kimseye göstermediğini ama dün gece mum olmadan o ay parçasının, sinisini açtığını söyler:

Göstermez idi kimseye ammâ ki dün gice

Şem' olmamagla açdı o meh-pâre sînesin (G. 182/3)

Anlatıcı âşık, sevgiliye kavuşmayı bir şenlik olarak gördüğünden şarap kadehinin elden elde dönmesini, mestane olup şarabi gökyüzünün de kendi etrafında devreylemesini ister:

Sûr-ı vasl-ı yârdur rıtl-ı girân devr eylesün

Karşumuzda kâse-i bâz-âsumân devr eylesün (G. 183/1)

Anlatıcı âşık, sevgiliye kavuşmuş olmanın verdiği heyecan ile kendisini mümtaz olarak görür fakat sitem ettiğinden sersemleşmiştir. Dolayısıyla “âşığın hâli, vuslatta da hicranda da hep trajiktir” (Çeltik, 2010: 143). Dramatik kurguda vuslata ulaşana kadar edilen sitemin başa vurması ve vuslat sonucu yaşanan mutluluk birlikte verilmiştir:

Biz de ‘Atâyî vuslat ile ser-firâz idük

Tokındı kelle-kûb-ı sitem sersem eyledi (G. 263/5)

Sevgilinin dudağının kırmızı renkte oluşu ve aynı zamanda âşığı yaralayıcı özelliği bu güzellik unsurunun kan ile ilgisini

“Dudağın kırmızılığı ve aynı zamanda âşığı yaralayıcı özellikte oluşu kan ile ifade edilir. (...) Dudaklar âşığın gönlünü ve canını aralarında paylaşamayan iki kanlı düşman gibidir” (Erdoğan Taş, 2018: 295). Sevgilinin ayva tüyleri ise yeni çıkmaya başladığında güzellik alameti olarak âşığı ümitledirir. Âşık, sevgilinin kan dökücü dudağıyla yeni çıkan ayva tüyleri karşısında hem korkuya hem ümide kapılmıştır. Ayrıca dudağın kırmızılığı şarap kadehini çağırıştır. Sevgiliye kavuşup dudaklarına dokunan ve yeni çıkmış ayva tüylerini yakından gören âşık, işve kadehinin şaşkını ve vuslata ermenin hayranıdır:

La‘liyle hattı havf u recâda kodı bizi

Medhûş-ı câm-ı ‘işve vü hayrân-ı vuslatuz (G. 98/4)

Âşık, sevgilisiyle yan yana hatta yüz yüze gelmiştir. Sevgilinin ayva tüylerinin çekiciliği âşığı tutmuştur. Sevgilinin yanağına yüz süren divane âşık, bu hâliyle adeta onun ayva tüyelerine yapışmış sayfa gibidir, ondan ayrılmaz:

Yüz urmuş ‘âşık-ı şeydâ ruh-ı dil-dâre ayrılmaz

Yapışmış safhadur gûyâ hat-ı dil-dâre ayrılmaz (G. 103/1)

Şairler ve düşünürler, yetişkin aşkın gerekliliklerini ve bileşenlerini psikanalitik bir çözümlemenin yapabileceğinden çok daha estetik bir biçimde betimlemişlerdir. Karmaşık, duygusal bir yönelim olan aşk ilişkileri çeşitli unsurları bir araya getirir. Bu unsurlardan biri de karşı cinse duyulan arzudur (Kernberg, 2017: 59-60). Arthur Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği* adlı eserinde, en ince ve yücelmiş bir aşkın bile kaynağını yalnız ve yalnız cinsel içtepide bulduğunu; aslında her aşkın daha belirlenmiş, daha özelleştirilmiş ve en dar anlamıyla daha bireyselleştirilmiş bir cinsel içtepi olduğunu aktarır (Schopenhauer, 2019: 31).

Kernberg'e (2017: 62-63) göre, sevgi libidinal ve saldırgan benlik ve nesne temsilleriyle çift değerlik hoşgörüsünün bütünleşmesini yansıtmaktadır. Kernberg, ortakyaşam ilişkideki kaynaşma arayışının erotik arzunun psiko-dinamikleri arasında yer aldığını ve mahrem ilişki kurma kapasitesinin yetişkin bir aşk ilişkisini geliştirme kapasitesinin tamamlayıcı özelliği olduğunu ifade ettikten sonra sevginin tanımını yapmaya devam eder: "Sevgi, aşk nesnesine karşı ilgi duyma kapasitesinin bir ifadesidir. Sevgi ötekine duyulan aşkı ifade eder ve saldırganlık karşısında oluşturulan tepkilerin yüceltici (telafi edici) bir sonucudur.

Aşka dirim bilimsel (biyolojik) açıdan yaklaşan Korkut Yaltkaya ise aşkın beyin ve bedenle ilgisini araştırmıştır. Buna göre elemnden kaçıp hazza yönelimi beyin sağlamaktadır. Beyin, güçlü bir haz olan aşka sadece yönelim sağlamakla kalmaz beynin aynı zamanda aşkı bütünüyle oluşturduğu ileri sürülür. Ancak, yazara göre beynin aşkı tümüyle oluşturması yani bedensel isteklerden arındırılmış bir aşkı, sadece düşünceye dönüşmüş bir duygulanımı yaratması mümkün değil gibi. Çünkü her ne kadar bu konuda Platon sevgisinden, trubadur(Ortaçağ'da saz şairi) veya şövalye aşklarından söz etmek alışkanlığı olsa da bu aşklarda da bir dereceye kadar bedensel payların, yansımaların olduğu bilinmektedir (Yaltkaya, 2020: 54).

Beyin aşk yaşantısında doğrudan doğruya etkilidir ve beynin bazı bölümleri de cinsel davranışlarla ilgilidir. Beyin aşk konusu olarak bireyin türüne yönelmesini, insanın insanı yeğlemesini, eş seçmeyi, cinsel güdülenmeyi, davranış ve dürtüleri sağlar. Bu işlevini başta hormonlar olmak üzere birçok kimyasalın yardımıyla gerçekleştirir (Yaltkaya, 2020: 55).

Yaltkaya (2020: 56), aşkı örgensel (organik) olarak ele aldıktan sonra bu duyguyu oluşturan ve cinselliğin dışında kalan başka duygulanımların, cinselliği amaçlayan başka yönelimlerin olup olmadığını sorgular. Olasılıkları değerlendirerek, âşığın kendisini ve karşısındakini idealize ettiğini, yücelttiğini buna da bilinçaltı uzlaşma dendiğini aktarır. Seven ve sevilen insan gerçekten de çoğu kez verdiğiinden daha fazlasını almaktadır. Sevginin verdiği duygular ise şöyle ifade edilir: Aşk, yalnız olmadığını bilmek; yere sağlam basmak demektir. Sevginin verdiği başka bir duygu da iyeliktir (sahip çıkma). Bu biraz egemen olma özelliği taşıyan ilkel bir duygu olmakla birlikte, niceliği iyi ayarlandığı takdirde sağaltıcıdır. Sonuçta aşk, karmaşık olan bütün duyguların karışımı ise de bu duygular cinsel edimde odaklaşmaktadır.

Buna göre cinsel içtepi, gerek edebî eserlerde gerekse günlük hayatta, bütün çeşitlilikleri ve farkları ile önemli bir rol oynamakta; hayata bağlılığın yanı sıra en güçlü ve etkili bir eğilimi dile getirmektedir. Beşeri aşkın ve bu uğurda yapılan çabaların altında yatan istek, edebî eserlere de yansımıştır. Gerek dünya edebiyatında gerekse de Türk edebiyatında hemen her dönemde beşeri aşk konusu işlenmiş, bu evrensel temayı ele alan şairlerin, yazarların duygulanımları sanatsal ve estetik boyutuyla eserlere yansımıştır.

Divan edebiyatında -özellikle şiir türünde yazılan eserlerde- idealleştirilen sevgiliyi arzulama biçimi estetik ifade kalıplarıyla aktarılmıştır. İnceleme konusu olan Nev'îzâde Atâyî'nin şiirlerinde, sevginin ve arzunun masumane biçimde ifade edildiği görülür. Buna göre, sevgiliyi elde eden âşık; çeşitli aşk oyunları ile ondan buse alır, bazen de sevgiliyi kucaklar. Bu yönüyle şiirdeki duyguyu canlı ve dokunulur kılan bu hareketler her ne kadar divan şiirinde pek alışık olunmayan bir ilişkinin yansımaları olsa da mahallî üslubun temsilcisi olan Atâyî'nin şiirlerinde dikkati çekmiştir.

Divan şiirinde klasik âşığa göre sevgilinin dudakları, mühürlü, ulaşılmaz ve dokunulmazdır. Çizgi dışı âşık ise, sevgiliye kavuştuktan sonra buse almak veya sevgilinin dudaklarına dokunmak ister ve bazen bu arzusunu yerine getirir. Sevgiliyle konuşan ve ondan buse almak isteyen âşık, sevgilinin nazlı ve menfi cevabıyla karşılaşır. Anlatıcı âşığa göre sevgili, ağzının mühürlü olduğunu kendini ağırdan satarak ifade eder:

Ey 'Atâyî bûse-i la'lin temennâ eyledüm

Nâz ile agzum mühürlidür didi ol dil-rübâ (G. 2/7)

Karaköse (1994:10)'ye göre Atâyî'nin özellikle vuslat konusundaki açısözlülüğü ve neşeli havası Nedim'e giden yolda zemin oluşturacak unsurlardır. Anlatıcı âşık olarak Atâyî, sevgilinin dudağını emip kavuşmayı arzu eder; eğer bu isteği gerçekleşirse kendinden geçip sarhoş olacağından küstah olursa da her şeyden önce mazur görülmesini rica eder. Çünkü sevgilinin dudakları rengi, tadı ve âşığı sarhoş edici özelliğiyle içkiye teşbih edilir. Bu beyitin söz dizimi, "günlük konuşmanın örüntü ve ritimlerine benzediği için" (Andrews, 2017: 48) garip karşılanmamaktadır. Atâyî, şiirde kullandığı "hele" sözüyle mahallî üslubun özelliğini yansıtır:

La'lün emüp 'Atâyî visâl ârzû ider

Küstâh olursa da hele ma'zûr mest olur (G. 88/5)

Sevgilinin dudağı, âşığın yemek istediği bir meyvedir. Bu meyve genelde şeftali olarak tasavvur edilir. Âşık, yolda sevgiliden şeftaliye benzeyen dudağını rica eder fakat sevgili bunun zamanı olmadığını söyler. Bu ifade şekli, sevgilinin en kısa zamanda âşığın isteğine cevap vereceğini de gösterir:

Şeftâlû recâ itdüm idi yolda 'Atâyî

Ol nahl-ı revân didi degül şimdi zamânı (G. 244/5)

Anlatıcı âşık, sevgiliden dolayı Atâyî'ye dert yanmaktadır. Sevgili, bir buse isteyen âşığın canına kastetmiştir. Meğer sevgilinin muradı inleyen âşık ile hesaplaşmak imiş:

Bir bûse için cânuma kasd itdi 'Atâyî

Haklaşmak imiş 'âşık-ı zâr ile murâdı (G. 262/5)

Anlatıcı âşık, sevgilinin kendisine kastının cefa etmek olduğunu yoksa o gonca ağızlı sevgilinin dudağını öptürmeye yok demeyeceğinin ifade eder:

Yok dimezdi bûse-i la'l-i lebin ol gonca-fem

Ey 'Atâyî 'âşık kasdı cefâdur var ise (G. 205/5)

Anlatıcı âşık, sevgilinin yanağını öptürmesini şaşırtıcı bir hâl olarak görür; daha da ileri giderek güzelliğiyle herkesin gözdesi olan sevgiliden dudağını öptürmeyi ihsan eylesini ister:

Rûyın öpdürse o dil-dâr ‘aceb ‘âlem idi

Bûse-i la‘lini lutf eylese cân-ı ‘âlem (G. 152/3)

Sevgili, âşığın kişileştirilen gönlüne sinisini öptürmeden kaçır. Anlatıcı ise gönüle, gidip sevgilinin sinisini hemen tutup öpmesini telkin eder:

Öpdürmeden kaçır dil-i gam-hâre sînesin

Yârün hemân tutup öpesin vara sînesin (G. 182/2)

Anlatıcı âşık, ayrılığın kederiyle gayrı ölmüştür, sevgiliden medet umarak gelmesini rica eder. Onun dudağını öpüp perişan olmuş bedenine taze kan gelsin ister:

Meded öldük gam-ı hicr ile ol rûh-ı revân gelsün

Emüp la‘lin biraz pejmürde-cisme tâze kân gelsün (G. 185/1)

Dilber birleşik sıfatı, sevgilinin adı yerine kullanılmış; “sıfat söylenip mevsuf kastedildiği için de sevgiliden kinaye” (Mum, 2018: 26) yapılmıştır. Bazen sevgili de ağlayan âşığın hissiyatına karşılık verir. Aşkın cezbesiyle kendinden geçip eğilen âşık, sevgiliye dilini emdirir:

Cezbe-i ‘aşk ile meyl idüp zebânın emdürür

Gâh olur dil-ber de virür ‘âşık-ı giryâne dil (G. 142/2)

Pala (2020:93)’ya göre Necâti’den başlayarak Şeyhülislâm Yahya gibi pek çok şair beşeri aşkı açıkça söylemişlerdir. Nev’îzâde Atâyî de ünlü mesnevilerinde beşeri hevesleri ve şehveti açık seçik anlatmıştır. Bu tarz şiirlerin en önemli temsilcisi ise Nedîm’dir. Şairin adı ile bütünleşen bu tarz şiirlerde âşık sevgilisi ile birliktedir ve aşk açıkça söylenmektedir. Şiirlerde tam manasıyla olmasa da büyük ölçüde Afrodizyak bir aşk ile karşılaşılır zira artık ten zevki ve cinsel cazibe ön plandadır (Pala, 2020: 93). Atâyî, mesnevilerindeki kadar olmasa da bazı gazellerinde beşeri hevesleri işlemiş, âşığın sevgiliden buse aldığı sahneleri anlatmıştır.

Anlatıcı âşık, sevgilinin abıhayat telakki edilen dudağını öpünce canı yerine gelmiştir ama ne çare onun gönlündeki arzu sinesinde saklıdır:

Cânım yirine geldi hele bûs idüp lebün

Ammâ ne çâre sînededür ârzû-yı dil (G. 138/4)

Âşığın inleyen gönlü ağlayıp sevgiliden her zaman busesini alır. Döktüğü gözyaşının rengi gümüşe benzediğinden gözyaşını dirhem dirhem sevgiliye satar, karşılığında da ondan buse alır:

Ağlayup bûsesin alur dil-i şeydâ her dem

Sîm-i eşkini satar dil-bere dirhem dirhem (G. 152/1)

Sevgiliyi sarhoş sanıp öpmeye gayret eden anlatıcı âşık, onun güzel dudağında vefa kokusu bulmamıştır:

Yâri mestâne sanup bûseye ikdâm itdüm

Bulmadum bûy-ı vefâ gonca-ı ra'nâsında (G. 214/4)

Sevgilinin dudağını emip aklı başından gitmeyen kimse yoktur. Çünkü sevgilinin dudağı şaraba benzediğinden ondan tadan her kimse sarhoş olur ve mestane kişiyle bahse girmek mümkün değildir:

Kimdür ki la'lini eme bî-hûş olmaya

Mümkün midür şarâb ile mest-i harâba bahs (G. 20/2)

Dudağın şarap olarak hususiyeti birkaç beyitte daha görülür. Anlatıcı âşığa göre sevgilinin dudağını bir kez emen kişi onun ayrılığına dayanmayacaktır; çünkü şarabın verdiği sersemlik elbette baş ağrısına neden olacaktır:

Bir kez lebün emen kişi döymez firâkuna

Elbetde derd-i ser virür ey meh humâr-ı mey (G. 238/2)

Sevgiliye kavuşan ve ondan buse alan âşık, alışılmamış davranışlarını sevgiliyi kucaklayarak sürdürür. Âşık, sevgilinin hançerini sinesine tutunca, sevgili merhamet edip onu hemen bağrına bastı:

Rahm eyleyüp 'Atâyî hemân basdı bagrına

'Âşık tutınca hançer-i dil-dâre sînesin (G. 182/5)

Aşk bir manevi hastalık hâli olarak görülmektedir. Âşık ise bu hastalığa yakalanan biri olarak sevgiliye sarıldığında cânı yerine gelir, sıhhatine kavuşur:

Cânânı çeküp sînesine haste-i 'aşkı

Cânı yirine geldi hemân sıhhat irişdi (G. 227/2)

Anlatıcı âşık, sevgiliyi gördükçe hemen deniz gibi coşar; saf inciye teşbih ettiği yâre doğru giderek o kucaklar. Beyitte vuslata erme sahnesi anlatılmaktadır:

Yâri gördükce hemân bahr gibi cûş iderin

Karşu varup o dūr-i pâki der-âgûş iderin (G. 170/1)

Beyitte çocukların beşikte uyutulmasına benzer bir şekilde maşûk ile âşığın birlikteliği görülür. Âşık, bu gece yalvarmanın cazibesıyla sevgiliyi oyalayıp sinisini ona beşik eylemiştir:

Eglendürüp bu gice füsûn-ı niyâz ile

‘Âşık o tıfla eyledi gehvâre sînesin (G. 182/4)

Anlatıcı âşık, sevgiliye hitaben “yaralı kollarımı gerdanına atmayacaksan, öldürüp yok yere kanımı, günahımı boynuna alma” diye seslenir:

Şerhalı kollarımı gerdenüne salmayıcak

Öldürüp yok yire gel boynun alma kânım (G. 146/4)

Bir zamanlar sevgili ile kucak kucağa olan âşık, akşam olup gün geceye kavuştuğunda sevgiliye tekrar kavuşmanın endişesiyle Allah’a niyazda bulunur:

Şeb oldu gün kavuşdı ol dem olur mı ‘aceb yâ Rab

Bizümle sîne-i ber-sîne ola cânânemüz şimdi (G. 237/4)

2.2. Sevgili ile Görüşen Âşık

Sevgili ile görüşerek çizgi dışı bir davranış sergileyen âşık, bazen sevgiliyle sohbet eder hatta ezeli düşmanı olan rakibi de kıskandırır. Bagan (2011:128) sevgiliyle görüşen âşık tipi için şu değerlendirmeyi yapar:

Klasik âşığın içinde bulunduğu ruh hâlinde farklı olarak çizgi dışı âşıktaki, kendine güvenen bir tip idealize edilmektedir. Yüzyıllardır süregelen bir geleneğin ürünü olan âşık-sevgili-rakip üçlüsü farklı bir açıdan okuyucuya aktarılır. Sevgiliyi görmeden âşık olan klasik âşık yerine sevgili ile bir arada olan onunla sohbet edip vakit geçiren bir tip karşımıza çıkar (Bagan, 2011: 128).

Anlatıcı âşık, şiirde üçüncü kişi konumunda olan Atâyî'ye, sevgiliyle sohbetin bermutat olduğu gibi bu gece de gerçekleştiğini; şarap etkisi bırakan sevgilinin dudağının kırmızılığı ile gizlice zevk ve safa eylediğini aktarır:

Cân sohbetin itdük bu gice yine 'Atâyî

La'l-i leb-i yâr ile idüp 'ayş-ı nihânî (G. 243/5)

Divan şiirinde, âşığın rakibi kıskanma eğilimi bu defa tersine bir seyir izler. Genelde sevgiliyle yan yana görülen ve âşık tarafından düşman gözüyle bakılan rakip, karşı tarafta konumlandırılır. Rakip, sevgiliyi âşığın yanında görünce manen yıkılmıştır. Anlatıcı âşık, rakibi kıskandırmanın vermiş olduğu keyif ile çok sarhoş olmuştur:

Görüp o yâri yanumda yıkıldı gitdi 'adû

Şarâb-ı reşk ile oldı 'Atâyî mest ü harâb (G. 9/5)

Rakibin kıskançlığı başka bir beyitte onun sonunu getirir. Rakip, âşık ile sevgiliyi işret meclisinde görüp onları kötüleyerek kendisini öldürür. Anlatıcıya âşığa göre rakibin bu akıbeti eğlenceyi matem eylemiştir:

Yâr ile bezmümüz görüp öldürdi ta'n ile

Geldi rakîb sûrumuzı mâtem eyledi (G. 263/2)

Sevgiliyle görüşüp söyleşen âşık Atâyî, kavuşmanın meyvesinin ne zaman bol ve karşılıksız olacağını sorar:

'Âşık 'Atâyî söyleşür ol tıfl-ı şûh ile

Nev-bâve-i visâli kaçan râygân ola (G. 207/5)

Sevgili, âşık ile söyleşir, ona rüyalarını anlatır. Sevgili, rüyada âşığın onu kucakladığını söyler. Âşık ise bu rüyanın hayra yorulmasını diler:

Hâb üzre iken koçdı dimişsin o miyânı

Hayr ola düşünse eger ey Yûsuf-ı sâni (G. 244/1)

Halk şiirinde örneklerine sıkça rastlanan dedim-dedi tarzında, karşılıklı konuşmaya dayalı şiir örneklerine, divan şiirinde de rastlanmaktadır. Özellikle gazel ve rubailerde sıklıkla rastlanan bu tür şiirlere mürâca'a ya da muhavereli şiir denir. Divan şairleri bu türlerde de soru-cevap veya karşılıklı konuşmaya dayalı bir anlatım biçimini

kullanmışlardır. Bazı mürâca'ya örneklerinde şairler, dedim-dedi kelimelerinin yerini dedi-dedim şeklinde değiştirerek kullanmıştır. Birkaç örnek dışında dedim-dedi kalıbı, divan şiirinin biçimsel özelliği nedeniyle şiirin bütününden ziyade beyit bütünlüğü içerisinde veya birbiri ardı sıra gelen iki beyit içinde kullanılmıştır (Batislam, 2000: 150).

Anlatıcı âşık, sevgili ile çekinmeden konuşur. Sevgiliyi تنها bir yerde gören âşık, ondan derman umar. Sevgili ise gönüle perhiz yapmak gerekir diyerek nazlı davranır:

Yâre tenhâda didüm eyle benüm dermânım

Dile perhîz gerek didi tabîb-i cânım (G. 146/1)

Âşık, sevgiliye gece evinde kalması için teklif eder fakat sevgili kalmaz. Giden sevgili, âşığın gönül derdine çare kılmaz:

Hânemde kal didüm gice ol yâre kalmadı

Hayfâ ki gitdi derd-i dile çâre kalmadı (G. 236/1)

Âşık-sevgili görüşmesinde nazlı tavırlar da söz konusudur. Sevgili, çaresiz âşığı mahallesinde görünce edalı bir şekilde gülerek, “burayı unutma” der. Sevgilinin mahallesi, âşığın belleğinde saklı anıların yaşandığı yerlerden biri olacaktır:

Nâz ile güldi didi unutma buracığı

Kûyında ben fakîri görünce ol nev-civân (G. 172/2)

Sevgili, âşığa ettiği cefâlardan dolayı “cefâ-kâr” sıfatını almaktadır. Cefâkâr ile mevsuf kastedildiğinden bu kelime sevgiliden kinayedir. Divan şiirinde bu yolla sevgiliyi adlandırma oldukça fazladır. Âşık, sevgili ile konuşarak ondan ağıyâre varıp onun gönlünü hoş etmemesi ikazında bulunur. Sevgili ise bunun aksi yönde bir cevap verir:

Didüm agyâre varup hâtırını hoş itme

O cefâ-kâr didi varırın hoş iderin (G. 170/4)

Sevgiliyi rakip ile gören âşık, sevgiliden kavuşmak için mühlet ister. Sevgili ise âşığa bir müjdesi olduğunu fakat şimdi söylemeyeceğini ifade eder. Bu durumda sevgilinin hafifmeşrep biri olması muhtemeldir:

Görüp agyâr ile dün va‘de-i vuslat ricâ itdüm

Didi dil-ber sana bir müjde var ammâ dimem şimdi (Eby. 86)

Anlatıcı âşık, yine veda etmeden giden sevgiliye, yola çıkmaya niyetlenmemesini; çünkü kendisinin aşk hastası olduğunu ve giderse bir daha gelemeyecğini söyler:

‘Azm-i râh itme vedâ‘ eylemedin dil-ber yine

Hasta-ı ‘aşk gider bir dahı gelmez yirine (G. 211/1)

Göz ucuyla verilen selâm, karşı tarafa verilmek istenen gizli ya da imalı bir mesaj olarak bilinir. Hileli gözlere sahip sevgili, padişah edasıyla geçip giderken âşığa göz ucuyla merhabalar etmiştir. Âşık, böyle bir padişahın kulu olmayı dilemektedir:

Nice bende olmıyam ben ki o şeh geçüp giderken

Göz ucuyla çeşm-i pür-fen bize merhabâlar itdi (G. 269/3)

2.3. Sevgili ile Mektuplaşan Âşık

Divan şiirinde genelde mesnevilerde görülen sevgiliyle mektuplaşma eylemine, Atâyî’nin gazellerinde birkaç beyitte tesadüf edilmektedir.

Mektup uçurmak, haber bildirmek anlamına gelir. Güvercinin haberleşme aracı olduğu dönemden kalma bir deyim olup şiirlerde ya güvercinle ya da süratle gönderilen mektupları ifade etmede kullanılmıştır. Anlatıcı âşık, sevgilinin bakış oklarının geldiğini sanarken ve tam gidecek iken sevgili ona mektup gönderip “gel” demiştir:

Varurın karşı hadengi geliyorken gûyâ

Yâr mektûb uçurup gel didi ben çâkerine (G. 211/4)

Divan şairinin hayâl ve duygu evreninde önemli bir yer tutan “bâd” yani rüzgâr, bir doğa olayı olmanın ötesinde duygu ve düşüncelerin iletiminde, değişiklik, canlılık ve hareketlilik kavramlarıyla ilgili olduğundan şiirlerde benzetme unsuru olarak kullanılmıştır (Batislam, 2005: 17). Buna göre divan şairi, rüzgara doğası gereği çeşitli görevler atfeder. Önge (2013: 26), Klasik Türk şiirinde âşığın rüzgâra yüklediği en önemli görevin sevgiliden haber getirmek olduğunu ifade eder. Ayrıca rüzgâr, âşığın güvendiği bir olgu olarak ona sevgiliden haber getirmenin yanı sıra sevgilinin kokusunu da âşığa taşır.

bir tavır takınır. Âşık, sevgiliye “bundan sonra sen sağ ben selamet” diyerek ondan yüz çevirir:

Bîmâr gözleründen irişdi câna âfet

Şimden geru efendi sen sag u ben selâmet (G. 15/1)

Anlatıcı âşık, seçici davranarak bundan sonra her bulduğu vahşi ceylanın peşinden köpek gibi koşmayacağını; rüzgâr gibi salınmayacağını ve başkalarıyla ortaklığa razı olmayacağını söyler:

Koşılmam seg-sıfat her buldugum âhû-yı vahşîye

Salınmam bâd-veş gayr ile şirket ihtiyâr itmem (G. 150/4)

Atâyî, âşık olarak artık ne sevgiliye kavuşma fikrinde ne de ilahi aşk veren dinin zikrindedir. Çünkü o, dünyanın kârından da zararından da vazgeçmiştir:

Ne fikr-i vuslat-ı dil-ber ne zikr-i dîn-i mey-âver

‘Atâyî geçdi cihânun ne sûd u ne zararında (G. 194/6)

Atâyî, anlatıcı âşık olarak kendisine seslenir. O, her taze fidanın yani güzellerin seyrinden vazgeçme eğilimindedir. Çünkü bugün güzellik bağında çok daha iyilerini görmüştür. Bu da âşığın güzellere düşkün olduğunun beyanıdır:

‘Atâyî her nihâl-i tâze seyrinden ferâgum var

Bu gün bâg-i melâhatde ‘aceb a‘lâların gördüm (G. 161/5)

2.5. Güzellere Düşkün (Çapkın) Âşık

Klasik Türk şiirine özgü bir tür olan şehrengizlerde, ele alınan şehir ile o şehrin mahbubları hakkında övgüler dizilirken âşığın da çapkın özellikler gösterdiği görülür. Gazellerde ise klasik anlamda âşığın bir ve ulaşılmaz sevgiliye olan muhabbeti bazen çizgi dışı boyutuyla birden fazla güzele yönelik olarak devam eder. Bu durumda âşık, “çapkın” denebilecek bir sıfat kazanır. Âşığa bunları yaptıran da yine onun gönlüdür. Dolayısıyla âşığın gönlüden yana yakınması devam eder.

Âşık Atâyî, gezip dolaşırken gönlünü yine bir güzele düşürmüştür. Keder sokağında dolaşp onu aramaktadır. “Yine” sözcüğünün kullanımı, âşığın daha önce de benzer davranışı sergilediğini düşündürmektedir:

Seyr iderken yine bir hûba düşürdi gönülin

Kûçe-i gamda ‘Atâyî tolaşup anı arar (G. 84/5)

Sevgili karşısında utancından yüzü kızaran âşğın temiz kalbi bu duruma kayıtsız kalamamış; güzeller içinde o yüzü güneş gibi olan sevgiliye ısınmıştır. Bu bağlamın oluşmasında, âfitâb kelimesinin katkısı vardır. Âfitâb, sevgiliden kinayedir ve ona isim olmuştur. Güneşin ısıtıcı özelliği, yatay bir geçiş ile “âfitâb” olarak adlandırılan sevgiliye tevdi edilir. Dolayısıyla âşğın güneş karşısında ısınması hem gerçek bir anlam taşır hem karşısında sevgili olduğunda mecaz anlamı ihtiva eder. Ayrıca, ısınmak kelimesi, “sıcak duruma gelmek” olan yakın anlamıyla değil, uzak anlamı “yakınlık duymak, hoşlanmak”a gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır:

Dirîg itmedi yüz kızdurınca sîne-i sâfum

‘Atâyî hûblar içre ol âfitâbe ısındum (G. 163/5)

Âşğın deli divane gönlü nerde bir güzel olduğunu işitse durmaz; her seferinde nice belalara uğrar:

Ne yirde bu dil-i dîvâne hûb işitse turur mı

Niçe belâlara ugrar egerçi her seferinde (G. 194/4)

Sosyal hayata dair keyfi bir alışkanlık olan seyrâna çıkma, şiirde kullanılarak âşğa bir fırsat sunar. Zevk sahibi kişilerin güzellerle gezintiye çıktığını gören anlatıcı âşık bu fırsatı değerlendirerek arama sonucu kendisine mümtaz bir sevgili bulmuştur:

Seyre çıkıdı hûblarla gördüm erbâb-ı safâ

Arayup bir dil-ber-i mümtâz buldum kendüme (G. 210/3)

Güzellere meyleden âşık, bir yandan da onlardan şikâyet eder. Şehrin güzelleri, âşğın kederli gönlünü elden ele atıp onu sersemletmiştir:

Elden ele koyup bu dil-i gussa-perveri

Ser-geşte eyledi bizi şehrin güzelleri (G. 242/1)

Şair, âşık olarak kendisine seslenerek gönül kuşunun yuvasında görünmez olduğunu söyler. Meğerse şehrin yine bir güzel çocuğu büyümüş, gönül de o güzelin peşinden gitmiştir:

‘Atâyî murg-ı dil görünmez oldu âşiyânında

Meger şehrin yine bir tıfl-ı zîbâsı yitişmişdür (G. 56/5)

Anlatıcı âşık, “başka heveslere istekli servi boylu sevgililer bilmeyiz ya Râb, gönül kuşu bu bağın hangi şahında karar kılsın?” diyerek güzeller karşısında seçim yapamadığını, kararsızlık yaşadığını ifade eder:

Hevâ-yı gayra mâ’il serv-kadler bilmezsin yâ Rab

Gönül murgı bu bâgun kangı şâhında karâr itsün (G. 169/3)

Anlatıcı âşık, ciğerinden gelen kan ile o kadar beslemişken başkalarına hevesli gönülün ona neler ettiğinden şikâyet eder:

Beslemişken nice bin hûn-ı ciger ile anı

Gör neler itdi ‘Atâyî dil-i meyyâl bana (G. 5/5)

Divan şiirinde güzellerin birbirine düşmesi sık görülen bir şey değildir. Fakat çizgi dışı âşığın ve onun etrafındakilerin gerçek hayatta yaşanabilecek her türlü duyguyu yaşadığı veya aktardığı varsayılır. Güzeller arasında anlaşmazlık çıkması ve âşığın sarhoş gönlünü ara yerde yitirmesi, olayların işret meclisinde yaşandığı ihtimalini akıllara getirmektedir. Anlatıcı âşık, güzellerin birbirine düştüğünü; kendisinin mestane gönlünün de bu kargaşada yitip gittiğini ifade eder:

Hûblar birbirine düşdi ‘Atâyî biz de

Zâyi‘ itdük ara yirde dil-i mestânemüzi (G. 251/5)

Güzellere düşkün âşık Atâyî, aşkın lezzetini tatmadığı için inkar etmektedir. Çünkü pek çok ay yüzlü sevgili bulmuştur ama şefkatli gerçek bir sevgili bulmamıştır:

Lezzet-i ‘aşkı ‘Atâyî nice inkâr itmesün

Nice meh-rû buldı ammâ mihr-bânın bulmadı (G. 270/5)

2.6. Sevgiliden Şikâyet Eden Âşık

Divan şiirinde bazen “sevgilinin cefalarına karşı isyan etmeyen âşığın yerini sevgilinin nazlarından şikâyet eden bir âşık alır” (Budan, 2011: 128). Atâyî Divanı’nda, sevgilinin cefalarına karşı sitem ve şikâyet bir aradadır.

Sevgiliye duyulan aşkın kederi ile sevgilinin gamzesi, âşığın gönlüne çok cefalar etmiştir. Anlatıcı âşığa göre ona ne ettiyse yine tanıdığı bildiği kimseler etmiştir:

Gam-ı ‘aşkun ile gamzen dile çok cefâlar itdi

Bize neylediyse cânâ yine âşinâlar itdi (G. 269/1)

Âşık hem sevgiliden şikâyet etmeye bir kez daha yemin eder hem de sevgilinin rızasını gözleyerek ondan vefa görmeyi diler:

Cânânenen şikâyete ‘ahd eyle bir dahi

Gözle rızâ-yı yâri ‘Atâyî vefâyı gör (G. 64/5)

Anlatıcı âşık, inleyen gönlünden de sevgiliden de bizar olmuştur. Zira âşığın gönlü derd hasıl eder, dermanı da kendisindedir fakat âşık ikisini de istememektedir:

Nolaydı ne dil-i zâr u ne dil-rübâmuz olaydı

Ne derd hâsıl ideyidük ne hod devâmuz olaydı (G. 228/1)

2.7. Ukala Âşık

Sevgiliye kavuşan hatta onunla yakınlaşan âşığın rahat ve kendine güvenen tavırları alışılmamış bir durumdur. Anlatıcı âşık, sevgilinin koynuna girip ona el sürmemeyi yadırgamaktadır. Buna örnek olarak da ikinci mısradaki gülistana girenlerin küstah olduğunu, elbette bahçedeki güllere dokunacağını ifade eder:

Koynına giren dil-berün el sunmamak olmaz

Küstâh olur elbette gülistâna girenler (G. 38/4)

Âşık, sevgilinin köşkünün giriş kapısında ev sahibesinin ona “hoş geldin” demesini beklemektedir. O, böylelikle içeri girip sevgilinin sayesinde bir iki kadeh şarap içmek istemektedir:

Gelüp dervâze-i kasrunda hoş geldün umar ‘âşık

Ne var sâyende ‘âşık bir iki peymâne nûş itse (G. 204/3)

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin cevrine maruz kalan âşığın ızdırabı başlı başına bir konudur. Fakat çizgi dışı âşığın ukala tavırlarından biri de sevgilinin cefasına aldırış etmemesidir. Anlatıcı âşığa göre sevgili, ettiği eziyetler ile âşkın gönlünün kalacağını sanıyorsa yanılmaktadır. Nitekim onun ettiğine âşığın çaresiz gönlü kalmamıştır:

Cevr itmek ile sandı ki gönlüm kala o yâr

İtdüğine anun dil-i bî-çâre kalmadı (G. 236/2)

Divan şiirinde âşık, sevgilinin meşrebi veya sadakatini pek sorgulamaz. Fakat sıra dışı âşık, mağrur tavırlar sergileyerek sevgilinin hasletini irdelemektedir. Anlatıcı âşık, huyu güzel, sâdık ve vefalı olduğunu söyler; kendine yakışan, namuslu bir sevgili ister. Âşığın övündüğü içgüdüsel bir eğilim, güzel bir huy olan vefa erdemli davranışlardandır. Aynı zamanda insan soyunun iyi olduğunu gösteren en açık delillerden biridir. Bu özelliklere sahip âşık, kendi saf ve temiz aşkı karşısında sevgilinin üzülmelerini istemez:

Pâk-meşreb pâk-bâzuz pâk-dâmen isterüz

Olmasun dil-ber mükedder ‘aşk-ı pâkümden benüm (G. 162/3)

Anlatıcı âşık, sevgilinin kan dökücü ve öldürücü yan bakışıyla kendisini korkutamayacağını; onun bu korkusuz ve tereddütsüz gönlünden sevgilinin kurtulamayacağını söyler:

Hançer-i hûn-rîz-i gamzeyle bizi korkutmasun

Kurtılır mı bu dil-i bî-vehm ü bâkümden benüm (G. 162/3)

SONUÇ

Bu çalışma, 17. yüzyıl Klasik Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden Nev'îzâde Atâyî'nin divanında “anlatıcı âşık tipi” konusunu çeşitli yönleriyle inceleme amacıyla hazırlanmıştır. Atâyî Divanı'nda bir anlatıcının varlığı belirgin biçimde görülmektedir. Özellikle divanın lirik metinleri olan gazellerde hissedilen anlatının sesi genelde âşığa aittir. Anlatıcı konumundaki âşık, metinlerde belirleyici bir öneme sahip olup tip özelliği göstermektedir.

Divanda anlatıcı âşık tipi ile ilgili olan 357 beyit tespit edilmiş, bunların 344 tanesi gazellerden alınmıştır. Gazellerden seçilen beyitlerin tespit edilen beyitlere oranı % 96,35 olarak saptanmıştır. Bu yönüyle divanın coşkun metinleri sayılan gazellerin, âşığın anlatıcı olarak belirlediği yerler arasında önemli bir orana sahip olduğu görülmüştür. Ayrıca seçilen 357 beytin 292'si klasik âşık tipi, 65 tanesinin de çizgi dışı âşık tipi ile ilgili olduğu belirlenmiştir. Bu durumda çizgi dışı âşık tipinin seçilen beyitlere oranı ise % 18,20 olarak tespit edilmiştir.

Anlatıcı âşık tipi, başta aşk olmak üzere çeşitli duygularını, fiziksel görünümüne dair hususiyetlerini, nesnelerin veya tabiatın tasvirini ya da herhangi bir durumu ifade ederken anlatı yöntemini kullanmıştır. Âşık, bütün bunları gerçekleştirirken okurun zihninde tamamlanacak hikâyesini yoğun ve şiirsel bir anlatımla aktarmıştır.

Gazellerde aşkın veya âşığın hikâyesi anlatılırken çeşitli mecaz ve mazmunların kullanılması, bu lirik metinlerin anlatsal inşa yoluyla oluşturulduğunu göstermektedir. Anlatıcı âşığın, gazellerde; bülbül ve gül, şem ile pervane gibi istiareleri, Leylâ ile Mecnun, Ferhâd ile Şirin gibi meşhur aşk hikâyelerini, Hz. Yusuf ve Hz. İbrahim gibi peygamberlerin kıssalarını ya da mitolojik şahısları kendi hikâyesiyle birlikte şiirsel anlatıya dâhil ederek bunları öykülemenin bir aracı biçiminde sunduğu tespit edilmiştir. Bu noktada anlatıcıya edebî malzeme temin etmesi açısından telmih sanatının ayrı bir önemi olduğu söylenebilir.

Nev'îzâde Atâyî Divanı'nda anlatıcı âşık tipinin, klasik âşık ve çizgi dışı âşık olarak iki boyutta ele alınması, konunun farklı bakış açıları ile değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Şiirlerde görülen klasik âşık ve çizgi dışı âşık tipi çeşitlilik göstererek birçok alt başlığı ihtiva etmektedir. Bu sayede âşığın farklı özellikleri ortaya

çıkarılmıştır. Âşığın psikolojisi, sevgiliyle olan münasebeti, yaptığı veya yapmak istedikleri, rakip ile ilişkisi, anatomisini menfi etkileyen değişimleri kısacası klasik veya çizgi dışı âşık tipi olarak nitelendirilmesine sebep olan özellikleri tespit edilen beyitlerden hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, şiirlerde âşığın dertlenmesine, kederlenmesine sebep olan kişi “sevgili” olduğundan âşığın duygusal ve fiziksel yönünü etkileyen sevgilinin güzellik unsurları önemli görülmüş, bunlar da yeri geldiğinde açıklanmıştır.

Âşığın duygusal yönünün en belirgin özelliği, gözyaşı dökmesidir. Gözyaşı, çokluğu ile deniz veya nehir; rengi ile de kan, gümüş akçe gibi unsurlarla benzerlik ilişkisi kurularak sunulmuştur. Âşıklığın alametlerinden biri de ah etmesidir. Anlatıcı âşık, derunundan gelen ahın etkisini ateş, meşale, duman veya şimşek gibi unsurlara teşbih ederek anlatır. Acının, kederin, hüznün yaşandığı yer olan âşığın sinesi her zaman yaralı biçimde tasarlanmıştır. Âşığın yaraları, çizgi veya yuvarlak şeklinde olup elif ve he harflerine, laleye, güle ya da “ney”e teşbih edilmiştir. Âşığın sinesi, remil falının bakıldığı yer, güllerin satıldığı tabla olarak da tasavvur edilmiştir. Aşk derdiyle ızdırap çeken ve bağı yanan âşığın hâlinin, geleneksel çizgide sunulan âşığinkine uyduğu görülmüştür. Melankolik âşığın hüznünlü durumuna sebep olanın ise daima sevgili olduğu; âşığın sevgiliden yana durmadan yakındığı bir taraftan da beklenti içinde olduğu tespit edilmiştir. Âşığın arzuladığı yegâne vakit vuslat olduğundan onun, müteessir bir ruh hâli ile sevgiliye kavuşmayı beklerken maddi ve manevi olarak yıprandığı görülmüştür. Âşık, sevgiliye kavuşma ihtimalini her daim göz önünde bulundurarak bundan güç almış, sevgiliye kavuşmak için şiirler yazmış, canını dahi hiçe sayarak onun yoluna harcamıştır. Sevgili için canından vazgeçen âşık, ölümü âşıklığın sadakati olarak görmüştür. Sevgilinin yoluna kurban olmayı, onun kapısının eşiğine gömülmeyi dileyerek samimiyetini ifade etmiştir. Hükümdar imajıyla sunulan sevgili karşısında âşık kendisini kul, köle, fermanlı bende olarak tanımlamıştır. Sevgiliden sonra âşığın en çok ilişkide olduğu tip rakip olarak belirlenmiştir. Rakip kelimesinin şiir bağlamında değişen anlamları açıklanmıştır. Rakip ile ilişkide olan âşık, onu sevgiliyle arasına giren bir engel olarak görmektedir. Bundan dolayı rakip; diken, şeytan, köpek, eşek gibi unsurlara benzetilmiş, bir adı varsa da bunun ters yazıldığı ifade edilmiştir. Âşığın benzetme kategorisinde ilk sıralarda yer alan pervane mazmunu, şem imgesi ile

birlikte kullanılmıştır. Anlatıcı âşık, pervanenin hikâyesine atıfta bulunarak teslimiyet duygusuyla ateşe atıldığını, yandığını ifade etmiştir.

Âşığın tespit edilen duygusal boyutlarının yanı sıra yeni başlıklar altında tasnif edilecek kadar belli bir sayıya ulaşmayan fakat önemli görülen birtakım hususiyetlerin, “Klasik Âşık Tipinin Diğer Duygusal Boyutları” başlığında verilmesi uygun görülmüştür. Buna göre anlatıcı âşık, bazen Doğu’nun meşhur aşk hikâyelerinde seven taraf olan Ferhâd’ı ya da Mecnûn’u örnek göstermiş, onların yolundan gittiğini söylemiştir. Âşık, bazen de tam tersi bir anlayışla onların hikâyelerinin eskidiğini, âşıklıkta yeni bir ün kazanmak gerektiğini ifade etmiştir. Âşık, sevgiliden ayrı düşmüştür, kararsızdır, usanmıştır fakat aşkından vazgeçmemiştir. Ömrü yettiği sürece sevdâsını yüreğinde saklayacağını, sevgiliden vefâ istediğini, ilgi beklediğini, sevgilinin hayâliyle sabaha kadar gözüne uyku girmediğini, uyuduğu zaman da rüyâsında sevgiliyi gördüğünü anlatmış, ya sevgiliden haber beklemiş ya da ona haber ulaştırmayı istemiştir.

Divanda âşık olmanın alametlerinden sayılan bazı fiziksel değişimler anlatıcı âşığın ağzından aktarılmıştır. Klasik âşık tipinin fiziksel yönünü oluşturan bükülmüş bir boy ya da bel, zayıflamış bir vücut ve sararmış bir yüz çeşitli teşbih unsurlarıyla birlikte sunulmuştur. Buna göre üzüntünün nişanesi olarak, âşığın bükülen bedeni hilâl, yay, çevgân ve lâm harfî biçiminde tasavvur edilmiştir. Âşık, kederli ve müteessir bir ruh hâli ile ağlamaktan zayıflamış; vücudu da kıl veya ip gibi incelmıştır. Âşığın sarı yüzü ile teni, zerd ve zer kelimeleriyle ifade edilmiş; sararan ten, altın paraya, hazan yaprağına ya da çeng adı verilen bir müzik aletine benzetilmiştir.

Çalışmamızda daha çok klasik âşık tipi ile ilgili verilere ulaşılmış olmakla birlikte “çizgi dışı” olarak ifade edilen marjinal bir âşık tipiyle de karşılaşmıştır. Divanda birbirine karşıt iki âşık tipinin görülmesi şiirdeki çeşitliliği artırmış; böylelikle şiir metinleri, geleneği ve yeniliği bir arada sürdürebilen bir yapıya dönüşmüştür. Geleneğin belirlediği kalıpların ötesinde sıra dışı davranışlar sergileyen bu âşık tipi, şiirlerde az rastlanan ve alışılmamış niteliktedir. Daha çok Rumeli şairlerinin şiirlerinde rastlanan çizgi dışı âşık tipinin, uzun yıllar Rumeli coğrafyasında kadılık görevinde bulunan Atâyî’nin de dikkatini çekmiş olması muhtemeldir. Çizgi dışı âşık tipinin tasavvurunda Rumeli coğrafyasının etkisi olmakla birlikte edebî gelenekte 16. yüzyıldan itibaren

görölmeye başlanan İran edebiyatı kaynaklı “vâsûht” (sevgiliden yüz çevirme ve ondan nefret etme) tarzının etkisi olduğu düşünölmektedir.

Divanda çizgi dışı âşık davranışı olarak; sevgiliden yüz çevirme, ondan vazgeçme veya şikâyetçi olma, daha da ileri bir boyut olan başka bir sevgiliye ilgi duyma ve onunla birlikte olma gibi alışılmamış tavırların vâsûht tarzın içeriğıyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Ayrıca, divanda sevgiliye kavuşan, ondan buse almak veya onu kucaklamak isteyen; sevgiliyle görüşen, mektuplaşan, ukala tavırları olan alışılmamış âşık tipine rastlanmıştır. Bütün bu irade ve davranışlar göz önüne alındığında Atâyî’nin şiirlerinde görölen marjinal âşık tipinin hem Rumeli coğrafyası ve şairlerinden hem de 16. yy.dan itibaren Divan şiirinde görölmeye başlanan vâsûht tarzından etkilenilerek oluşturulduğu söylenebilir.

Anlatıcı âşık tipinin tahlil edildiğı bu çalışmada Atâyî’nin, toplumsal çevreye dair gözlemlerini, sosyal hayat unsurlarını, gelenek-görenekleri, mahallî deyişleri, atasözleri ve deyimleri, edebî sanatları, astronomiye ve mitolojik şahıslara dair bilgileri şiirsel kurguya başarıyla dâhil ettiği, bunların şiirin ifade ve etkileme gücünü önemli derecede artırdığı tespit edilmiştir. Şairin, şiiri kurgularken lirik örüntüye dâhil ettiği unsurları bazen kendi sesiyle bazen de bir anlatıcı vasıtasıyla iletteğı görölmüştür. Şiir ile şair arasındaki kurgulanmış dengeyi sağlayan anlatıcının; metinlerde hissedilen hikâyeyi şair adına anlattığı, âşık tipinin maddi ve manevi hâllerini, geleneksel tasvirini ve sıra dışı tutmunu tüm çeşitliliğıyle aktardığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, Namık. (haz.), (2017), *Riyâzü 'ş-şuarâ-Riyâzî Mehmed Efendi (Metin-Dizin)*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191371/riyazi-riyazus-suaratezkiretus-suara.html> 10.10.2020.
- Akalın, Ş. Haluk, vd. (2009), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, (10. Baskı) Ankara.
- Akcan, Elif. (2015), *Divan Edebiyatında Hat*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Giresun.
- Akdemir, Ayşegül. “Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde “Şem ve Pervâne”, *Turkish Studies*, 2010, 5(3), (<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1433>) s. 1-36. 28.12.2019.
- Aksan, Doğan. (2016), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, (2. Basım), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Aksoy Sheridan, R. Aslıhan. (2012). “Anlatıcının Rekabet Taktikleri: Nev’î-zâde Atâyî’nin Heft-Hân Mesnevisine Anlatıbilimsel Bir Bakış”, *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu*, Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri: 20–22 Ekim 2011, Adana. Adana, Türkiye, Çukurova Üniversitesi.
- Akün, Ö. Faruk, (1994), “Divan Edebiyatı”, *İslâm Ansiklopedisi*, 9. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Andrews, Walter G. ve M. Kalpaklı., (2018), *Sevgililer Çağı Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*, çev. N. Zeynep Yelçe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Andrews, Walter G., (2017), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, (9. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Armutlu, Sadık. (2010), “Şem’ u Pervâne”, *İslâm Ansiklopedisi*, 38. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

- Armutlu, Sadık. “Klasik Fars ve Türk Şiirinde Ortak Bir İmge: Şem’ ve Pervâne”, *Turkish Studies*, 2018, 13(20), (DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14020>) s. 77-139. 03.11.2019.
- Arslan, Mehmet. (1990), *Divan Edebiyatı’nda Manzum Surnameler (İnceleme ve Metinler)*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Aslan, Essum. (2017), *Klasik Türk Şiirinde Âh*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana.
- Aydın, Abdullah. (2018). *Divan Şiirinde Rakip Portresi*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Ayverdi, İlhan. (2011), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, (2. Baskı) Kubbealtı Yayınevi, İstanbul.
- Babacan, İsrâfil. “Şeyh Gâlib’in Gazellerinde ‘Vâsûht’ Tarzı Aşkın İzleri” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 2010, 28, s. 57-68. 03.11.2019.
- Batıslam, H. Dilek, “Divan Şiirinde Aşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm” *Folklor/Edebiyat*, Ankara, 2003, IX (34), s.186-199.
- Batıslam, H. Dilek, “Divan Şiirinde Sabâ”, *Osmanlı Araştırmaları*, Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu’na Armağan II, İstanbul. 2005, (26), s. 95-117.
- Batıslam, H. Dilek. “Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi (Mürâca'a-Dedim-Dedi)” *Folklor/Edebiyat*, 2000, VI (22), s. 201-211.
- Baysan, Gül Tekay. “Bir Söylence, İki Yapıt: Uzaktaki Prenses ve Uzaktan Aşk”. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2006, 26(3), s. 71-86.
- Behzad, Sara. “Türk ve Fars Edebiyatlarında Sevgiliden Yüz Çevirme”. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak Adına Tebdiz Özel Sayısı. 2017, 3 (1), s. 56-73.
- Belge, Murat. (2016), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, (6.baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belli, Handan. (2017). *Klasik Türk Şiirinde Terkiplerin Edebî Yönü (Fuzûlî, Bâkî, Nâilî ve Neşâtî Örneği)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Malatya.

- Belli, Handan. “Kavramların Anlatımında Başvurulan Somutlaştırma Yönteminin Mazmun Kavramının Anlatımında Kullanılması”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2019, 12 (66), (Doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3556>) s. 19-35. 03.11. 2019.
- Bilgegil, M. Kaya. (2015), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- Bilkan, A. Fuat, (2004), “Nazım (Orta Klasik Dönem)” *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. V, ed. Önder Göçgün, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.
- Boztürk, Ebru. (2001), *Gelibolulu Ali (öl.1600) ve Nev’i-zade Ata’i’nin (öl.1636) Münşeatları Üzerinde Mukayeseli Sentaks İncelemesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne.
- Bugan, Funda. (2011). *İshâk Çelebi Divanı’nda Anlatıcı Âşık*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Canım, Rıdvan., (2016), *Divan Edebiyatının Kaynakları*, Akıl Fikir Yayınları, İstanbul.
- Ceyhan, Semih. (2013), “Vüsûl”, *İslâm Ansiklopedisi*, 43. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Çapan, Pervin. (haz.), (2005), Mustafa Safâî Efendi, *Tezkire-i Safâî (Nuhbetü’l-âsâr minFevâidi’l-eş’âr)* İnceleme-Metin-İndeks, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. Ankara.
- Çavuşoğlu, Mehmet. (2017), *Necati Bey Divanı’nın Tahlili*, (3. baskı), Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Çelik, M. Furkan, (2019), *Klasik Türk Şiirinde Tipler*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kocaeli.
- Çeltik, Halil. (2013), *Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

- Çeltik, Halil. “Âşığın Trajik İkilemi: Vuslat ve Ayrılık”, *Turkish Studies*, 2010, Volume 5/3 Summer (<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1424>): s. 135-145; 08.09.2019.
- Çetişli, İsmail. (2004), *Metin Tahlillerine Giriş 2 - Hikâye, Roman, Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çıraklı, M. Zeki, (2015), *Anlatıbilim Kuramsal Okumalar*, Hece Yayınları, Ankara.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. (2016), *Anlatıbilime Giriş*, (2. baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit. (2007), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, (24. Baskı), Aydın Kitabevi, Ankara.
- Doğramacıoğlu, Hüseyin. “Türk Hikâyeciliğinin Prototipi Sayılabilecek Heft-Hân’da Mekân”, *Bilig*, Kış/2010, Sayı 52. s. 33-45.
- Donuk, Suat. “Nev’î-zâde Atâyî’nin Hezliyât’ı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (2015b), 8 (39), s. 70-110.
- Donuk, Suat. (2015a), *Nev’î-zâde Atâyî - Hadâ’iku’l-hakâ’ik fî Tekmileti’ş-şakâ’ik* (İnceleme-Metin). (Yayımlanmış doktora tezi). Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Manisa.
- Donuk, Suat. “Nev’î-zâde Atâ’î’nin Münşe’ât’ında Bulunmayan Mektupları ve Bu Mektuplardan Hareketle 17. Osmanlı İlmiyesi Hakkında Tespitler”, *Journal of Turkish Language and Literature*, 6 (2), Spring 2020, s. 155-179. Doi Number: 10.20322/littera.727938
- Donuk, Suat. “Siyer-i Veysî’ye Yazılan Zeyiller ve Nev’î-zâde Atâyî’nin Zeyl-i Siyer-i Veysî’si”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (38), Haziran 2015c, s. 103-141.
- Erdoğan Taş, Mehtap. (2018), *Güzellik Unsurlarıyla Divan Şiirinde Sevgili*, (2. baskı), Kitabevi Yayınları, İstanbul.

- Eren, Abdullah. (2004). *Şeyhülislâm Yahya Divanı'nın Tahlili*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Ergün, E. Sıddık, (2015). *Edebi Metnin Yorumunda Algı ve Anlama Bağlı Özel Yaklaşım Sorunu: Türk Şiirinde Metafor Örneği*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, Çanakkale.
- Erkal, Abdulkadir. (2018), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, (3. baskı), Altınordu Yayınları, Ankara.
- Erzen, M. Halil, “Divan Şiirinde Mitolojik ve Efsanevî Şahısların Kullanımına İyi Bir Örnek: Nev'izâde Atâyî Divanı”, *Turkish Studies*, 2013, Volume 8/4 Spring, (DOI : <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4923>): s. 835-854; 23.11.2019.
- Fuzûlî Leylâ ve Mecnûn*, (2015), (Haz. Muhammet Nur Doğan), Yelkenli Yayınevi, İstanbul.
- Gökâlp, Haluk. “Tecride Gizlenen Anlatıcı ve Divan Şiiri Anlatıcı Tipolojisinde Yeni Tipler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (20), 2009, İstanbul, s. 165-186.
- Erdem Günyüz, Melike. (2001), *Ahmedî Divanı'nın Tahlili*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- İbn Hazm, (2013), *Güvercin Gerdanlığı Sevgiye ve Sevenlere Dair*, (çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, (4. Baskı), İstanbul.
- İnalcık, Halil. (2010). *Şâir ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, (3. Baskı), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- İnalcık, Halil. (2016). *Osmanlılar Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*, (10. Baskı). Timaş Yayınları, İstanbul.
- İpekten, Haluk. (1991), “Nev'izâde Atâyî”, *İslâm Ansiklopedisi*, 4. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Jahn, Manfred. (2015), *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (Türkçesi: Bahar Dervişcemaloğlu), (2. baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Kahraman, Bahattin. “Helâkî Dîvânı'nda Göz ve Gözyaşı”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (7), 2000, s. 233-264.
- Kaplan, Mehmet. (2007), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 - Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Yunus. “Divan Şiirinde Ölüm Karşısında Âşıkların İstekleri”. *Turkish Studies*, 2010, Volume 5/3 Summer (<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1555>): s. 291-313; 08.09.2019.
- Karaköse, Saadet. (1994), *Nev'izade Atayi Divanı*, Kısmi Tahlil-Metin, (Yayımlanmış doktora Tezi), İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya.
- Karaköse, Saadet. “Eski Türk Edebiyatı'nda Felsefî Açıdan İnsan Tipleri”, *İlmi Araştırmalar*, 2005, (20), s. 121-138.
- Kartal, Ahmet. (1998), *Klâsik Türk Şiirinde Lâle*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Keklik, Murat. “Osmanlı Toplum Hayatından Beyitlere Yansıyan Birkaç Örnek”, *Türkiyat Mecmuası*, 2017, 27/1, s. 139-169.
- Kernberg, Otto F. (2017), *Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji*, (çev. A. Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, (4. Basım), İstanbul.
- Kılıç, Filiz. (1998), *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kocakaplan, İsa. *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, (4. Baskı), İstanbul.
- Koç Keskin, Neslihan. “Maşûk, Âşık ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler”. *Turkish Studies*, 2010, 5(3), (<https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.1428>) s. 400-420. 25.12.2019.
- Kortantamer, Tunca. (1997), *Nev'î-zâde Atayî ve Hamse'si*, Ege Üniversitesi. Edebiyat Fak. Yayınları, İzmir.
- Kurnaz, Cemal. (1996), “Gönül”, *İslâm Ansiklopedisi*, 14. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

- Kurnaz, Cemal. (2011), *Divan Dünyası*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Kurnaz, Cemal. (2012), *Hayâlî Bey Divanının Tahlili*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Kurnaz, Cemal. (haz.) (2000), Muallim Nâci, *Osmanlı Şairleri*, (3. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kuzubaş, Muhammet. (2003), *Nev'izâde Atâî'nin Nefhatü'l-Ezhâr Adlı Mesnevisinin Metin, Biçim ve İçerik Bakımından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun.
- Kuzubaş, Muhammet. (2007), *Atâyî'nin Âlemnümâ (Sâkinâme) Mesnevisinin Karşılaştırmalı Metni ve Konu Bakımından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun.
- Levend, A. Sırrı. (2017), *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, (3. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Macit, Muhsin. (2016), *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*. (3. Basım), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Macit, Muhsin. (haz.) (1997), *Nedîm Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mengi, Mine. (2015), *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, (2. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mum, Cafer. "Bâkî'nin Gazellerinde Sevgilinin Adlandırılması Üzerine Bir İnceleme", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2018/62, (<http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat3908>): s.21-35; 15.10.2019.
- Okuyucu, Cihan. (2010), *Divan Edebiyatı Estetiği*, Kapı Yayınları, (3. Baskı), İstanbul.
- Onay, A. Talat. (2013), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (haz. Prof. Dr. Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

- Önge, Derya. (2013), *Klasik Türk Şiirinde Haberleşme*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.
- Özerol, Nazmi. “Bâkî’de Gözyaşı”, *Turkish Studies*, 2012, Volume 7/3 Summer, (DOI : <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3493>): s. 2027-2039; 18.09.2019.
- Özerol, Nazmi. “Klâsik Şiirde Uyku”, *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. I, 2013, s. 77-98.
- Özkan, Ömer. (2007), *Divan Şiiri Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı (XIV-XV. Yüzyıl)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Özkul, Yavuz. (2019), *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı’nın Tahlili*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sakarya.
- Pakalın, M. Zeki, (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 3 cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Pala, İskender. “Âh Mine’l-Aşk”, *Cogito “Aşk” Özel Sayı*, Sayı 4 Bahar 1995. (16. Baskı), 2020, s. 81-102. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pala, İskender. (2008), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, (17. basım), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Saraç, M. A. Yekta. (2010), *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, (8. Baskı), Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur. (2020), *Aşkın Metafizigi*, çev. Selahattin Hilav, (5. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sefercioğlu, M. Nejat. (2001), *Nev’î Divanı’nın Tahlili*, (2. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sefercioğlu, M. Nejat. (2007), “Nev’î”, *İslâm Ansiklopedisi*, 33. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Selçuk, Bahir. “Fuzûlî’de Gözyaşı”, *Ekev Akademi Dergisi*, Güz 2005, 9/25, s.233-246.
- Selçuk, Bahir vd. (2015) *Söz ve Sihir Arasında Edebî Sanatlar*, Kesit Yayınları, İstanbul.

- Şener, Hasan ve Kübra Akatay. “Fuzûlî’nin Türkçe Divanı’ndaki Gazellerinde Gönül”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of International Social Sciences* 2018/28, (2), s.77-95.
- Şentürk, A. Atillâ, (2014), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, (7. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şentürk, A. Atillâ, (2015), “Okçuluk Tarihine Yeni Bir Kaynak Olarak Osmanlı Şiiri”, *M. Ali Tanyeri'nin Anısına Makaleler*, (der. H. Aynur, H. Koncu, F. M. Şen), Ülke Kitapları, İstanbul.
- Şentürk, A. Atillâ, (2019), “Klasik Türk Şiiri Estetiği” *Türk Edebiyatı Tarihi*, (3. Baskı) C. I, ed. Talât Sait Halman vd., T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Yay., Ankara.
- Şentürk, A. Atillâ. “Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler”, *Osmanlı Araştırmaları XV* (15), İstanbul, 1995, s. 1-91.
- Şeyran, M. Beyza, (2020), *Klasik Türk Şiirinde Melek Düşüncesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Şimşek, Tacettin. “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde ‘Şair Özne’nin Yazgısı” *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)* 2018, XI-II: 1-13.
- Tanpınar, A. Hamdi., (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Taştan, Erdoğan. “Nedim’in Şiirlerinde ‘Vâsûht’ Tarzı Aşkın İzleri”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2019, (16), (DOI: 10.29000/rumelide.618998). s. 445-459.
- Temizkan, Mehmet. (1986), *Hayretî Dîvânı’nda Âşık*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Tezcan, Nuran. (2016). *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Timurtaş, F. Kadri. (1997)., *Makaleler (Dil ve Edebiyat İncelemeleri)*, (haz. Mustafa Özkan), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

- Tolasa, Harun. (1973), *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Topaloğlu, Bekir. (2007), “Rakib”, *İslâm Ansiklopedisi*, 34. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tökel, D. Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar-Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Uludağ, Süleyman. (1991), “Aşk”, *İslâm Ansiklopedisi*, 4. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Uludağ, Süleyman. (2012), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Ünlü, Osman. “Klâsik Türk Şiirinde Mum Makası: Mîkrâz” *Journal of Turkish Language and Literature*, 3 (1), Winter, 2017, 321-239.
- Ünver, İsmail. (1998), “Heft Hân”, *İslâm Ansiklopedisi*, 17. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Vural, Emre. (2020). Sühan Meydanında İki Kemânkeş: Nefî ve Nev'îzâde Atâyî. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 9(4), s.1454-1471.
- Yaltkaya, Korkut. “Aşka Dirimbilimsel Yaklaşım”, *Cogito “Aşk” Özel Sayı*, Sayı 4 Bahar 1995. (16. Baskı), 2020, s. 52-56. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yelten, Muhammet. (haz.), (2017), *Sohbetü'l-Ebkâr*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55751,sohbetul-ebkarpdf.pdf?0> 22.10.2020.
- Yeni Tarama Sözlüğü*, (1983), (düz. Cem Dilçin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Yeniterzi, Emine. “Divan Şiirinde Gazel Redifli Gazeller”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2005, (18), s. 1-10.
- Yeniterzi, Emine. “Dîvan Şiirinde Ölüme Dair Bazı Hususlar”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1999, (5), s. 115-139
- Yücel Çetin, Ayşe. (2016), *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, Kitabevi Yayınları, Ankara.

Zavotçu, Gencay. (2018), *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*, (2. Baskı). Umuttepe Yayınları, Kocaeli.

Zavotçu, Gencay. (haz.), (2017), *Zehr-i Mar-zâde Seyyid Mehmed Rıza Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Tezkiresi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-219133/riza-tezkiresi.html> 20.10.2020.

