Türk Edebiyatı Tarihi

2

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

2

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

2

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör)
(ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

© T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
3106-1

Kültür eserleri dizisi: 403

ISBN 978-975-17-4089-2 (takım)
ISBN 978-975-17-4091-5 (2. cilt)

www.kulturturizm.gov.tr
e-posta: yaphaz@kulturturizm.gov.tr

Türk edebiyatı tarihi / Editörler Talat Sait Halman … [v.b.].–3. bsk.
– Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

...c.<2> ; 24 cm. – (Kültür ve Turizm Bakanlığı
yayınları ; 3106-2. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
kültür eserleri dizisi ; 403)
ISBN 978-975-17-4089-2 (tk.)
ISBN 978-975-17-4091-5 (2.c.)

I. Halman, Talat Sait. II. Seriler.

810.09

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör) (ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

Tasarım Uygulama
Ersu Pekin
Funda Bilecen

Yazım-düzeltme
Süer Eker
Beyhan Uygun Aytemiz

Yazışma
Neslihan Coşkun
Ramazan Sıkı

Baskı
Ses Reklamcılık Pazarlama Turizm Sanayi ve Tic. Ltd. Şti
Kazım Karabekir Cad. No: 7/4 Altındağ/ANKARA
e-posta: ses@sesreklam.net

Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 3.baskı
2000 adet

Basım yeri, tarihi
Ankara, 2018

Özel teşekkürler
Yazıların incelenmesinde hakem olarak katkıda bulunan öğretim üyelerine; kaynakların ve alıntıların kontrolünü titizlikle gerçekleştiren Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü öğrencileri Alphan Akgül, M. Sıla Arlı, Yalçın Armağan, Günil Özlem Ayaydın-Cebe, Fırat Caner, Murat Cankara, Hülya Dündar, Tuba İsen-Durmuş, İrfan Karakoç, Sevim Kebeli, Nilay Özer, Ali Serdar, Reyhan Tutumlu, Seda Uyanık'a; Türk Edebiyatı Kronolojisini hazırlayan Firdevs Canbaz ve Emine Tuğcu'ya; yazışma ve düzeltmelerdeki katkıları için Ceyda Akpolat, Ela Şengündüz, Seçil Aybay Bıyıklı, Songül Sezen ve Çiğdem Gürbüzer, Murat Kazancı ve Fazilet Özlük'e; eserin 3. baskısının gerçekleşmesinde emeği geçen Bakanlık mensupları Neslihan Coşkun ve Ramazan Sıkı'ya teşekkürler...

İçindekiler

9 Kısaltmalar

12 Yazım ilkeleri

17 - 591 V. Osmanlı: Devletten imparatorluğa

Klasik Dönem (1453-1800)

19–257 İlk Klasik Dönem (1453–1600)

21 İlk Klasik Dönem (1453-1600): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam *Muhsin Macit*

31 İlk Klasik Dönem (1453-1600): Şiir *Muhsin Macit*

- 31 Klasikleşmeye doğru: Geçiş dönemi şairleri
- 36 Osmanlı şiirinde ilk klasikler
- 44 Kadın şairler
- 45 Osmanlı şiirinde Rumeli esintisi
- 48 Sufi şairler
- 51 Coğrafyanın kenarında, şiirin merkezindeki şairler

61 İlk Klasik Dönem (1453-1600): Mesneviler *Muhsin Macit*

- 64 Temsilî (alegorik) mesneviler
- 66 Realist-yerli mesneviler
- 67 Eğitici (dinî-tasavvufi, ilmî, ansiklopedik) mesneviler
- 69 Âşıkane mesneviler
- 75 Tarihî-menkıbevi mesneviler

82 İlk Klasik Dönem (1453-1600): Mensur hikâyeler *Hasan Kavruk*

92 İlk Klasik Dönem (1453-1600): Estetik nesir *Mustafa İsen*

103 Şair tezkireleri *Mustafa İsen*

115 Osmanlı şair biyografileri (tezkireler) ve Osmanlı edebiyat eleştirisi *Walter G. Andrews*

120 Şerhler *M. A. Yekta Saraç*

- 120 Şerhin kavram boyutu ve tarihî arka planı
- 122 Şerhin sebepleri ve işlevi
- 123 Şerhte usul ve yöntem

126 Türk edebiyatındaki şerhler
129 Günümüzdeki şerh uygulamaları ve toplu değerlendirme

133 Âşık şiiri (XVI-XX. yüzyıl) *M. Öcal Oğuz*
133 Ozan-Baksı'dan Âşık'a dönüşüm
139 XVI. yüzyıl
145 XVII. yüzyıl
150 XVIII. yüzyıl
157 XIX. yüzyıl
163 XX. yüzyıl

177 Köroğlu destanı/hikâyesi *Metin Ekici*
178 Köroğlu
181 Türü
184 Köroğlu anlatıcıları
186 Köroğlu anlatmaları

191 Halk hikâyeleri *İsmail Görkem*

209 Halk tiyatrosu *Nebi Özdemir*
213 Sözlü kültür bağlamında köylerde yaratılan Türk halk tiyatrosu
213 1. Köy seyirlik oyunları
219 2. Kukla
219 Sözlü kültür bağlamında kentlerde yaratılan Türk halk tiyatrosu
220 1. Karagöz
226 2. Meddah
230 3. Orta oyunu
233 4. Kukla

243 Azerî sahası Türk edebiyatı (XIII-XIX. yüzyıl) *Muhsin Macit*

259–415 Klasik estetikte yeni yönelişler: Orta Klasik Dönem (1600–1700)

261 Orta Klasik Dönem (1600-1700): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam *Abdulkadir Erkal*

275 Orta Klasik Dönem (1600-1700): Şiir *Abdulkadir Erkal*
287 Klasik üslubu devam ettirenler
293 Sebk-i Hindî
308 Hikemi üslup
314 Mahallî üslup
318 Tasavvufi şiir

329 Orta Klasik Dönem (1600-1700): Mesneviler *Abdulkadir Erkal*
330 Aşk mesnevileri
333 Alegorik (temsili) mesneviler
335 Eğitici (dinî-tasavvufi-ilmî-ansiklopedik) mesneviler

345 Tarihî-menkıbevi mesneviler
347 Yerli (realist) mesneviler

358 Orta Klasik Dönem (1600-1700): Mensur hikâyeler *Hasan Kavruk*

368 Orta Klasik Dönem (1600-1700): Estetik nesir *Christine Woodhead*

379 Bir Edebiyat Anıtı: Evliya Çelebi Seyahat-namesi *Robert Dankoff*
379 Tür sorunu
381 Betimlemenin poetikası
384 Manzume yazarı olarak Evliya
385 Anlatılamanın rolü

392 Sebk-i Hindî *Cafer Mum*
394 Fars şiirinde Sebk-i Hindî
402 Türk şiirinde Sebk-i Hindî
405 Sebk-i Hindî'nin özellikleri

417–591 Klasik Estetikte Hazan Rüzgârları: Son Klasik Dönem (1700–1800)

419 Son Klasik Dönem (1700-1800): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam *Osman Horata*

429 Son Klasik Dönem (1700-1800): Şiir *Osman Horata*
445 Nedim'den Süruri'ye mahallî / folklorik söylem: Klasik estetikte çözülüşün şok dalgaları
468 Klasik zevkte bedii söylem: Sebk-i Hindî şairleri
476 Klasik zevkte hikmet ufukları: Hikemi söylem veya Nabi takipçileri
497 Kadim zevki sürdürenler: Klasik söylem
510 Klasik üslupta dinî-tasavvufi söylem

540 Son Klasik Dönem (1700-1800): Mesneviler *Osman Horata*
543 Temsilî (alegorik) mesneviler
545 Realist-yerli mesneviler
551 Eğitici (dinî-tasavvufi, ilmî-ansiklopedik) mesneviler
555 Âşıkane mesneviler
556 Tarihî- menkıbevi mesneviler

562 Son Klasik Dönem (1700-1800): Mensur hikâyeler *Hasan Kavruk*

566 Son Klasik Dönem (1700-1800): Estetik nesir *M. Fatih Köksal*

581 Avrupa'da Alhamiyado edebiyatı *Fehim Nametak*

587 Türkçenin renkleri: Karamanlı Türkçesi ile yazılan edebî metinler *Engin Sezer*

593–676 VI. Klasik Sonrası Dönem (1800–1860)

595 Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Şark ekspresiyle Garb'a sefer *M. Kayahan Özgül*
598 Devlet değişiyor

605 Şair değişiyor
615 Şiir değişiyor
621 1. Formal değişimler
630 2. Tematik değişimler

659 Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Mensur hikâyeler
Hasan Kavruk

662 Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Estetik nesir *M. Fatih Köksal*

Kısaltmalar

age./agy.	adı geçen eser/yapıt/yazı
AKM	Başbakanlık Atatürk Yüksek Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi
Ar.	Arapça
AÜ	Ankara Üniversitesi
ATAÜ	Erzurum Atatürk Üniversitesi
b.	bin, ibn
bibl.	bibliyografya
bk.	bakınız
Böl.	bölüm
bs.	baskı, basım
BÜ	Boğaziçi Üniversitesi
C.	cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	çeviren
ÇÜ	Çukurova Üniversitesi
d.	doğumu
DİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi İstanbul 1988
DLT	Divanü Lügâti't –Türk
DT	doktora tezi
DTCF	Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
ed.	editör (yayımcı)
Ef.	efendi
EF	Edebiyat Fakültesi
EI	The Encyclopaedia of Islam (new edition), Leiden 1954
Ens.	Enstitü, enstitüsü
EÜ	Ege Üniversitesi
Fak.	fakülte
Far.	Farsça
fas.	fasikül
Fr.	Fransızca
FÜ	Fırat Üniversitesi
GÜ	Gazi Üniversitesi
H.	hicrî
HAGEM/HAKAD	Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme

	Genel Müdürlüğü
HÜ	Hacettepe Üniversitesi
hzl.	hazırlayan
İA	İslâm Ansiklopedisi I-XIII İstanbul 1940-1988.
İng.	İngilizce
İÜ	İstanbul Üniversitesi
JTL	Journal of Turkish Literature Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Ankara 2005
JTS	Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları Harvard, Massachusetts 1977
KB	Kutadgu Bilig
KB	Kültür Bakanlığı
KTB	Kültür ve Turizm Bakanlığı
Ktp.	kütüphane, kütüphanesi
M.	miladi
mad.	madde
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
MF	Millî Folklor Ankara 1984
MİFAD	Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırmaları Dairesi
MK	Millî Kütüphane
M.Ö.	milattan önce
M.S.	milattan sonra
Mtb.	matbaa, matbaası
MÜ	Marmara Üniversitesi
nşr.	neşreden
No./ Nu./Nr.	numara
Osm.	Osmanlıca, Osmanlı Türkçesi
ö.	ölümü
örn.	örnek
Rus.	Rusça
s.	sayfa
S.	sayı
sad.	sadeleştiren
sal.	saltanat, saltanatı
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SÜ	Selçuk Üniversitesi
T.	Türkçe
TA	Türk Ansiklopedisi

	I-XXXIII, Ankara 1943-1986
TATV	Türk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı
TCYK	Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogu
TD	Türk Dili Türk Dil Kurumu Ankara 1951
TDA	Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi İstanbul 1949
TDAY	Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten Ankara 1953
TDEA	Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi İstanbul 1976
TDED	Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü İstanbul 1970
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TKAE	Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TM	Türkiyat Mecmuası İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
TOEM	Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası İstanbul 1338-1341
trc.	tercüme eden, tercüme
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK	Türk Tarih Kurumu
TÜYATOK	Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu
Ty.	Türkçe Yazmalar
TYDK	Türkçe Yazma Divanlar Katalogu
UÜ	Uludağ Üniversitesi
Ü	üniversite, üniversitesi
v./ vr.	varak
vb.	ve başkaları, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.	ve diğerleri, ve devamı
vr.	varak
vs.	ve saire
Yay.	yayıncılık, yayınları, yayın evi
YK Yay.	Yapı Kredi Yayınları
YLT	yüksek lisans tezi
yt.	yazılış tarihi
yty.	yayın tarihi yok
yy.	yüzyıl
yyl.	yayımlayan
yyy.	yayın yeri yok
yz.	yazma, yazmalar

Yazım İlkeleri

1. *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin yazımında, özel durumlar dışında Türk Dil Kurumu Yazım *Kılavuzu* esas alınmıştır.

2. Arapça ve Farsçadan geçen kelimelerdeki uzunlukların gösterilmesi konusu, Türkçenin önemli sorunlarından biridir. Bu çalışmada, eserin kendi içinde tutarlı olmasına dikkat edilmiş, Cumhuriyet öncesi veya sonrası, Harf Devrimi öncesi veya sonrası gibi bir ayrıma gidilmeden, *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen yerler dışında düzeltme işareti kullanılmamıştır. Kaynakların yazımında, alıntılarda, Arapça, Farsça ve diğer yabancı dillere ait ya ait kişi ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır.

- Düzeltme işareti, yazılışları bir, anlamları / işlevleri farklı kelimeleri / ekleri ayırmak, ince "g", "k" seslerini göstermek, nispet i'sinin belirtme durumu ve iyelik ekiyle karışmasını önlemek amacıyla kullanılmıştır:

  âşık-aşık, hâlâ-hala, Hak-hâk, millî-milli, ilmi-ilmî, dini-dinî, askeri-askerî, resmî-resmi, resmîlik, millîlik; hikâye, rüzgâr

- Kişi ad ve mahlasları ile eser ve kurum adlarında da, Arap ve Fars edebiyatına ait eser ve kişi adları dışında, aynı yöntem takip edilmiştir:

  Ahmedî, Şeyhî, Fuzulî, Zati, Hâmit / Hamit, Hâletî;

  Nabi, Naci, Ruhi, Sami, Kemal Paşazade, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Mehmet Akif;

  Divanü Lügâti't-Türk, *Divan-ı Şeyhî*, *Hayr-abad, Seyahat-name-i Evliya Çelebi, Leta'if-i Rivayat, Mizanü'l-Edeb*;

  Mevlevi, Yesevi, Bektaşi, Halvetî;

  Arap ve Farslara ait eser ve kişi adları: Rızâzâde Şafak, Attâr, Sekkâkî; *Miftâhu'l-Ulûm, Dîvân-ı Rûdekî*

- Batı dillerinden geçen sözcüklerde düzeltme işareti kullanılmamıştır:

  klasik, Latin, plan

3. Türkçeye geçen Arapça, Farsça sözcük ve hecelerin sonunda bulunan *–b / -c / -d* sesleri, Türkçe söyleyiş esas alınarak *–p / –ç / –t* olarak gösterilmiş, özel durumlarda ise tercihlere bağlı kalınmıştır:

  Halit Ziya, Ahmet Paşa, Galip, Ahmet Mithat;

  Halide Edib, Mehmed Çavuşoğlu

- Arapça ve Farsça kurala göre oluşturulan isim ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

Ahmed-i Dai, *Cemşid ü Hurşid*

- Arapça *din* kelimesiyle oluşturulan birleşik kelimelerde de, Arap ve Farslara ait özel isimler dışında, benzer yöntem takip edilmiştir:

  Şemsettin Sami, Ömer Seyfettin, Kemalettin Kamu;

  Kemâlüddîn-i Isfahânî, Raşîdüddîn

4. Özel adlarda ayın ve hemze işareti (‘) sadece söz içinde ve sonunda gösterilmiştir:

Refi’, Nef’î, Neş’et; âşık

5. Aidiyet ekleri tek y’li olarak yazılmıştır:

bahariye, fahriye

Eser ve kitap adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

“Kaside-i Bahariyye”, *Durub-ı Emsal-i Osmaniyye*

6. Özel ad olan Arapça ve Farsça tamlamalarda, her iki sözcük de büyük harfle başlatılmıştır:

Tasvir-i Efkâr, *Vesiletü’n-Necat, Tezkiretü’ş-Şu’ara*

7. Türkçeye yerleşen ve Arapça, Farsça tamlamalardan oluşan kelime gruplarının yazımında, terim niteliği kazananlar dışında, *Yazım Kılavuzu*’na uyulmuştur:

- darülaceze, darülfünun; vahdet-i vücut, ab-ı hayat
- İbnülemin, Abdülmecit; Nedim-i Kadim, Ahmed-i Rıdvan

8. Cumhuriyet öncesinde, yaygın olarak kullanılan “bey”, “paşa” gibi unvanlar, ismin bir parçası olarak değerlendirilmiş ve bunlardan sonra gelen ekler kesme işareti ile ayrılmıştır:

Ahmet Paşa’nın, Orhan Gazi’den, Necati Bey’e

9. Eserde bazı yabancı kökenli kelimelerin yazımında, özel durumlar dışında, *Yazım Kılavuzu* esas alınmıştır:

mısrası, camisi; Atayi, Nevayi; hezl, vect vb.

10. Eski edebiyatla ilgili metinlerde çok sık geçen *divan* kelimesi, sadece şair adıyla birlikte anıldığında büyük yazılmış ve gelen ekler kesme ile ayrılmıştır.

“*Fuzulî Divanı*’nı en fazla...”; “Şairin *Divan*’ı ve mensur birçok eseri ...”; “Şair, divanında kasidelere ağırlık vermiştir.”

11. Metin içinde vurgulanması gereken ifadeler, italik veya tırnak içinde düz olarak gösterilmiştir.

12. Alıntılar ve örnek beyitler / mısralar tırnak içinde düz ve özgün biçimlerine sadık kalınarak yazılmıştır. Metin içindeki tek beyitler, yine tırnak içinde ancak yan yana, eğik çizgi ile ayrılarak gösterilmiştir.

- Alıntılar, 5 satırdan veya 40 kelimeden fazla olduğu takdirde normal metinden farklı olarak paragraf başından 1 cm daha içeriden başlatılmış ve 1 punto küçük yazılmıştır.
- Örnek beyit / şiir alıntıları, bir beyitten veya iki mısradan fazla olduğunda da aynı yöntem uygulanmıştır.

13. Verilen örnek metinlerde transkripsiyon işaretleri kullanılmamıştır.

14. Yazılar içinde, "Giriş" ve "Sonuç" gibi alt başlıklara yer verilmemiş, gerekli durumlarda bu kısımlar (* * *) işaretiyle ayrılmıştır.

15. Kaynakçalarda, çok sık geçen bazı dergi ve kitap adları dışında kısaltmalara yer verilmemiştir. Genel kısaltmalarda ise, *Yazım Kılavuzu*'nda yer alan yazılışlara, birkaç istisna dışında, uyulmuştur.

16. Ekler, kelime niteliği kazanmamış kısaltmalarda son harfin okunuşuna göre getirilmiştir:

ABD'de, vb.leri, *İA*'da

17. Kendisiyle ilgili değerlendirmeye yer verilen şair ve yazarların isimleri, ilk geçtiği yerde koyu/vurgulu olarak yazılmış, ayraç içinde doğum, ölüm tarihi veya yüzyılı verilmiştir. Doğum ve ölüm tarihleri birlikte verilenlerde, "d." , "ö." gibi kısaltmalara gerek duyulmamıştır. Saltanat süreleri ise, bir karışıklığa yol açmamak için "sal." kısaltmasıyla belirtilmiştir.

- " Bu dönemin en önemli isimlerinden **Namık Kemal** (1840-1888) …"
- Asıl isimleriyle tanınan, soyadlarını sonradan alan yazarların soyadları köşeli ayraç içine alınmıştır. Kaynakça kısmında da aynı yöntem takip edilmiştir.

  Halide Edib (Adıvar) (1884-1964)
- Hakkında açıklama yapılan söze ait ek, parantez kapandıktan sonra yazılır: içindeki açıklamalar, eklerden sonra yazılmıştır:

  "Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)... Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)'un…"
- Hicri ve miladi tarihler birlikte verildiğinde, ikisi eğik çizgi ile ayrılmış ve bunların hicri veya miladi olduğu ayrıca belirtilmemiştir:

  Enderuni Fazıl (ö. 1225 / 1810)

18. Bölüm başlıkları I., II. , alt başlıklar A. B.; ikinci, üçüncü, dördüncü derece alt başlıklar ise sırasıyla 1., 2. ; a., b.; (1), (2); (a), (b) şeklinde numaralandırılmıştır.

- Yazı içindeki madde numaraları ise, normal karakterlerle 1), 2) veya a), b) şeklinde gösterilmiştir.

19. Eserde, açıklamalar dışında dipnot kullanılmamış, metin içi atıfların yazımında aşağıdaki yöntem benimsenmiştir:

(Tanpınar 1980: 151), (Kaplan 1975: II / 531; Tanpınar 1980: 186)

- İkinci kaynaktan alıntılar aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:

  (Kaplan 1979; Çelik 2000: 5'ten veya Kaplan 1979, aktaran Çelik 2000: 5)
- Yazarın ismi cümle içinde geçmişse, parantez içinde sadece tarih verilmiştir:

  "Tanpınar, bu konudaki çalışmasında (1976: 131) ...."
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın adı vd. yazılmış ve kaynakçada ise hepsi belirtilmiştir:

  (Köprülü vd. 1988: 120)
- Bir şairin aynı yıl yayımlanan birkaç eseri varsa yayım tarihinin yanına a, b, c harfler konulmuştur: (Kaplan 1980a: 151)
- "Kaynakça"nın yazımında aşağıdaki yönteme uyulmuştur:

  Kaplan, Mehmet (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Kaplan, M. (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Akyüz, Kenan (1979), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 2. bs., Ankara: DTCF Yay.

  Wellek, R. ve A. Warren (1982), *Yazın Kuramı*, (çev. Y. Salman ve S. Karatay), İstanbul: Çağlayan Yay.

  Süreli yayınlar:

  Şener, Sevda (2005), "Images of the Woman in Turkish Drama as Illustrated by the Plays of Adalet Ağaoğlu", *JTL*, 2: 85-92.

  Ansiklopediler:

  Mazıoğlu, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , *TA,* XXXII: 80- 134.

  Yayımlanmamış tezler:

  Uygun Aytemiz, Beyhan (2005), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Ankara: Bilkent Ü., DT.

  Yazarı belli olmayan ve kitap içindeki yazılar:

  Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1981), "Hâtem, Ahmed Efendi", 4:154.

  Kortantamer, Tunca (1999), "Gül Kasidesi", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Makaleler*. (hzl. M. Kalpaklı), İstanbul: YK Yay., s. 357-366.

V. Osmanlı: Devletten imparatorluğa

KLASİK DÖNEM (1453-1800)

İLK KLASİK DÖNEM (1453–1600)

İlk Klasik Dönem (1453-1600): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

Muhsin Macit

OSMANLILARIN Timur karşısında yaşadıkları Ankara bozgunuyla birlikte ertelenen imparatorluğa geçişi, II. Murat'ın siyasetiyle sağlanan ekonomik ve kültürel birikim çabuklaştırmış; bu sürecin en önemli dönüm noktası ise İstanbul'un fethi olmuştur. II. Mehmet (sal. 1444-1446; 1451-1481), Konstantiniye'nin fethi ile elde edeceği itibar ve gücün bilincinde olduğu için babasından devraldığı birikimi çok iyi değerlendirerek tahta geçişinden kısa bir müddet sonra fetih planları yapmaya başlamıştır. Fetihle birlikte Osmanlıların yeni başşehri olan İstanbul, aynı zamanda bilim ve kültür merkezi hâline gelmiştir.

Fatih Sultan Mehmet, iki karanın sultanı ve iki denizin hakanı (sultanu'l berreyn ve hakanu'l-bahreyn) sıfatıyla Anadolu'dan Rumeli'ye; Akdeniz'den Karadeniz'e kadar geniş bir coğrafyayı egemenliği altına alınca öncelikli olarak siyasal iktidarını pekiştirecek kurumları oluşturmaya başlamıştır. İstanbul'un fethinden hemen sonra sekiz kiliseyi sekiz ünlü bilgin için medreseye çevirtmiş; 1463-1470 tarihleri arasında yaptırdığı Fatih Camisi'nin çevresinde Sahn-ı Seman veya Semaniye denen sekiz medrese kurarak her birinde devrin ünlü bir bilginini görevlendirmiştir. Hiç şüphesiz bu medreseler, merkezî otoriteyi güçlendirecek en önemli kurumlardır. Bu medreselerde ders veren ulemanın esaslarını belirlediği kurallar dizisi çerçevesinde gerçekleşen kurumsallaşma, doğal olarak Fatih'in öngördüğü bir yapıda biçimlenmiştir.

Fatih döneminde İstanbul, Doğu- Batı arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olmuştur. İslam uygarlığının önemli düşünce ve bilim

adamlarının himaye edildiği saray çevresinde, Yunanlı ve İtalyan bilim ve sanat adamlarının, Bizanslı kâtiplerin, Uygur harfleriyle yazan bahşilerin görev aldıkları ve himaye edildikleri bilinmektedir. Fatih'in Batı ve Doğu dillerini bildiği ve sarayındaki bilginlerle belirli konuları tartıştığı kaynaklarda anlatılmaktadır.

Doğrusu Osmanlı şehzadelerinin eğitim süreçleri içinde kazandıkları birikim ve deneyimleri bu tür tartışmaları sağlıklı bir biçimde yönlendirmeye elverişlidir. Özellikle Fatih döneminden itibaren medreselerde dinî ilimlerin yanı sıra tıp, matematik ve astronomi gibi alanlarda da derslerin okutulması bu ilginin saray ve çevresiyle sınırlı kalmadığını göstermektedir (Adıvar 1982: 31-57; Tekin 2002: 514-520).

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u yeniden imar ve inşa ederken bir yandan da bilim ve kültürün merkezi hâline getirmek için Doğu'da ve Batı'daki ünlü bilgin ve sanatkârları İstanbul'a davet etmiştir. Çağrısına uyarak İstanbul'a gelen bilginleri devrin ünlü medreselerinde görevlendirmiştir. Mesela, bunlar arasında yer alan ünlü matematik ve astronomi bilgini Ali Kuşçu (ö. 1474), İstanbul'a gelince Ayasofya Medresesine müderris olarak tayin edilmiştir (Adıvar 1982: 47-48). Fatih'in davetini kabul etmeyen Molla Cami gibi bazı seçkin şair ve bilginlere de armağanlar gönderilmiştir. Osmanlı sultanlarının bu tür jestleri, aslında bilgin ve sanatkârlara ne kadar değer verildiğini gösteren tarihsel gerçekler olduğu kadar, siyasal güçlerinin etki alanının genişliğine işaret eden simgesel anlamlar barındırmaktadır.

İstanbul'un fethinden sonra Osmanlıların elde ettikleri saygınlığa uygun bir şecere oluşturma gayretleri, Osmanlı aydınları arasında öteden beri var olan Türkistan ilgisini belirgin bir şekilde artırmıştır. Bunda Akkoyunlu Uzun Hasan (sal. 1457-1478)'ın Türkmenler üzerindeki köken birliği iddiasından kaynaklanan nüfuzunu zayıflatma çabalarının yanı sıra Timurlu merkezlerinde yüksek düzeyde icra edilen kültürel etkinliklere duyulan öykünmenin de payı vardır. Osmanlı aydın ve bürokratlarının İran ve Orta-Asya ortak yüksek kültürüne duydukları ilgi, siyasal otoritenin meşruluk kazanmasıyla birlikte köken birliği iddiasından ziyade kültürel ve estetik anlayış bakımından bir etkileşimi doğurmuştur (Birnbaum 1976: 159).

Fetihten sonra İstanbul, sadece bir başkent değil, aynı zamanda Türk kültür ve sanatı açısından Herat ve Tebriz gibi bir üslup anlayışının ve ekolünün merkezi olarak simgesel anlam yüklenmiştir. Hem siyasal hem de kültürel bakımdan Herat, Timurlu; Tebriz, Türkmen; İstanbul ise Osmanlı üslubunu simgelemektedir. Bu merkezler arasında dinî-mistik örüntülerin kuşattığı kültürel etkileşim, siyasal ilişkilerdeki aksaklıklara ve hatta savaşlara rağmen devam etmiştir. Osmanlı coğrafyasından Herat ve Tebriz gibi merkezlere gidip orada eğitimlerini tamamladıktan sonra Anadolu'ya dönen bilgin ve şairler, eğitim gördükleri merkezlerde tanıştıkları kişilerle

ilişkilerini devam ettirmek suretiyle bu etkileşime katkıda bulunmuşlardır. Herat-Tebriz ve İstanbul gibi merkezlerde kümelenen sanatkârlar, yakın çevrelerini etkileyerek dönemlerinin anlayışına uygun üsluplar geliştirmişlerdir. Özellikle nakış ve cilt sanatıyla ilgili çalışmalarda sağlıklı analizleri yapılan üslup ayrışmalarının ve etkilerinin şiir ve diğer güzel sanatlar için de geçerli olduğu muhakkaktır (Grube 1969: 105-107; Aslanapa 1995: 513 515; Atılgan, 2000: 378-417).

İran ve Orta-Asya yüksek kültür merkezlerinde yaşayan şairlerin en azından bir kısmının daha sonra Osmanlı devlet adamlarının himayelerinde hayatlarını sürdürdükleri bilinmektedir (Kurnaz 1999: 199-207). Tebriz ve Herat'ta Fars ve Türk sanatkârlarca ortaya koyulan eserler, İstanbul'da Osmanlı devlet adamlarının da dikkatini çekmiştir (Uluç 2006). Bilhassa Fatih döneminde İran ve Orta Asya ortak yüksek kültür merkezlerinden Anadolu'ya gelen bilgin ve şairlerin saray çevresinde gördüğü olağanüstü ilgi ve ayrıcalık, Osmanlı şair ve tezkirecileri tarafından eleştirilmiştir:

> Olmak istersen i'tibâra mahall
> Ya Arapdan yahûd Acemden gel
>
> Acemün her biri kim Rûma gelür
> Ya vezâret ya sancak uma gelür (Latifî 2000: 474)

Fakat bu durum, sadece sanat hayatıyla ve Fatih dönemiyle sınırlı kalmamıştır. XIV-XVI. yüzyıllar arasında Osmanlı medreselerinde ders veren bilginlerin yaklaşık % 65'inin; okutulan otuz üç ders kitabının yazarlarından yaklaşık % 70'inin İran ve Mısır'da yetiştiği tespit edilmiştir (İhsanoğlu 1998: II/235). Osmanlı bilim ve kültür hayatının biçimlenmesinde ve gelişmesinde başta Tebriz, Şiraz, Isfahan ve Kahire olmak üzere Herat, Buhara, Semerkant, Halep ve Şam gibi o devrin önemli merkezlerinde tahsilini tamamlayıp sonra Osmanlı merkezlerine yerleşen bilgin ve sanatkârların etkisi vardır. Osmanlı coğrafyasını çevreleyen bu bilim ve sanat merkezlerinin yanı sıra özellikle 1492'den sonra Endülüs'ü terk etmek zorunda kalan bilginler, İstanbul ve Selanik'e yerleşerek Osmanlı bilimine katkıda bulunmuşlardır (İhsanoğlu 1996: 85-137).

Fatih'in politikalarının neticesinde Anadolu ve Rumeli'de merkezî imparatorluğun kuruluş süreci tamamlanmış ve İstanbul dünyanın en önemli şehri hâline gelmiştir. Fakat, Fatih'in ölümünden sonra oğulları Cem ile Bayezit arasında taht kavgası başlamıştır. Cem'in babasının sert siyasetini devam ettireceğine inanan İshak Paşa'nın tahrik ettiği yeniçerilerin yarattığı kargaşa ortamında Bayezit tahta çıkmıştır (İnalcık 2004: 35). Cem'in ölümüne kadar (1495) Bayezit'in iç ve dış siyaseti büyük ölçüde İshak Paşa ve Gedik Ahmet Paşa'nın beklentileri doğrultusunda biçimlenmiştir. Devlet idaresinde Fatih dönemindeki politikalara karşı tepki geliştirilmiştir.

Cem'in 1481'de Bayezit'e yenilerek Mısır'a kaçışından Rodos Şövalyelerinin elinde ölümüne kadar (1495) geçen süre içerisinde, Bayezit'in iç ve dış politikada çok ihtiyatlı davrandığı görülür. Cem'in ölümünden sonra I. Bayezit, güçlü bir donanma oluşturarak Venedik'le harbe girişir. Fakat tam bu sırada, Uzun Hasan'dan sonra Osmanlılarla karşı karşıya gelmeyen Akkoyunlu egemenliğindeki topraklarda yeni bir tehdit baş göstermiştir. Erdebil Tekkesi'nin şeyhi İsmail (1487-1524), Akkoyunlu egemenliğine fiilen son verip Tebriz'de şahlığını ilan etmiştir (907/1501). Şah İsmail, Bayezit döneminde 1502 ve 1507'de iki kez Osmanlı topraklarına girmiştir. Ayrıca onun Anadolu'daki taraftarlarından Şahkulu, 1511 yılında Teke yöresinde bir ayaklanmaya öncülük ederek Kütahya beylerbeyini katletmiş, Veziriazam Hadım Ali Paşa'yı da öldürterek Bursa'yı tehdit etmeye başlamıştır. Kızılbaş ayaklanmasının muhtemel sonuçlarını gören Şehzade Selim, yeniçerilerin desteğini almak suretiyle İstanbul'a girmiş ve artık yaşlanmış olan babasını tahttan indirerek yerine geçmiştir (24 Nisan 1512). Şah İsmail, ülkesinin sınırlarını genişletmek, görüşlerini yayabileceği emniyetli bir ortam oluşturmak amacıyla batısındaki Osmanlıları ve doğusundaki Özbekleri tehdit etmeye başlamıştır. Özbeklerden Şeybani Han'ı mağlup ederek öldüren Şah İsmail'in (1509), Osmanlı sultanı II. Bayezit ile aralarında başlayan gerilim ancak Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi ile neticelenmiştir (23 Ağustos 1514).

Yavuz Sultan Selim, çok kısa süren hükümdarlık dönemine (sal. 1512 1520) çok önemli zaferler ve seferler sığdırmıştır. Öncelikli olarak Safevi tehlikesini ortadan kaldırmak için İran'a sefer düzenlemiş ve Şah İsmail'in göçebe Türkmenler üzerindeki etkinliğini nispeten azaltmıştır. Diğer yandan Suriye üzerine yürüyerek Memluk hükümdarı Kansu Gavri'yi yenmiş ve ülkesinin doğu ve güney doğu sınırlarını nispeten emniyetli hâle getirerek ticaret yollarını kontrol altına almıştır. Onun bu seferleri, devrin şairlerince destansı bir dille işlenerek Selimnameler yazılmıştır.

Siyaset ve kültür alanında dedesi Fatih'in İstanbul'u dünyanın kültür merkezi hâline getirmek için gösterdiği gayretlerle örtüşen politikasını benimsemiştir. Bunun sonucu olarak Yavuz döneminde Anadolu sahasında yetişen şairlerin sayısında artış olduğu gibi, Osmanlı saray çevresine özellikle Safevi, Timurlu muhitlerinden katılım olmuştur (Kartal 2002: 105-152). Kendisi de divan oluşturacak kadar Farsça şiir söylemiştir (Tarlan 1946). Az sayıda Türkçe şiiri vardır. Mecmualarda Yavuz Sultan Selim'e atfedilen Türkçe şiir sayısı elliye yakındır (Köksal 2017: 485-547). Yavuz, Farsça şiirler yazdığı hâlde siyasal mücadeleye giriştiği Şah İsmail, Hatayi mahlasıyla yazdığı Türkçe şiirlerle Osmanlı sınırları içindeki Alevi-Bektaşi zümreleri derinden etkilemiştir (→ "Azeri Sahası Türk Edebiyatı"). Aynı şekilde Yavuz'un diğer siyasi rakibi Memluk sultanı Kansu Gavri de Türkçe

şiirler söylemiştir (Yavuz 2002). Yavuz, siyasal iktidarını şöhretli bilgin ve sanatkârları himaye etmek suretiyle pekiştirmek için Tebriz'i ve Kahire'yi aldıktan sonra, yüzlerce sanatkârı İstanbul'a getirmiş (Uzunçarşılı 1986: 24-65; Gökmen 1997: 15-23; Genç 2011: 24-36). İstanbul'daki sanatkâr ve bilginleri de himaye etmiştir. Yavuz devrindeki kültür ve bilim hayatının renkli simaları arasında Tacizade Cafer Çelebi, Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi, Zembilli Ali Efendi ve İbni Kemal dikkati çeker.

I. Selim'in himayesindeki bu bilgin şairler, bulundukları muhitleri birer cazibe merkezi hâline getirerek yetiştirdikleri şair ve sanatkârlar sayesinde devrin bilim ve sanat hayatında etkili olmuşlardır. Bunlardan ilki, II. Bayezit'in şehzadeliğinde Amasya'da nişancılık görevinde bulunan ve saltanatı sırasında da defterdarı olan Taci Bey'in (ö.1485) oğlu Cafer Çelebi'dir (1452-1515). Çelebi, Bayezit döneminde hattat ve şair olarak dikkati çekmiş, kendisine divan-ı hümayunda nişancılık görevi verilmiştir. Asıl şöhretini I. Selim döneminde kazanmış ve Çaldıran seferinden önce Şah İsmail'e yollanan Farsça mektupları ve zafer kazanıldıktan sonra gönderilen fetihnameleri kaleme almış, padişahla ilişkileri bozulunca idam ettirilmiştir (1515).

Bir diğeri ise yine II. Bayezit'in Amasya'daki muhitinde yetişen Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi'dir (ö.1516). Müeyyedzade, Yavuz döneminin önde gelen müderris ve kazaskerlerindendir. Fakat Yavuz'un Çaldıran seferinden dönüşünde rakipleri, padişaha Müeyyedzade'nin Şehzade Ahmet taraftarı olduğunu söylediklerinden Abdurrahman Efendi iki yüz akçe ile emekli edilmiştir (920/1514). Şah İsmail'in egemenliğindeki topraklarda vaktiyle eğitim görmüş, dostluklar kurmuş bir bürokratın, kazaskerlik makamına kadar yükselmiş olsa bile, hem ilmî hem de tasavvufi silsilesinin dayandığı İran coğrafyasına duyduğu muhabbetle kendisine karşı tertiplenmesi muhtemel kıpırdanmalarda rol alabileceği konusunda padişah kuşkuya düşmüş olmalıdır. Buna rağmen İran'dan Anadolu'ya yönelen İshakıyye dervişlerinin katkısıyla sufi gelenek içerisinde Amasya'da oluşan "müeyyed" imajı, Abdurrahman Çelebi sayesinde merkeze taşınarak Osmanlı tarihi boyunca bilim ve sanat mahfillerinde süreklilik kazanan "müeyyedzadelere" dönüşmüştür. Bu dönüşümün sağlanmasında bilgin, şair ve hâmi olarak şahsiyeti teşekkül eden Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi, Osmanlı kültür coğrafyasının farklı merkezleri arasındaki kültürel iletişimin temel dayanaklarını, bu coğrafyanın genişliğini ve sanat-siyaset ilişkisinin niteliğini çok açık bir biçimde ortaya koymaktadır (Macit 2005: 44-56).

Yavuz döneminin ünlü bilginlerinde biri de Ali Cemalî Efendi'dir. Zembilli sıfatıyla şöhret bulan Ali Efendi (1455-1526), II. Bayezit döneminde başladığı şeyhülislamlık görevini Yavuz Selim ve Kanuni Süleyman dönem-

lerinde de sürdürmüştür. Şeyh Vefa'nın müridi olduğu, tasavvuf konusunda bir risale yazdığı hâlde şiirle ilgilenmemiştir.

Yavuz'un himayesinde renkli bir kültür ve sanat hayatının oluşmasına katkıda bulunan sanatkâr ve bilginlerden biri de Fatih dönemi vezirlerinden Kemal Paşa'ya nispetle Kemal Paşazade (ö. 1534) unvanıyla anılan İbni Kemal'dir. Müderris, çevirmen, şair ve nihayet Zembilli Ali'den sonra şeyhülislam olarak Yavuz Selim ve Kanuni devrinin bilim ve sanat hayatında yerini almıştır. Yavuz döneminin bu bilgin ve şairleri Kanuni devrinin görkemine uygun bir atmosferin oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Kanuni devrinde Osmanlı devletinin siyasi sınırları ne kadar genişlemişse kültür coğrafyası da o denli uçlara ulaşmıştır. Sultan Süleyman, 46 yıl süren saltanatının (1520-1566) ilk yıllarında batıya seferler düzenlemiştir. Belgrad (1521) ve Mohaç (1526) zaferlerinden sonra Safevilere karşı Irakeyn, Tebriz ve Nahcivan seferlerini düzenleyerek Bağdat, Tebriz, Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Irak-ı Acem'i Osmanlı topraklarına katmıştır. Kanuni dönemi, sadece fetih ve zaferlerle süslenen siyasette değil, mimariden şiire kadar hemen her alanda Osmanlı'nın en görkemli zamanıdır. Onun, Fatih'ten sonraki tarihsel sürece tam da denk düşecek bir politikayı benimseyerek düzenlediği kanunnameler, kurumsallaşma sürecini tamamlayan bürokrasi ve hukuk sistemi ile çağının ihtiyaçlarını karşılayacak bir yapı oluşturmuştur.

Kanuni, Süleymaniye medreselerini kurarak Osmanlı biliminin gelişmesinde Fatih medreselerinden sonraki en önemli atılımı gerçekleştirmiştir. "Kanuni " ve "muhteşem" sıfatlarını hak edecek politikalar geliştirip uygulayan Sultan Süleyman, Muhibbî mahlasıyla yazdığı şiirler (Ak 1987; Yavuz 2016) ve himaye ettiği şairlerle Osmanlı şiirini zirveye taşımıştır (Çelebioğlu 1994). II. Bayezit döneminden itibaren in'amat defterlerinde adlarına rastlanılan Osmanlı şairlerinin sayısı Kanuni döneminde artmıştır (Erünsal 1981; 1984). Kanuni'nin sanatkârları himaye etmek konusundaki tutumu, devrin başta Sadrazam İbrahim Paşa ve Defterdar İskender Çelebi olmak üzere Kınalızade Ali, Nişancı Celalzade Mustafa Çelebi, Kazasker Kadrî Efendi, Şeyhülislam Kemal Paşazade ile Şeyhülislam Ebussuud Efendi ve Seydi Ali Reis gibi bürokrat ve devlet adamları tarafından da benimsenmiştir (İpekten 1996; Yıldırım 2000).

Kanuni'nin şehzadeleri arasındaki trajik taht mücadelesinden başarıyla çıkan II. Selim döneminde (sal. 1566-1574), fetihler devam etmiş olmasına rağmen 1571 yılında Kıbrıs'ın fethi, Osmanlıların son büyük askeri başarısı sayılır (İnalcık 2004: 46). III. Murat döneminde (sal. 1574-1594), Osmanlılar doğuda İranlılarla, Orta Avrupa'da Habsburglarla bir dizi savaş yapmışlardır. İran ve Avusturya savaşlarının getirdiği yük, Osmanlı ekonomisini büyük ölçüde sıkıntıya sokmuştur. Ekonomik dengelerin bozulmasına rağ-

men Osmanlı iktisadi dünya görüşünün temel unsurları arasında sayılan üç ana ilke sürekliliğini korumuştur. Bunlar; iktisadi bakımdan kendi kendine yeterlilik (iaşe: provizyonizm); hazine gelirlerini mümkün olduğu kadar yüksek düzeye çıkarmak ve ulaştığı düzeyin altına düşmesini engellemek (fiskalizm); iktisadi ilişkilerde ulaşılan dengeleri, mümkün olduğu ölçüde muhafaza etme, değişme eğilimlerini engelleme ve herhangi bir değişme ortaya çıktığı takdirde, tekrar eski dengeye dönmek üzere değişmeyi ortadan kaldırma iradesinin hâkim olması (gelenekçilik: tradisyonalizm) şeklinde özetlenebilir (Genç 2000: 59-67).

Osmanlı iktisadi hayatının ciddi sarsıntılar geçirdiği III. Mehmet dönemine (sal. 1595-1603) Celalî isyanlarının yarattığı çöküntü damgasını vurmuştur. 1603 yılında Şah Abbas, Osmanlı devletinde yaşanan kargaşa ortamından yararlanarak Osmanlı birliklerini eski İran eyaletlerinden Anadolu'ya sürmüştür. XVI. yüzyılın sonunda Avrupa'nın ekonomik ve askerî etkisiyle Osmanlılar çağın gerisine düşmeye başlamıştır. Siyasi ve iktisadi alandaki durgunluk bütün kurumları olduğu gibi kültür ve sanat hayatını da olumsuz etkilemiştir. Çünkü, Osmanlı toplumunda kültür ve sanat hayatı, sosyal piramidin zirvesindeki padişah ve şehzadeler başta olmak üzere ekonomik ve siyasi bakımdan iktidarı elinde bulunduran yöneticiler tarafından himaye edilmekteydi. Özellikle Fatih'in sadrazamı Mahmut Paşa, II. Bayezit'in dostu ve kazaskeri Müeyyed Abdurrahman Çelebi ve Kanuni'nin defterdarı İskender Çelebi gibi bazı bürokratların sanat hamisi (patron) olarak Osmanlı sanatına çok önemli katkılarının olduğu bilinmektedir. Bunlardan başka sınır boylarında çok hareketli bir yaşam biçimini benimseyen akıncı beylerinin mütevazı konakları da şair ve dervişlerin durağı olmuştur (İsen 1998: 80-86). Kanuni'den sonraki padişahlar döneminde; özellikle III. Murat döneminden (1574) III. Mehmet döneminin sonuna kadar (1603) kültür ve sanat hayatını besleyen kaynaklar eski işlevlerini nispeten ihmal etmek veya ertelemek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte bu süreç içerisinde Osmanlı devleti, küçük veya geçici sayılabilecek birkaç istisna dışında hiçbir önemli yenilgi yaşamamıştır. Osmanlı saray çevresindeki gündelik hayat, merasim ve bayramlar tüm canlılığıyla devam etmiştir (Reyhanlı 1983: 48-67; Arslan 1999: 37-39).

İlk Klasik Dönemin Osmanlı padişah ve şehzadeleri geleneğe uyarak bilgin ve sanatkârları himaye etmişlerdir. Fatih döneminden itibaren Osmanlı başkentleri Bursa, Edirne ve İstanbul ile şehzadelerin görev yaptığı Konya, Amasya, Manisa, Trabzon ve Kütahya gibi şehirlerde vezir, sadrazam, defterdar gibi üst düzey yöneticilerin himayesinde edebî muhitler oluşmuştur (bk. İpekten 1996; İnalcık 2003; Durmuş 2009). Ayrıca Osmanlı yöneticilerinin siyasal bir tehdit oluşturmamak koşuluyla popüler şeyh ve dervişlerle iyi ilişkiler kurdukları, vakıf tahsisleri yoluyla kendilerine bağımlı hâle

getirdikleri bilinmektedir. Bu şeyhlerin yönetimindeki tekke ve zaviyeler, dinî-tasavvufi eğitimin ve mistik tecrübenin kurumsal yapılarıdır. Tasavvufun şiir diline aktarılmaya son derece müsait olan sembolik dili dolayısıyla pek çok tekke ve dergâh, aynı zamanda sanat ve edebiyatın soluklandığı mekânlar hâline gelmiştir (Tanrıkorur 2003: 22-32).

Osmanlı sultan ve şehzadeleri bilim ve sanatın gelişimi için yönetici olarak yüklendikleri sorumlulukların yanı sıra, himaye ettikleri bazı sanat dallarında da yetenekleri doğrultusunda eserler vermişlerdir. Öyle ki padişahlardan Fatih (Avnî), II. Bayezit (Adlî), Yavuz Selim (Selimî), Kanuni Süleyman (Muhibbî), II. Selim (Selimî), III. Murat (Muradi); şehzadelerden Cem Sultan, Korkut (Harimî), Mustafa (Muhlisî), Bayezit (Şahi) aynı zamanda tanınmış şairlerdir. Bunların, diğer Osmanlı şairlerinin şiirleriyle boy ölçüşebilecek nitelikte eserleri vardır.

Kaynakça

Adıvar, Adnan (1982), *Osmanlı Türklerinde İlim*, 4. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ak, Coşkun (1987), *Muhibbi Divanı*, Ankara: KB Yay.

Arslan, Mehmet (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnameler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, Ankara: AKM Yay.

Aslanapa, Oktay (1995), "Orta Asya'da Cild Sanatı", *Erdem*, VII/20: 505-517.

Atılgan, Sevay (2000), *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*, İstanbul: Mimar Sinan Ü., DT.

Birnbaum, Eleazar (1976), "The Ottomans And Chagatay Literature", *Central Asiatic Journal*, XX: 157-190.

Çelebioğlu, Amil (1994), *Kanuni Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: MEB Yay.

Durmuş, Tuba Işınsu (2009), *Tutsan Elini Ben Fakirin-Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği*, İstanbul: Doğan Kitap Yay.

Erünsal, İsmail (1981), "Türk Edebiyatının Arşiv Kaynakları I: II Bayezit Devrine Ait Bir İn'amat Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* XXI: 303-341.

Erünsal, İsmail (1984), "Türk Edebiyatının Arşiv Kaynakları II: Kanuni Sultan Süleyman Devrine Ait Bir İn'amat Defteri", *Osmanlı Araştırmaları*, IV: 1-17.

Genç, Mehmet (2000), *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Genç, Vural (2011), "Heşt Behişt Sarayından Topkapı Sarayı'na: Şah İsmail'in Çaldıran Savaşı'ndan Sonra Alıkonulan Hazine ve Eşyaları", *Toplumsal Tarih,* 208 (Nisan): 24-36.

Gökmen, Ertan (1997), "Yavuz Sultan Selim'in İran'dan ve Mısır'dan Getirdiği Sanatkârlar", *Türk Kültürü*, 407:15-23.

Grube, E. (1969), "Herat-Tebriz-İstanbul, The Development of a Pictorial Style", *Oriental Studies IV, Paintings From İslamic Lands*, (ed. R. Pinder-Wilson), Oxford: Bruno Cassirer, pp. 84-109.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1996), *Büyük Cihad'dan Frenk Fodulluğuna*, İstanbul: İletişim Yay.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1998), "Osmanlı Eğitim ve Bilim Müesseseleri", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi II*, (ed. E. İhsanoğlu), İstanbul: IRCICA (İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi) Yay.

İnalcık, Halil (2003), *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: DoğuBatı Yay.

İnalcık, Halil (2004), *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, 5. bs., İstanbul: YK Yay.

İpekten, Halûk (1996), *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*, İstanbul: MEB Yay.

İsen, Mustafa (1998), "Akıncılığın Türk Kültür ve Edebiyatına Katkıları", *Türkiye Günlüğü*, 49: 80-86.

Kartal, Ahmet (2002), "Yavuz Sultan Selim Dönemi Edebiyatı", *Arayışlar-İnsan Bilimleri Araştırmaları*, 78: 105-152.

Köksal, M. Fatih (2017), "Yavuz Sultan Selîm'in Türkçe Şiirleri", *Mertol Tulum Kitabı*, İstanbul: Sivrihisar Belediyesi Yay., s. 485-547.

Kurnaz, Cemal (1999), *Türkiye-Orta Asya Edebi İlişkileri*, Ankara: Akçağ Yay.

Latifi (2000), *Tezkiretü'ş-Şu'ara ve Tabsıratü'n-Nuzama*, (hzl. Rıdvan Canım), Ankara: AKM Yay.

Macit, Muhsin (2005), "Hem Hami Hem Şair: Müeyyedzade'ye Dair", *Türk Edebiyatı*, 377: 44-56.

Öngören, Reşat (2000), *Osmanlılarda Tasavvuf-Anadolu'da Sufiler*, Devlet ve Ulema [XVI. Yüzyıl], İstanbul: İz Yay.

Reyhanlı, Tülay (1983), *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)*, Ankara: KTB Yay.

Tanrıkorur, Cinuçen (2003), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tarlan, Ali Nihat (1946), *Yavuz Sultan Selim*, İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.

Tekin, A. Gönül (2002), "Türk Edebiyatı: 13-15. Yüzyıllar", *Osmanlı Uygarlığı II*, (hzl. Halil İnalcık ve Günsel Renda), Ankara: KB Yay., s. 496-525.

Uluç, Lâle (2006), *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar-XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1986), "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hıref Defterleri", *Belgeler*, XI/15: 24-65.

Yavuz, Orhan (2002), *Kansu Gavri'nin Türkçe Divanı (Metin - İnceleme - Tıpkıbasım)*, Konya: SÜ, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay.

Yavuz, Kemal-Orhan Yavuz (2016), *Muhibbî Dîvânı-Bütün Şiirleri*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yay.

Yıldırım, Ali (2000), "16. Yüzyılda Büyük Bir Devlet Adamı ve Edebiyat Hamisi: Defterdar İskender Çelebi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 1: 217-233.

İlk Klasik Dönem (1453-1600): Şiir

Muhsin Macit

ANADOLU Beylikleri döneminde, özellikle beylerin teşvik ve himayelerinde gelişimini din ekseninde sürdüren Türk şiir dili, XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ahmedî (ö.1412), Ahmed-i Da'i (ö.1421) ve Şeyhî (ö. 1481?) gibi ustaların eserlerinde Fars edebiyatındaki örnekleri doğrultusunda biçimlenmeye başlar. Bu sürece Azerî sahasında yetişen Nesimî (1370-1404?), bilhassa Türkçe şiirleriyle katkıda bulunur. Fatih döneminde Ahmet Paşa (ö.1496-97) ve Necati (ö.1509) başta olmak üzere Melihî, Karamanlı Nizamî gibi şairlerin gayretleriyle oluşmaya başlayan klasik şiir dili, daha sonraki dönemlerde de benimsenerek devam ettirilir. Bunda Fatih'in şehzadeleri Cem Sultan ile Bayezit'in himayesinde yetişen şairlerin önemli etkisi vardır.

Klasikleşmeye doğru: Geçiş dönemi şairleri

Osmanlı şiirinin klasikleşme sürecine Fatih Mehmet, **Avni** (835/1432-886/1481) mahlasıyla yazdığı gazellerle katılır. XVI. yüzyıl Osmanlı tezkirecileri Fatih'in şiirlerinin halk arasında tanındığını, ezbere bilindiğini belirtirler (Sehî Beg 2017: 14-16; Âşık Çelebi 2010: 192-193). Avni'nin gazelleri Ali Emirî yazmaları arasındaki Fatih Divanı nüshası ile mecmualardan derlenerek yeni harflerle birkaç kez basılmıştır. Muhammet Nur Doğan tarafından mevcut Fatih Divanı baskıları, gözden geçirilerek bütün şiirler şerhleriyle birlikte yayımlanmıştır (Doğan 2004). Mevcut şiirlerine bakıldığında Avni'nin bir gazel şairi olarak büyük ölçüde Ahmet Paşa'nın etkisinde kaldığı görülmektedir.

Divan şiirinin klasik tarzda biçimlenmesinin en büyük öncüsü, hiç şüphesiz Ahmet Paşa (ö. 1496-97)'dır. Edirne'de dünyaya geldiği hâlde Bursa Muradiye Medresesinde önce müderris, Fatih'in gözünden düştükten son-

ra da tekrar aynı şehirdeki vakıf ve medreselerde mütevelli olarak görevlendirildiği için kaynaklarda hep "Bursalı Ahmet Paşa" diye anılmıştır. II. Bayezit döneminde de arzu ettiği hâlde İstanbul'a dönememiş, Bursa'da sancak beyi olmuştur. Ölünceye dek ikamet ettiği Bursa'da bir edebî mahfil oluşturmayı başarmış ve etrafında Hariri, Resmî, Miri, Çakşırcı Şeyhî gibi şairleri toplamıştır.

Daha hayattayken ünü Osmanlı sınırlarını aşmış olan Ahmet Paşa tezkire yazarı Riyazi'nin anlattığına göre Herat'ta Molla Câmî tarafından beğeniyle karşılanmıştır (Tarlan 1966: XII). Ali Şir Nevayi'nin II. Bayezit'e gönderdiği 33 gazele nazireler söyleyen (Kleinmichel 1999: 77-212; Çetindağ 2001: 171) Ahmet Paşa'nın gazellerinin gerek Herat şairlerince beğenilmesinde gerekse Latifî (ö. 1582) tarafından "Farsi şiire Türki libas giydirmek" suçlamasıyla eleştirilmesinde (2000: 155-159), esas itibarıyla onun divan şiirini klasik anlayış doğrultusunda biçimlendirmesinin rolü vardır. Anadolu sahasında kaside nazım şeklinin klasik formunu kazanması, Ahmet Paşa'nın "kerem", "güneş" ve "benefşe" redifli kasideleriyle gerçekleşmiş ve bu kasideler çağdaşları tarafından tanzir edilmiştir. Öyle ki Cafer Çelebi, *Heves-name*'sinde onu kıyasıya eleştirmesine rağmen Ahmet Paşa'ya yazdığı nazirelerle şiir dünyasına adım atmıştır (Sungur 2001: 71 77). Ahmet Paşa, kasideciliğin yanı sıra tarih manzumeleriyle de tarih düşürme geleneğinin oluşmasına öncülük etmiştir. Anadolu sahasında divanın başına ilk defa dibace koymuştur (Üzgör 1990: 38-55). Ahmet Paşa'nın mürettep Divan'ı, Ali Nihat Tarlan tarafından yayımlanmıştır (1966).

Fatih döneminin adı sürekli Ahmet Paşa ile birlikte anılan şairi **Melihî** (ö.1494-95?), şiirlerinden çok ilginç hayat hikâyesiyle biyografi kitaplarında yerini almıştır. Gençliğinde Acem diyarına giderek Molla Câmî (ö. 1492) ve Dede Ömer Ruşenî (ö. 1486) ile ders arkadaşlığı yapmıştır. Fetihten sonra İstanbul'a gelerek Ahmet Paşa'nın hocası, Fatih'in musahibi olmuştur. Özellikle "gönül" redifli murabbası beğenilerek okunmuş, nazire geleneği içerisinde "gönül murabbaları" bağlamında adı hep Ahmet Paşa, Halilî ve Avni ile birlikte anılmıştır. Düzensiz hayatı ve derbeder mizacından ötürü muhtemelen divan tertip edememiş, şiirleri nazire mecmuaları sayesinde günümüze ulaşmıştır. Hacı Kemal'in *Camiü'n-Neza'ir*'i ve Edirneli Nazmi'nin *Mecmaü'n-Neza'ir*'i gibi nazire mecmualarında yer alan gazellerini Muharrem Ergin yayımlamıştır (1948: 59-78).

Fatih döneminin ünlü şair ve patronlarından sadrazam Mahmut Paşa da **Adni** (ö. 1473) mahlasıyla şiirler söylemiştir (Yücel 2002). Birçok savaşa Fatih Sultan Mehmet'in yanında katılmış olan Mahmut Paşa'ya vezirlik ve Rumeli beylerbeyliği görevi verilmiştir. Medreseler yaptırmış, patronaj konumuyla Fatih döneminin önde gelen yöneticileri arasında yer almıştır. Mahmut Paşa'nın muhitinde toplanan şairler arasında Nişani (ö.1481), şiir

dilinde atasözü ve deyimleri ustalıkla kullanan Safi mahlaslı Kasım Paşa, Sarıca Kemal (Kemali Zerd) ve Hayatî sayılabilir. Bu şairlerin yanı sıra D*üstur-name* sahibi Enverî, *Bahrü'l-Garayib* adlı sözlüğün müellifi Halimî, *Behcetü't-Tevarih* adlı Farsça tarihin yazarı Şükrullah, *Tarih-i Ebu'l-Feth*'in yazarı Tursun Bey de Mahmut Paşa tarafından himaye edilmiştir. Ayrıca onun girişimiyle Karamanlı Nizami, Fatih'in sarayına davet edilmiş; fakat talihsiz şair, İstanbul'a varmadan yolda ölmüştür. Nizami (ö. 1473?), genç yaşta ölmesine rağmen geriye kaside, gazel, musammat, kıta ve rübailerden oluşan mürettep bir divan bırakmıştır (İpekten 1974). Yetiştiği çevrede ve devrin diğer bazı şairleri gibi tahsilini ilerletmek üzere gittiği "Acem diyarı"nda pek çok şairle tanışmıştır. Üstat kabul ettiği şairlere nazirler söylediği gibi kendisinden sonra yetişenler ve çağdaşları da onun "nergis" redifli kasidesi ve gazellerine nazireler söylemişlerdir. Nazire geleneğinin yaygınlaşmasında Ahmet Paşa'dan sonra en fazla katkısı olan şairdir (İpekten 1974: 25-42).

Fatih Sultan Mehmet gibi onun şehzadeleri Cem Sultan ve II. Bayezit, bulundukları muhitleri sanatkârlar için birer cazibe merkezi hâline getirmişlerdir. **Cem Sultan** (1459-1495), özellikle Konya'da bulunduğu sırada edebî bir muhit oluşturup gerek yazdıklarıyla gerekse etrafında topladığı şairlerin ortaya koyduğu ürünlerle 15. yüzyıl Osmanlı şiirine ciddi katkılar sağlamıştır. Cem'in Türkçe etülek'ında tezkirecilerin "hasb-i hâl" tarzı dedikleri, şairin kişisel yaşantısından somut izler taşıyan beyit ve manzumeler vardır (Ersoylu 1989; eleştirisi için bk. Kalpaklı: 1999: 37). Bu manzumelerinde yakaladığı lirizmi, trajik hayat hikâyesi beslemiş; şiirleri geniş okuyucu kitlesi tarafından adeta trajedisiyle özdeşleştirilerek benimsenmiştir. Cem Sultan'ın şiirlerinde görülen en orijinal taraf, hiç şüphesiz şairin hayat hikâyesiyle örtüşen beyitlerinin duygusal değer yüklenebilecek nitelikte olmasıdır (Meriç 2006). Özellikle oğlu Oğuz Han'ın katli vesilesiyle yazdığı mersiye (Kurnaz 1996: 315-320), geleneğin sınırlarını zorlayan özellikleriyle divan şiiri içinde müstesna yerini almıştır. Hayat hikâyesiyle örtüşen şiirleri hariç tutulursa Cem'in, büyük ölçüde Ahmet Paşa'nın etkisinde şiirler söyleyen bir şair olduğu söylenebilir.

Cem Sultan, sadece Türkçe şiirleriyle değil, Farsça şiirleriyle de sanatkâr kişiliğini ortaya koymuştur. Gazel şairi olduğu kadar, Selmân-ı Sâvecî'nin (ö. 1376) *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisini Türkçeye uyarlayarak mesnevi alanında da varlık göstermiştir (→ "Mesneviler"). Cem'in Osmanlı şiiri içindeki yerini, sadece kendi ürettiği bu eserlere işaret ederek tespit etmek mümkün değildir. Çünkü o, aynı zamanda etrafında topladığı ve kader birliği yaptığı Şahidî, Karamanlı Ayni, Sirozlu Sa'di, Sirozlu Kandi, Haydar Çelebi, Türabi, Sehayi ve La'li gibi şahsiyetlerin Osmanlı şiiri içinde "Cem Şairleri" diye tanınmalarını sağlamıştır (Aynur 2000: 33-43; Horata 2000: 91-110).

Fatih'in diğer şehzadesi II. Bayezit'in tahta geçişinin ilk yıllarında (sal. 1481-1512), Fatih döneminin kültür ve sanat politikalarına karşı bir tepki oluşmuşsa da bu, bilhassa Avrupa'dan gelen sanatkârlar ve onların eserleriyle sınırlı kalmıştır. II. Bayezit döneminde de Herat ve Tebriz başta olmak üzere İran ve Orta Asya'daki ortak kültür merkezleri ile ilişkiler devam etmiştir. II. Bayezit ile Hüseyin Baykara'nın mektuplaştıkları bilinmektedir. Herat, Baykara döneminde (sal. 1469-1506) şiir, musiki, hat, nakış ve ciltçilik gibi sanat dallarında ayrı bir üslubun merkezi olmuştur. Onun muhitinde yaşayan âlim ve sanatkârların kaydettikleri irtifa, diğer kültür ve sanat merkezlerindeki sanatçıların imrenecekleri bir düzeye erişmiştir. Hüseyin Baykara'nın bilhassa Molla Câmî (1414-1492) ve Ali Şir Nevayi (1441-1501) ile kurduğu münasebet, Osmanlı şairleri tarafından yönetici-sanatkâr ilişkisinin güzel bir modeli olarak algılanmış ve takdim edilmiştir (Çavuşoğlu 1976: 75-90; Macit 1995: 519-529). Aynı zamanda bu iki usta şair, Nevayi ve Câmî kendi muhitlerini aşarak Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenlerinin himayesinde bulunan Tebriz'deki sanatkâr ve devlet adamlarıyla ilişki kurdukları gibi Osmanlı devlet ricali ve şairleriyle de iyi ilişkiler içinde olmuşlardır. II. Bayezit'in Câmî'ye hediyeler gönderdiği bilinmektedir. Osmanlı şairleri de Molla Câmî'yi örnek aldıkları Fars şairleri içinde anmış, Nevayi'nin gazellerine nazireler söylemişlerdir. Osmanlı şairlerinin Çağatayca şiirleri başta Kemal Eraslan ve Osman F. Sertkaya olmak üzere bazı araştırmacılar tarafından yayımlanmıştır (Kurnaz 1999: 44).

II. Bayezit, şehzadeliğinde görev yaptığı Amasya'nın tarihsel ve kültürel birikimini çok iyi değerlendirmek suretiyle oluşturduğu muhitte pek çok şair ve bilginin yetişmesini ve bunların daha sonra merkezi yönetime katılımlarını sağlamıştır. Bunların başında Taci Bey'in oğlu **Cafer Çelebi** (ö. 1515) gelir. Mesihi, Zati ve Makali'nin yetişmesinde de emeği olan Cafer Çelebi, kendisinden önce yetişen şairleri; Şeyhî ve Ahmet Paşa'yı İran taklitçiliğiyle suçlar (Sungur 2001: 71-77). Osmanlı şiirinde yerlilik arzusunu dillendiren bir şairdir. *Cafer Çelebi Divanı*'nda onun yerlilik arzusunu gösteren çok sayıda gazel yer almakla birlikte, eleştirdiği Ahmet Paşa'ya yazılmış nazireler dikkati çekmektedir (Erünsal 1983: LXXVI).

II. Bayezit'in Amasya'dan İstanbul'a taşıdığı bilgin şairlerden biri de **Hatemi** (ö. 1516-17) mahlasıyla Türkçe, Farsça ve Arapça şiirler söylediği kaynaklarda ifade edildiği hâlde sadece tezkirelerde yer alan "hançer" redifli Farsça bir gazeli ile bazı Türkçe manzume ve beyitleri bize kadar ulaşan Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi'dir (Âşık Çelebi 2010: 833). Müeyyedzade, Amasya'da Şehzade Bayezit'in sarayında hem bir hami (patron) hem de bir şairin davranış kurallarını görmüş, bu deneyimini Celalettin Devvani'nin muhitinde pekiştirmiştir. Müeyyedzade, şairliğinden, hattatlığından, zengin kütüphanesi ve bilhassa dinî konularda yazdığı risalelerinden

ziyade, şair ve bilginleri himaye eden bürokrat kişiliğiyle tanınır. Osmanlı toplumunda yönetici elit zümrenin iktidarlarını, sanatkârları himaye ederek pekiştirdikleri bilinen bir gerçektir. Müeyyedzade de, geleneğe uyarak muhitinde bulunan yetenekli insanları korumak suretiyle Osmanlı kültür ve sanatının gelişip serpilmesine kendi ölçeğinde katkıda bulunmuştur. Onun ilgi ve yardımlarını gören şairlerin başında *Meşairü'ş-Şu'ara* adlı tezkirenin yazarı ve divan sahibi Âşık Çelebi (ö.1571) gelir. Âşık Çelebi, küçük yaşlarda annesini kaybedince yetişmesini dedesi Müeyyedzade üstlenmiştir. Abdurrahman Çelebi, bir ölçüde himaye etmeye mecbur olduğu bu torunundan başka Osmanlı tarih yazarı ve şairi Kemal Paşazade, Bitlisli İdris'in oğlu Fazli, bilgin şairlerden Hafız-ı Acem, hekim Mehmet bin Lutfullah'ı da himaye etmiştir. Fakat, onun patronaj konumunu edebiyat tarihi açısından çok önemli hâline getiren husus, Necati Bey (ö. 1509) ve Zati (ö.1546) gibi Osmanlı şiirinin iki usta şairini himaye etmiş olmasıdır.

Divan edebiyatı geleneği içerisinde İvaz Paşazade Atayi, Sarıca Kemal, Safi mahlasıyla şiirler söyleyen Cezeri Kasım Paşa gibi şairlerin şiirlerinde görülen yerlilik arzusu**, Necati Bey** (ö. 1599)'in şahsında en büyük temsilcisini bulur. Necati'nin aile çevresi, çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dair kaynaklarda verilen bilgiler, biyografi geleneğinin dar kalıplarını aşmamakta, bugün için merakımızı giderecek ayrıntıları içermemektedir. Tezkirelerde asıl adının Nuh veya daha kuvvetli bir ihtimalle İsa olduğu, Edirne'de dul bir kadın tarafından köle olarak alındığı ve yetiştirildiği, daha sonra her nasılsa Kastamonu'ya gittiği ve orada şair olarak yıldızının parladığı ifade edilmektedir. Necati daha Kastamonu'dayken "döne döne" redifli gazelleriyle ününü duyurmuş, kendisi İstanbul'a gelmeden şiirleri ulaşmıştır (Çavuşoğlu 2001: 17-20).

Fatih döneminde İstanbul'a gelerek edebiyat çevrelerinde yer edinmekle birlikte şiir geleneği içindeki yerini II. Bayezit döneminde sağlamlaştırmıştır. Şehzade Abdullah'ın Karaman'da divan kâtibi, Mahmut'un Manisa'da nişancısı olarak görev yapmıştır. Bu görevleri sırasında şehzadelerin çevresinde bulunan Tali'i (ö. 1516), Sun'i ve Şevkî gibi bürokrat şairlerle iyi ilişkiler içinde olmuştur. Şehzade Mahmut'un ölümünden sonra İstanbul'a dönen Necati, II. Bayezit'in kendisine bağlamış olduğu 1000 akçe ile geçimini sağlamıştır.

Necati'nin bugün elimize ulaşan tek eseri *Divan*'ıdır. Divanını hamisi Müeyyedzade Abdurrahman Çelebi adına tertip ederek dibacede (ön söz) adını övgüyle anmıştır (Tarlan 1997: 10; İpekten 1996: 138-140). Eserin çok sayıda yazma nüshası mevcuttur. Ali Nihat Tarlan, *Necati Divanı*'nın tenkitli metnini yayımlamıştır (1963; 1990; 1997).

Necati günlük dilden gelen unsurları kullanması, atasözü ve deyimleri dirilterek büyülü mısralara dönüştürmesi, bilhassa Kastamonu yöresine ait

yerel kelimeleri kullanmasıyla kendisinden öncekilerden ayrılır. Bu ayrılık, esası itibarıyla üslup ayrılığıdır. Latifî, Necati'nin gazel tarzında kendinden önce gelen şairlerin üslubunu, hükmü kaldırılmış kitaplar gibi, ortadan kaldırdığını söyler. Necati'nin elinde Türkçe, gerçek manada mısra estetiğine kavuşur. Ondan sonra gelen şairler bu birikimi göz ardı edemezler (Latifi 2000: 515-523). Hatta, *Necati Divanı*'nın gazeller bölümünde yer alan bir mütekerrir murabba (Tarlan 1997: 360) ile Köroğlu'nun bir koşması (Öztelli 1984: 136) arasındaki benzerlikler, eğer bir intihal veya adaptasyon söz konusu değilse divan şiiri ile âşık şiiri arasında metinlerarası ilişkiler bakımından dikkate değer özellikler taşımaktadır (Macit 2005a: 142-154).

Fars edebiyatındaki örnekleri doğrultusunda ve özellikle padişah ve şehzadeler başta olmak üzere yönetici elit zümrenin himayesinde Osmanlı şiiri klasik biçimini almaya başlamıştır. Bu bakımdan Necati'nin şiiri hem geçmişe hem de geleceğe yönelik açılımları içinde barındıran ilgi çekici özelliklere sahiptir. Türkçenin Anadolu'da şiir dili hâline geliş sürecinde yaşadığı bütün deneyimleri *Necati Divanı*'nda estetik bir istif anlayışına uygun olarak buluruz. Aynı şekilde, Necati'nin şiiri sadeliği ile âşık tarzını benimseyen şairleri, yerlilik arzusuyla Zati ve Baki'yi, ulaştığı lirizm ve içtenliğiyle Fuzulî'yi haber veren bir potansiyele sahiptir. *Necati Divanı'*nın bu potansiyeli ilk bakışta sezilmekle birlikte adı geçen şairlerin Necati'nin gazellerine yazdıkları nazireler, bu durumu daha somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Bütün bu özellikleriyle Necati Bey, divan şiirinin klasikleşme sürecine geçiş dönemini temsil etmektedir.

Osmanlı şiirinde ilk klasikler

Osmanlı şiirinde klasikleşme sürecine geçişin II. Bayezit döneminin sonuna kadar sağlandığı ve artık Yavuz döneminden (sal. 1512-1520) itibaren İlk Klasik Dönemin başladığı söylenebilir. Çünkü Osmanlı yönetiminde kurumsallaşma tamamlanmış ve Kanuni devrinde (sal. 1520-1566) Osmanlı Devleti'nin siyasi sınırları ve kültür coğrafyası, ulaşabileceği son noktaya erişmiştir. Öyle ki Kanuni döneminde mimariden şiire kadar hemen her alanda zirveye ulaşılmıştır. Kanuni de sadece şiir heveslisi bir hükümdar değil, aynı zamanda Osmanlı edebiyatının Zati ve Edirneli Nazmi'den sonra en çok gazel yazan şairidir (Ak 1987). Kanuni döneminden başlayarak İlk Klasik Dönemin sona erdiği II. Ahmet devrine (1603) kadar hem saray çevresinde hem de Osmanlı egemenliğindeki bütün muhitlerde Türk şiirinin en büyük ustaları yetişmiştir.

XVI. yüzyıl divan şiirinde Türkçe, söz dizimi, kelime grupları ve çağrışım gücüyle oldukça canlıdır. Osmanlı padişah ve şehzadelerinin himayesinde

eser veren şairlerin katkılarıyla şiir dili, Farsça söyleyen şairlerin eserlerindeki klasik biçimini alır. Biçim bakımından kusursuz, estetik bakımdan İran edebiyatındaki örnekleriyle boy ölçüşebilecek düzeyde ürünler verilir. Diğer yandan bilhassa İran coğrafyasından gelen şair ve âlimlere gereğinden fazla iltifat edilir. Bu durumdan rahatsızlık duyan Anadolu şairleri tepkilerini dile getirirler. Şairlerde yerlilik arzusu başlar ve günlük konuşma dilinden gelen unsurlara, deyim ve atasözlerine, günlük hayat sahnelerine yer verirler. Divan şairleri hece ölçüsüyle şiir söyler; baştan sona Türkçe kelimelerin kullanıldığı gazeller, beyitler yazarlar. Bakışlarını kendi çevrelerine yöneltir, şehrengizler kaleme alırlar. İşte bu yerlilik çabalarını M. Fuad Köprülü, "Mahallîleşme Cereyanı" olarak adlandırır. Şiirin doğal akışı içinde ortaya çıkan yerlilik arzusunun yanında bir de Edirneli Nazmi (ö. 1554) ve Tatavlalı Mahremî'nin (ö. 1535) öncülüğünde "Türki-i Basit" hareketinin geliştiğinden bahseder (Köprülü 1966: 271-298). Edirneli Nazmi'nin orijinallik arayışının bir neticesi olarak sade Türkçe ile yazdığı gazellerine dayanarak, çerçevesi Köprülü tarafından belirlenen Türki-i Basit hareketine, tezkirelerde az sayıda beyti bulunan Mahremî ile nazire mecmularındaki manzumeleriyle günümüze ulaşan Visalî'nin (Mermer 2002: 75-94) katkılarının ne ölçüde olduğu tartışmalıdır. Divan şairlerinde gördüğümüz veya görmeyi arzu ettiğimiz yerlilik ve yenilik merakı hiçbir zaman edebî dilin tabii akışını değiştirecek bir tepkiye dönüşmez. Edirneli Nazmi'nin Türki-i Basit tecrübesi de sadelik yönüyle beyit düzeyinde de olsa pek çok şairin itibar ettiği bir teklif olarak değerlendirilir (Avşar 2001: 127-143). Onun için Türki-i Basit'i Edirneli Nazmi'nin orijinallik arayışının ve yerlilik arzusunun sonucunda ortaya çıkmış bir deneyim olarak değerlendirmek gerekir (Köksal 2002: 101-123).

Anadolu'da Necati'nin şiirlerinde belirginleşen yerlilik arzusu ve günlük konuşma dilinin şiirsel işlev yüklenerek kullanımı, XVI. yüzyılda Balıkesirli **Zati** (ö. 1546) tarafından devam ettirilir. Doğup büyüdüğü Balıkesir'de çizmecilik mesleğiyle hayata atılan Zati, II. Bayezit döneminde İstanbul'a gider. Bir yandan sözün sırlarını anlamaya çalışırken diğer yandan da remilciliği öğrenek hayatın gizli şifrelerini çözmeyi dener. Hadım Ali Paşa'nın divan kâtibi Mesihî sayesinde paşanın himayesine girer. II. Bayezit tarafından şiirleri beğenilerek kendisine tevliyet (vakıf mütevelliği) verildiği hâlde padişahın şairlere dağıttığı salyane (yıllık) ve diğer gelirlerle yetinerek İstanbul'da kalmayı tercih etmiştir. Zati'nin Bayezit Camisi civarındaki remilci dükkânı şairlerin uğrak yeri olur. Yaşlılık yıllarında şair, bu faaliyetini evinin yakınında tuttuğu dükkânda devam ettirir. Zati'nin dükkânı devrin genç yeteneklerinin kendilerini gösterdikleri, sınandıkları bir ortam olarak edebiyat tarihinde yerini alır (bk. İpekten 1996a). Zati, şairliği kadar şiir heveslilerinin ustası olarak da tanınmış, özellikle Baki'nin yetişmesindeki yol göstericiliğiyle anılmıştır.

Osmanlı şairleri arasında hayatı ile eserini Zati kadar bütünleştiren ustaların sayısı çok azdır. Hayatın bütün ayrıntıları, gündelik dilin imkânları yaşanmışlık duygusuyla birlikte onun gazellerine yansımıştır. Çünkü çok gazel söylemiştir. Üretken bir şair olduğu muhakkaktır. Fakat, tezkire yazarları Sehi ve Latifî, biraz da abartarak "üç bin dane" gazel yazdığından söz ederler (Latifî 2000: 264) Oysa üç cilt olarak yayımlanan Divan'ında 1825 gazel bulunmaktadır (Tarlan 1967; 1970; Çavuşoğlu 1987). Buna diğer nazım biçimleriyle yazdığı şiirlerini, bilhassa kasidelerini de ilave edersek Zati'nin gerçekten ne denli üretken bir şair olduğu anlaşılır. Bu kadar çok şiir söyleyen bir şairin tekrara düşmemesi, bulduğu bir mazmunu, teşbih ve istiareyi yinelememesi mümkün değildir. Türkçenin bütün imkânlarını divan şiirinin estetik ölçüleri doğrultusunda sonuna kadar yoklayan Zati, Necati ile Baki (ö. 1600) arasında köprü konumundadır. Necati'nin desteğini gören Zati, Baki'nin yetişmesine yaptığı katkılarla âdeta hamisine ve Türk şiirine borcunu ödemiştir.

Fatih Camisi müezzinlerinden Mehmet Efendi'nin oğlu **Baki** (1526-1600)'nin çocukluk yıllarına dair bilinenler, onun bir ara saraç çıraklığı yaptığına dair söylentilerden ibarettir. Bu rivayetler, babasının müezzinliğiyle birleştirilerek sürekli yinelenen "yoksul bir ailenin çocuğu" şeklindeki bir tanımlamaya dönüşür. Dönemin şartları dikkate alındığında bu takdim tarzının ihtiyatla karşılanması gerekir.

Abdülbaki, medreseye başladığında devrin en önde gelen hocaları Karamanlı Ahmet ve Mehmet kardeşlerin öğrencisi olmuştur. Medrese arkadaşları arasında Malkaralı Nev'î, Hoca Sadettin, Valihi ve Mecdi gibi ileride şöhretli şair ve bilginler arasında yer alacak kişiler vardır. Bunların arasında Baki, şairlik kabiliyeti ile çok erken yaşta temayüz etmiştir. Baki'nin ilk şiirleriyle edebiyat dünyasında görünmeye başladığı yıllarda Zati şöhretinin zirvesindedir. Şiirlerinden tam bir halk adamı olduğu anlaşılan Zati, ustalığını göstererek Baki'yi çetin sınavlara tabi tutar. Zorlu denemelerden sonra Zati, Baki'nin kabiliyetine inanmakla kalmayıp dehasını fark ettiği şairin beyit ve mısralarını tazmin eder. Zati'nin beğenisini kazanan şair, bu şevkle hocası Mehmet Efendi'ye "sünbül" redifli kasidesini sunar ve bu kasideyle yıldızı parlar.

Baki, bir yandan dilin imkânlarını yoklarken diğer yandan mesleğinde ilerlemeği sürdürür. Süleymaniye müderrislerinden Kadızade Şemsettin Ahmet'in derslerine devam eder. Kanuni'nin Nahcivan seferinden dönüşü (1555) vesilesiyle bir kaside sunarak sultanın dikkatini çeker. Bu sıralarda Kadızade, Halep kadılığına gönderilince Baki'yi de yanında götürür. Orada tanıştığı Halep beylerbeyi Kubat Paşa'ya bir kaside sunar. 1560 yılında hocasının İstanbul'a çağrılması üzerine dönüş yolundayken Konya'da Ebussuut Efendi'nin oğlu Mehmet Çelebi'yle tanışarak ondan babasına

iletilmek üzere bir tavsiyename alır. İstanbul'a vardığında Şeyhülislam Ebussuut Efendi'ye bir kaside sunarak onunla tanışır. Bu kasidelerinden devrin önde gelen bürokratlarıyla iyi ilişkiler kurma arzusu içinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, devrin sadrazamı olan, şiirden ve şairlerden hoşlanmadığı bilinen Rüstem Paşa'ya doğrudan kaside sunmak yerine, onun şeyhi Filibeli Mahmut Efendi'ye kaside sunarak Paşa'ya yakınlaşmak ister. Rüstem Paşa'nın öldürülmesi üzerine yerine geçen Semiz Ali Paşa'ya çok meşhur "bahariyye" ve "hatem" kasidelerini sunarak onun dikkatini çeken Baki, 1561 yılında danişment olur. Ardından Ferhat Ağa aracılığıyla padişaha takdim edilir. Padişahın hatt-ı hümayunuyla Silivri'de Pirî Paşa Medresesi'ne (1564), ardından İstanbul Murat Paşa Medresesi'ne müderris olarak atanır. Muhibbî mahlasıyla şiirler söyleyen Kanuni'nin, Baki gibi kudretli bir şairin kendi döneminde yetişmesinden memnuniyet duyduğu kaynaklarda ifade edilmektedir (İpekten 1998: 36).

Sultan Süleyman ile şair Baki'nin hükümdar-sanatkâr ilişkisinin güzel bir örneğini teşkil eden bu ilişkileri çok uzun sürmez. Kanuni'nin 1566 yılında ölümü Baki'nin talihini tersine çevirir. Sultanın ölümü üzerine Baki, ünlü mersiyesini yazar. Bir yandan hamisini kaybetmiş olmanın hüznü ile ölüm karşısındaki çaresizliğini ifade ederken diğer yandan Kanuni sonrası muhtemel gelişmeleri değerlendirmeye çalışır. Fakat, saltanatı devralan II. Selim'e meşhur mersiyesinde bir bent ayırmış ve bir cülusiye sunmuş olmasına rağmen müderrislikten azledilir.

Bundan sonra bir birini takip eden azil ve atamalar şairin ikbal arzusunu sürekli kamçılar. Sahn ve Süleymaniye müderrisliğinden sonra, 1576'da Edirne Selimiye müderrisliğine atanarak İstanbul'dan uzaklaştırılan Baki, Mekke, Medine ve İstanbul kadılığı görevlerinde bulunur. Anadolu ve Rumeli kazaskerliğine kadar yükselen şair, Şeyhülislamlık makamına çok yaklaşmışken aziller, atamalar devam eder ve bu isteğine kavuşamadan 7 Kasım 1600'de İstanbul'da vefat eder.

Cenaze merasiminde dostları ve hasımları aynı saflarda yer alır. Şeyhülislamlık mücadelesinde cedelleştiği "yaran"dan son rakibi Sunullah Efendi cenaze namazını kıldırır. Baki'nin musalla taşındaki tabutunun önünde Sunullah Efendi, bu nevi törenlerde hep görüldüğü gibi belki de kendisini "yaran" mefhumunun kapsamının dışında tutarak, şairin çok meşhur şu beytini okur: "Kadrüni sengi musallâda bilüp ey Bâkî / Turup el bağlayalar karşuna yârân sâf sâf" (Küçük 1994: 242).

Hep mücadeleyle geçen bu uzun ömrün söze yansıyan seyrini Baki'nin şiirlerinde buluruz. İkbal beklentisiyle zedelenen inişli çıkışlı hayatına rağmen Baki'nin şair olarak elde ettiği şöhreti ölümüne değin koruduğu ve hatta "sultan-ı şairan" unvanıyla taçlandırdığı bilinmektedir.

Baki öldüğünde ardında sanatını ebedîleştiren *Divan*'ından başka üç eser bırakmıştır. Bu üç eser de mensurdur: *Feza'il-i Mekke, Feza'il-i Cihad ve Me'alimü'l-Yakin.* Sokollu Mehmet Paşa'nın isteği üzerine şairin yaptığı bu mensur tercümeler, içerik bakımından onun müderris kimliği ile tam manasıyla örtüşür. Fakat bu eserler ancak divan şairi Baki'nin eserleri olarak bir değere sahiptir. Şair kimliği dikkate alınmadığında çevirilerin de kendi türleri içindeki konumu herhangi bir kadının eseri olmaktan öte anlam ifade etmez. Kaynaklarda Baki'nin kırk hadis tercümesi yaptığı söylenmekteyse de böyle bir eser bugüne değin tespit edilememiştir. Onun hayat hikâyesini ve mensur eserlerini bizim için önemli hâle getiren hiç şüphesiz *Baki Divanı*'dır.

Baki Divanı'nın yurt içinde ve dışındaki yazma eser kütüphanelerinde ve özel kitaplıklarda çok sayıda yazma nüshası vardır. "Çok sayıda" şeklinde müphem bir ifade kullanmamızın sebebi, bugüne kadar *Baki Divanı*'nın bütün nüshaları tespit edilerek tenkitli metninin hazırlanmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Sabahattin Küçük, *Baki Divanı*'nın 12 nüshasını karşılaştırmak suretiyle bir metin hazırlamıştır. Bu baskıda, 27 kaside, 9 musammat, 548 gazel, 21 kıta ve 31 matla yer almaktadır (Küçük 1994).

Baki, daha hayattayken kadri bilinen şairlerdendir. Anadolu sahasında yetişen ve Baki'nin pek çok açıdan üstadı olduğunu bildiğimiz Zati'nin şairi nasıl değerlendirdiğine daha önce değinilmişti. XVI. yüzyıl şairlerinden Ümidî'nin de Baki'nin şiirlerini yansıladığı bilinmektedir. Devrinden başlayarak pek çok şair, Baki'ye nazireler söylemiştir. Yaşarken şöhreti Osmanlı ülkesinin sınırlarını aşmıştır. Safevi sarayının tezkirecilerinden Sadıki, Baki'nin Azerbaycan ve Irak şairleri tarafından Diyar-ı Rum'un en büyük şairi olarak tanındığını söyler (Kartal 1999: 752 [48]). Baki'nin medrese arkadaşlarından Muhyi ise şair henüz hayattayken *Baki Divanı*'nın Tebriz'de okunduğunu nakletmektedir. Riyazi'nin naklettiğine göre, Safevi şahları tarafından takdir edilen Baki'nin şiirleri Hint saraylarında okunurmuş. *Baki Divanı*'nın Heratlı bir hattat tarafından istinsah edilmiş olması da dikkate değer bir husustur (İpekten 1998: 51).

O şiirlerinde İstanbul halkının konuşma kalıplarından, günlük dildeki kullanımlardan yararlanarak yaptığı tasvirlerle yeni bir atmosfer oluşturur. Bu yönüyle Nedim'i müjdeler. İstanbullu bu iki şairin zevkleri kendiliğinden onları birbirlerine yaklaştırır. Bu itibarla şahsiyetleri birbirine çok yakın olan Baki ile Nedim arasındaki fark, iki şairin yaşadıkları devirden ibaret kalır. Bu iki şairin divanları şehir hayatıyla ilgili mecaz, istiare ve benzetme unsurları açısından taranacak olursa aralarındaki benzerliğin farklılıklardan fazla olacağı görülür.

Baki'nin şiirlerine bakıldığında, onun yerlilik arzusunu gösteren ipuçları arasında İstanbul hayatından sahneler sunması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden gelen konuşma kalıplarına ve deyim-

lere yer vermesi üzerinde durulması gereken hususlar olarak belirginleşmektedir.

Baki'nin şiirlerinde söyleyiş mükemmelliği esastır. Tercih ettiği söz sanatları da onun bu yönünü açıklayıcı niteliktedir. Tevriye ve iham sanatlarına düşkünlüğü, sözün çağrışım zenginliğini artırmak çabasının bir sonucudur. Tezkire yazarları da onun şiirlerindeki bu özelliğe dikkat çekmişlerdir. Baki sözün büyüsünün farkında bir şairdir. Onun şiirlerinde sağladığı ritmik akışkanlık; aruz ölçüsünü kullanmadaki ustalığı, ses ve söz tekrarlarıyla kurduğu mısra zevkiyle ilgilidir. Söz ve ses tekrarları *Baki Divanı*'nda önemli yer tutar.

Baki Divanı'nda dikkati çeken bir husus da tevhit, münacat ve naat konulu şiirlerin bulunmamasıdır. Divanında tevhit, münacat gibi başlı başına dinî konuları işleyen türlerde hiçbir şiir söylemeyen Baki'nin şiirlerini bir yandan sufi sembolizmini kullanan şairlerle kıyaslamak diğer yandan din dışı konuların şairi olarak sunmak yanlıştır. Onun için tamamen farklı bir yaradılışta ve üslupta eserler vermesine rağmen Fuzulî ve Hayalî gibi sufi tecrübenin mecaz ve istiarelerini kullanan şairlerle mukayese edilmesi doğru değildir. Baki, mutlaka mukayese edilecekse, Şeyhülislam Yahya ve Nedim'le mukayese edilmelidir. Çünkü söyleyiş güzelliğini anlam derinliğine tercih eden bu şairlerin tutumu kendiliğinden onları birbirlerine yaklaştırır.

Divan şiirinde atasözü, deyim ve konuşma dilinden gelen diğer unsurları başarılı bir biçimde kullanan şairin Necati olduğunu daha önce belirtmiştik. XVI. yüzyıl divan şiirinde atasözleri ve deyimlerin yaygın olarak kullanıldığını fakat kullanım oranının şairden şaire değiştiğini söylemek gerekir. Baki'nin şiirlerinde yer alan atasözleri sayısal açıdan dikkate değer boyutlarda değildir. Ama şair, bu unsurları yerli yerinde kullanarak şiirlerinde doğal bir atmosfer oluşturmayı başarır. Baki'nin şiirlerinde atasözü ve deyimleri bu kadar doğal bir biçimde kullanması, divan edebiyatında sürüp gelen yerlilik arzusunun yansımasıdır.

Yukarıda Baki'nin medrese arkadaşları arasında anılan Malkaralı **Nev'î** de (ö. 1599) sadece Baki ile ilişkisinden ötürü değil, gerçekten ortaya koyduğu eserlerle kendisinden söz edilmesi gereken bir şairdir. Nev'î, medrese eğitiminin yanı sıra başta Halvetî şeyhi babası Pir Ali olmak üzere, Sarhoş Bali ve Şeyh Şaban gibi sufilerden de tasavvuf terbiyesini almıştır. III. Mehmet ve III. Murat döneminde gördüğü olağanüstü ilginin arkasında onun şairlik yeteneği kadar, olgun kişiliğinin de etkisi vardır. Kaynaklarda irili ufaklı kırk altı eser kaleme aldığı söylenmektedir. Müderris kimliğiyle yazdığı eserler arasında özellikle çeşitli bilim dallarından söz eden ansiklopedi niteliğindeki *Netayicü'l-Fünun*'u anmak gerekir. Şair olarak Nev'î'nin Türk

edebiyatına kazandırdığı en önemli eseri hiç şüphesiz mürettep *Divan*'ıdır (Tulum-Tanyeri 1977).

Nev'î Divanı, şairin hocası Karamanlı Mehmet'e yazdığı ıydıyye konulu kaside ile başlar. Kasideleri arasında bilhassa Şehzade Mehmet'in sünnet düğünü vesilesiyle yazdığı suriyye meşhur olmuştur. Hocalığını yaptığı şehzadelerin öldürülmeleri üzerine yazdığı mersiyeler de tanınmıştır (İsen 1993: LXX-LXXI). Bu şiirlerinin yanı sıra esasen o, berceste mısraları ile dillerde dolaşan sade, anlaşılır nitelikteki beyitlerinde ustalığını göstermiş ve bir gazel şairi olarak dikkat çekmiştir.

İlk Klasik Dönemin en üretken şair ve yazarlarından biri de Osmanlı aydın ve bürokratı olarak devrinin ruhunu eserlerine tam anlamıyla yansıtan Gelibolulu Âli'dir (Fleischer 1996). **Âlî** (ö. 1600), Osmanlı coğrafyasının pek çok şehrinde bürokrat olarak görev yaparken gözlemlerini ve birikimini kaydetmeyi ihmal etmeden ve hatta kimi zaman hiç ertelemeden kaleme almıştır. Osmanlıların en üretken yazar ve şairlerindendir. Tarih ve biyografi *(Künhü'l-Ahbar, Nusret-name, Menakıb-ı Hünerveran), münşeat (Menşe'ü'l-İnşa ve Münşe'at),* menkıbe *(Mirkatü'l- Cihad)*, siyasetname *(Nasihatü's-Selatin),* tercüme ve çeşitli konularda yazdığı risalelerin yanında divanları vardır. Gençliğinde yazdığı şiirleri birinci divanında toplamış, daha sonra yazdığı şiirlerini hayatının dönemlerine göre tasnif ederek *Varidatü'l-Enika* ve *Layihatü'l-Hakika* adlı iki ayrı divanda bir araya getirmiştir. Ömrünün son yıllarında yazdığı şiirlerini de dördüncü divanına almıştır (Aksoyak 1999). Ayrıca gazellerinden seçtiği yüz matlaı bir araya getirerek *Gül-i Sad-berg*'i (Aksoyak 1997a: 163-175); *Varidatü'l-Enika* ve *Layihatü'l-Hakika* adlı divanlarından seçmeler yaparak başına bir mukaddime eklemek suretiyle *Sadef-i Sad-güher*'i tertip etmiştir (Aksoyak 1997b: 283-310).

Osmanlı şiir geleneği içinde üretkenliği hep takdir edildiği hâlde ustalığı konusunda aynı tavrın takınılmadığı şairlerden biri de Bursalı Lami'i Çelebi'dir. **Lami'i** (ö. 1532), Timurlu nakış ekolünün Osmanlı sahasındaki en büyük temsilcilerinden biri olan Nakkaş Ali'nin torunudur. Bursa'daki Yeşil Türbe ve Yeşil Cami'nin nakışlarını yapan nakkaştır. Babası ise hazine defterdarı Osman Çelebi'dir. Köklü bir ailenin çocuğu olan Lami'i, medrese eğitimini tamamladıktan sonra tasavvufa meylederek Nakşi şeyhi Emir Buhari'ye bağlanmıştır (Kurnaz-Tatçı 1999: 10-11). Bu bağlılığın doğal sonucu olarak Nakşibendiliğin büyük temsilcilerinden Molla Câmî'nin eserlerine yönelmiş ve kaynaklarda "Câmî-i Rum" diye anılmıştır. Kendisine bağlanan vakıf gelirleriyle rahat bir ömür sürmüş (Erünsal 1990: 179-194), vaktini teliftercüme eserler yazarak geçirmiştir.

Lami'i, Molla Câmî'nin mensur, manzum eserlerinden ve İran edebiyatının pek fazla tanınmayan mesnevilerinden yaptığı çevirilerle tanınmıştır

(→ "Mesneviler"). Aynı zamanda *Divan* tertip etmiştir (Burmaoğlu 1989). Divanının dibacesinde şiir ve şair hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur (Tolasa 1979: 385-402). Lami'i, Anadolu sahasında Ahmet Paşa, Necati, ve Revani'den sonra dibace yazan şairlerdendir (Üzgör 1990). Şiirin hem çağının anlayışına göre kuramsal sorunlarıyla ilgilenmiş hem de çevirdiği eserlerle pek çok konuda ilk olmayı başarmıştır (Kut 1976: 73-90). Fakat, devrinin diğer tezkirelerindeki övgülere rağmen Gelibolulu Âli, onun eserlerini "dalından ham koparılmış acı meyveye" benzetmiştir (Âlî 1994: 267).

İlk Klasik Dönemde, kültür ve eğitim seviyesi yüksek çevrelerin dışında divan estetiğine uygun şiirler söyleyen ümmi şairler yetişmiştir (Kurnaz 1993: 367-391). Esnaftan kunduracı Huffi, mürekkepçi Enverî (ö. 1547) ve şekerci Kandi (ö.1555) gibi okuma-yazma bilmeyen kişilerin klasik şiirin estetik ölçülerine uygun gazeller söylemesinde bir öğretim ve intikal sistemi olarak meşk geleneğinin etkisi olmalıdır (Behar 1988: 83-108). Fakat bunda nazireciliğin payı daha fazladır. Öyle ki XVI. yüzyılda nazire geleneği artık oturmuş, nazirelerden oluşan şiir mecmuaları tertip etme gereği ortaya çıkmıştır. Ömer b. Mezid'in 1436 yılında tertip ettiği *Mecmu'atü'n-Neza'ir* hariç tutulursa belli başlı nazire mecmuaları; Eğridirli Hacı Kemal'in *Camiü'n-Neza'ir*'i (yt. 1512), Edirneli Nazmi'nin *Mecma'u'n-Neza'ir*'i (yt. 1523) ve Pervane b. Abdullah'ın *Mecmua-i Neza'ir*'i (1560), XVI. yüzyılda tertip edilmiştir (Köksal 2006: 65-90). Yazıdan çok sözün dolaşımda olduğu bir gelenekte nazirecilik daha fazla önem kazanmaktadır. Çünkü, nazire söyleyen bir şair, ezberinde çokça şiir bulundurmak, ustalığını kanıtlamak için kullanılagelen müşterek mazmunların yanı sıra, daha önce kullanılmamış orijinal mazmunlar bulmak, el değmemiş manaları nazma çekmek zorundadır. Böylece şiir, daha geniş kesimlere intikal etmekte ve merkezle kenar arasında söze dayalı bir bağ kurulmaktadır. Osmanlı şiirinin yerli bir havaya bürünmesinde bu bağın da etkisi vardır.

Osmanlı şiirindeki yerlilik eğiliminin göstergelerinden biri de divan tertip eden şairlerin hece ölçüsüyle şiir söylemeleridir. XVI. yüzyıl şairlerinden Me'alî (ö.1535), Usuli (ö.1538), Zaifi (ö.1557), Âşık Çelebi (1572), Fevri (ö.1571) ve Muradi (ö. 1595) mahlasıyla şiirler söyleyen Sultan III. Murat bazı şiirlerinde hece ölçüsünü tercih etmişlerdir. Hece ölçüsünün yanı sıra halk şiirinde kullanılan nazım biçimlerini de kullanmışlardır (İsen 1991: 204-233; Kurnaz 1997: 139-177). Bunda özellikle *tekketasavvuf* muhitleri ile eğlence meclisleri gibi çeşitli icra ortamlarında şiirlerin bestelenmek suretiyle dolaşıma girmesinin de etkisi vardır. Çünkü, divan şairleri, şiirle musikinin iç içe olduğu bir atmosferin havasını teneffüs etmişlerdir. Şairlerin bestelenmek üzere yazdıkları şiirlerin meclislerde okunduğuna, en azından okunulmasını istediklerine dair bazı ipuçlarına gazellerin makta beyitlerinde rastlanmaktadır (Macit 2005b: 7-8).

İlk Klasik Dönemin Anadolu sahasındaki temsilcileri arasında adı geçen bu ustaların dışında divan tertip eden veya nazire mecmuaları aracılığıyla şiirleri günümüze ulaşan başka şairler de vardır: Nihani (ö.1519), Amri (ö.1523-24), Revani (ö.1524), Figâni (ö.1532-33), Gazali (ö.1534-35), Basiri (ö. 1534-35), Behişti (ö.1571), Ubeydi (ö.1573), Helaki (ö.1575-76), Edirneli Emrî (ö. 1575), Valihi (ö. 1585), Ulvi (ö. 1585-86), Sani (ö. 1586), Kütahyalı Kabuli (ö. 1591), Prizrenli Şem'i (ö. 1591-92), Meylî (ö. 1592-93), Mani (ö. 1599), Gazayi (ö. 1608). Divan şiirinin klasik bir yapı ve muhtevaya kavuşmasında bu şairlerin de katkılarının olduğu muhakkaktır.

Kadın şairler

İlk Klasik Dönemde, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi Osmanlı başkentlerinin dışında Amasya, Manisa, Trabzon, Kütahya gibi şehirlerde de edebî muhitlerin oluştuğu bilinmektedir. Özellikle yetiştirdiği kadın şairlerle Amasya, Türk kültür ve sanat hayatında ilgi çekici bir konuma sahiptir. Çünkü Amasya, Osmanlı şiirinin ilk kadın temsilcilerini yetiştiren bir şehirdir.

Bunlardan ilki Zeynep Hatun'dur. **Zeynep Hatun** (ö.1471-74?), babası kadı olduğu için iyi bir eğitim almış, Farsça ve Türkçe gazelleriyle devrinde tanınmıştır. Divan tertip ederek Fatih'e sunduğu söylense de söz konusu eser henüz ele geçmemiştir. Zeynep Hanım'ın bazı gazelleri nazire mecmualarında yer almaktadır. II. Bayezit'in şehzadesi Ahmet'in Amasya valiliği döneminde onun çevresindeki şairler arasında yer almıştır.

Bu muhitte bulunan şairlerden biri de "Türk Safosu" Mihri Hatun'dur (Sezer 2005). Zeynep ile Mihri sözü edilen ortamda tanışmışlardır. **Mihri Hatun** (ö. 1506-1507), II. Bayezit'in Amasya'da görev yaptığı yıllardan itibaren şehzadeler etrafında şekillenen kültür ve sanat mahfillerinde bulunmuştur. Aynı kültür çevresini paylaşan Müeyyedzade Abdurrahman (ö.1516) ile Mihri Hatun arasında gönül ilişkisinin olduğu ve bu yakınlığın zaman zaman mısralara döküldüğü kaynaklarda anlatılmaktadır (Âşık Çelebi 2010: 833). Mihri, başta Necati olmak üzere Güvahi, Münirî ve Aftabi'ye nazireler söylemiştir. Divan tertip ederek II. Bayezit'e göndermiştir. *Mihri Divanı*, Moskova'da yayımlanmıştır (Muştakova 1967).

XVI. yüzyılda yine aslen Amasyalı olan bir kadın şair, **Ayşe Hubbi Hatun** (ö. 1589-90) yetişmiştir. II. Selim'in şehzadeliğinde hocası olan Şems Efendi'nin eşi ve Beşiktaşlı Yahya Efendi'nin torunudur. Şems Efendi'nin 1551 yılında vefatı üzerine padişah musahibesi ve nedimesi olmuş, bu görevini III. Murat zamanında da sürdürmüştür. Tezkirelerde şiirlerinden verilen örneklerin dışında Arapçadan çevirdiği *İmadu'l-Cihad* adlı bir eseri vardır. Gaza ve gazilik konusundaki düşüncelerini ihtiva eden bu eserde bazı gazelleri de yer almaktadır (Cunbur 1988: 901-913).

İlk Klasik Dönemin kadın şairleri baba veya eş vasıtasıyla sosyal statüsü ve refah düzeyi yüksek ailelere mensupturlar. Hemcinsleriyle kıyaslandığında toplumun genel eğitim seviyesinin üstündedirler. Divan şiirinin kuralları iyice belirlenmiş estetik anlayışı içerisinde kadın duyarlığını yansıtacak bir söyleyiş biçimi geliştirdiklerini söylemek zordur (Bekiroğlu 1999: 802-812). Mihri'nin bazı beyitleri istisna edilirse bu eğilimin 19. yüzyıla kadar devam ettiği söylenebilir. Belki bu yüzden kadın şairler, kendilerine mahsus bir dil geliştirmek yerine, erkek meslektaşlarına nazireler yazarak erkeksi bir söylemi benimsemişlerdir.

Osmanlı şiirinde Rumeli esintisi

XVI. yüzyılda bir taraftan Necati'nin oluşturduğu çizgiyi takip eden Zati ile Baki, diğer yandan tasavvuf düşüncesinin bütün sembol ve mecazlarını, her şeyden önemlisi duyuş tarzını Türkçeleştiren Rumelili şairler yerli, ahenkli bir şiir dili oluştururlar. Özellikle Rumeli'de Evrenosoğulları, Mihaloğulları ve Yahyalılara mensup akıncı beylerinin himayesinde gelişen kültür merkezlerinde müşterek bir duyarlığı eserlerinde yansıtan şairler yetişmiştir (İsen 1998: 80-86). XVI. yüzyılda Vardar Yenicesi, Priştine ve Prizren bugünkü konumlarıyla hiç de kıyaslanmayacak düzeyde öneme sahip merkezlerdir. Âşık Çelebi'nin Nehari'den bahsederken naklettiği şu anekdot, sözü edilen kentlerin o dönemde nasıl algılandığını çok iyi yansıtmaktadır: "Rivâyet olınur ki Prezrin'de oğlan doğsa adından mukaddem mahlas korlar. Yenice'de doğan oğlan etmege papa diyecek vakt Fârisî söyler. Piriştine'de oğlan doğsa dividi belinde doğar derler. Binâ'en ʿalâ-zâlik Prezrin şâʿir menbaʿı ve Yenice Fârisî ocağı ve Piriştine kâtip yatağıdur." (Âşık Çelebi 2010: 904).

XVI. yüzyılda yetiştirdikleri şair sayısı bakımından ön sıralarda yer alan bu merkezler, akıncıların yanı sıra sufi ve dervişleri de ağırlamaktaydı. Buralarda akıncıları gazaya teşvik eden erenlerin heyecanlarıyla birleşen tasavvufi neşenin oluşturduğu atmosferde şiirle hayat tamamen iç içe geçmiştir. Nakşibendi geleneğinin vahdet-i vücutçu yorumcusu Molla Câmî'den (Algar 1991: 1-20) esinlenen Abdullah İlahî (Kara 1988: 365-392) ile İbrahim Gülşenî'nin yolunu takip eden Usuli (İsen 1990: 13-17) gibi şairler, Evrenosoğullarının merkezi olan Yenice'de kendilerini rahat ifade edebilecekleri bir ortam bulmuşlardır. Molla İlahî, Usuli, Hayretî ve Hayalî gibi Yeniceli şahsiyetlerin dile getirdikleri dinî-mistik anlayışın önemli ölçüde müşterek bir özellik arz ettiği muhakkaktır. Rumelili şairlerin hayatlarına ilişkin pek çok ayrıntıyı *Meşairü'ş-Şuara* adlı tezkiresinden öğrendiğimiz Âşık Çelebi, Yeniceli Garibî'den bahsederken "zurefâ-yı Yenice kâʿidesi üzre fakr u fenâ ihtiyâr idüp..." diyerek bu ortak özelliğe işaret etmektedir

(Âşık Çelebi 2010: 1633). Mutasavvıfların bu dünyaya karşı takındıkları tavrı ifade etmek için kullanılan "fakr" ve "fena" kavramları, aynı zamanda Yeniceli ve genelleştirerek söylersek Rumelili şairlerin eserlerindeki müşterek anlayışın da mistik temelini oluşturmaktadır. Rumelili şairler mistik tecrübenin dilini şiir diline aktarırken müşterek geleneğin imkânlarından yararlanmakla birlikte kendi birikim ve kültürleri nispetinde yeni mecaz ve semboller kullanarak Türk tasavvuf edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

XVI. yüzyılda Rumeli'de yıldızı parlayan şehirlerde Mesihi, Ata, İshak Çelebi, Za'ifi, Usuli, Hayretî, Hayalî, Agehi ve Yahya Beğ gibi divan şiirinin en önde gelen şairleri yetişmiştir. Osmanlı şiir geleneği içinde özellikle Edirne Şehrengizi ile haklı bir şöhret kazanan **Mesihi** (ö. 1512), Priştinelidir. Âşık Çelebi, Osmanlı şiirinin temelini Ahmet Paşa'nın attığını, ilk temel taşlarından birini Necati'nin, diğerini de Mesihi'nin koyduğunu söylemesine rağmen *Mesihi Divanı*'nı neşreden Mine Mengi, tezkirecilerin verdiği bilgileri değerlendirdikten sonra onu asrın ikinci sırada yer alan şairleri arasında sayar (1995: 6-7). Çocukluk yılları Priştine'de geçen Mesihi'nin gazellerindeki sadelik, her türlü yapmacıklıktan uzak içtenlik onun şiirini doğrudan Rumeli duyarlılığına bağlar.

Rumeli duyuş tarzını eserlerine yansıtan Üsküplü şairler arasında Ata, İshak Çelebi (ö. 1538) ve Üsküp yakınlarındaki Karatova kasabasında doğan Za'ifi (ö. 1552)'yi sayabiliriz. **Üsküplü Ata** (ö. 1523) aslen İran havalisinden göçmüş bir ailenin çocuğudur. Nakşibendiliğe bağlanarak tasavvufun mecaz ve sembolleriyle örülü şiirler söylemiştir. Ayrıca Kâtibî-i Nişâbûrî'nin (ö. 1434-35), *Deh-bab-ı Tecnisat* adlı bütün beyitleri cinaslı kafiyelerden oluşan bir mesnevisini *Tuhfetü'l-Uşşak* adıyla Türkçeye kazandırmıştır (Aksoyak 2001: 71-98). Şiirde cinas kullanımının Anadolu sahasındaki eserlere oranla Azeri ve Rumeli coğrafyasında yetişen şairlerin metinlerinde daha yaygın olduğu dikkate alınırsa, Üsküplü Ata'nın söz sanatlarını kullanmaya bu denli yatkın oluşunun arka planı da anlaşılmış olur.

Şiirlerinden ve tezkirelerde hakkında verilen bilgilerden tam bir halk adamı olduğu anlaşılan **İshak Çelebi** (ö.1538) de tahsilini tamamladığı İstanbul'da müderrislik yaptığı hâlde söyleyişindeki sadelik ve halk zevkine yakınlığından ötürü şiirlerinin kâsebaz, canbaz gibi oyuncuların arasında bile yaygınlık kazandığını Âşık Çelebi nakletmektedir. Hatta bir gün kendisinin de hazır bulunduğu bir düğünde kâsebaz her defasında İshak Çelebi'nin bir gazelini okur. Çelebi "Acaba bizim gazellerimiz olmasa bunlar ne okurdu?" der. Zamanın bilginlerinden ve Çelebi'nin dostlarından Şah Kasım, ona takılır ve der ki: "Bunlar olmasa sizin gazellerinizi kim okurdu?" (Âşık Çelebi 2010: 335).

Üsküp yöresinde yetişen bir başka şair ise kaynakların "Rumelili" tanımlamasıyla adını andıkları **Za'ifi** (ö. 1552)'dir. Şiirlerindeki sadelik ve

içtenlik onu kendiliğinden İshak Çelebi'nin çizgisine eklemlendirir. Divanında yer alan şiirlerinin yanı sıra (Akarsu 1993) Rumeli coğrafyasının gaza ruhunu ve mistik heyecanını yansıttığı mesnevileri vardır.

Rumeli duyuş tarzının Osmanlı şiiri içinde belirginleşmesinde Yeniceli şairleri katkısı göz ardı edilemez. Yeniceli şairlerin başında **Usuli** (ö.1538) gelir. Rumeli'de Gülşenîliğin temsilcisi ve Nesimî'nin takipçisi olarak muhitinin beklentilerine uygun bir dille şiirler söylemiştir. Yaşadığı muhitin güzelliklerini anlattığı şehrengizi, ara sıra hece ölçüsünü de kullanarak yazdığı şiirleri onun yerlilik arzusunu yansıtmaktadır. Nesimi'nin Hurufi ıstılahlarına boğmadığı gazellerindeki lirizm ile Yunus'un şiirlerindeki sadeliği Rumeli duyarlığında birleştirerek bir divan oluşturacak kadar şiir söylemiştir. *Usuli Divanı* yayımlanmıştır (İsen 1990).

XVI. yüzyıl Rumeli coğrafyasında yalın kat bir tasavvuf anlayışının olmadığı bilinmektedir. Bunun doğal sonucu olarak farklı mistik eğilimlerin temsilcileri ve takipçileri aynı muhitte yetişmişlerdir. Bunlardan biri de ünlü Mevlevi şeyhi Yusuf-ı Sineçak'ın kardeşi **Hayretî** (ö.1535)'dir. Caferi mezhebine mensubiyeti, Kalenderilerin hayat tarzlarını yakın duruşu ve hatta benimsediğini gösteren beyitlerinden ötürü (Ocak 1992: 106), SafeviOsmanlı mücadelesiyle ayrışan Şii-Sünni anlayışın Sünni taraftarlarınca yeterince güvenilmeyen bir şair olmuştur. Bu güvensizlik ortamını hemşerisi Hayalî de Hayretî'nin aleyhine kullanmıştır.

Kanuni devrinde (1520-1566) Zati'den sonra saray çevresinde saygın bir şair olarak ilgi gören **Hayalî** (ö.1556-57)'nin çocukluk ve gençlik yılları Yenice'de geçmiştir. Kalenderî şeyhi Baba Ali Mesti Acemî'ye bağlanarak onunla birlikte birkaç defa İstanbul'a gidip gelmiştir. Bu gelişlerinin birinde İstanbul kadısı Sarıgürz Nurettin Efendi tarafından fark edilerek İstanbul'a yerleşmesi sağlanmıştır. Daha sonra Defterdar İskender Çelebi tarafından Sadrazam İbrahim Paşa'ya takdim edilmiştir. Çok geçmeden Kanuni'nin yakın çevresinde yer alan Hayalî'ye padişahın ihsanlarda bulunduğu tezkirelerdeki rivayetlerden ve devrin resmî kayıtlarından anlaşılmaktadır (Erünsal 1984: 7-17). Saray çevresinde gördüğü ilginin çağdaşları tarafından biraz kıskançlıkla takip edildiği divanındaki hicivlerden ve en azından Yahya Bey örneğinden hareketle tahmin edilmektedir (Kurnaz 1987: 35-36). İstanbul'daki en büyük destekçisi İskender Çelebi (ö.1534) ile İbrahim Paşa (ö.1536)'nın katlinden sonra hasımlarının da gayretiyle saray çevresindeki saygınlığını kaybetse de özellikle gazel şairi olarak Osmanlı şairlerince usta kabul edilmiştir.

Hayalî'nin şiirleri mürettep bir *Divan'*da toplanmıştır (Tarlan 1945). Hayalî'nin gazellerinde, Necati ile Zati'nin tecrübesini devralmak suretiyle yerli unsurları tasavvufi heyecanla dönüştürdüğü görülmektedir. Ayrıca şiirlerinden Selmân-ı Sâvecî, Hâfız-ı Şirâzî ve Molla Câmî ile birlikte Neva-

yi'ye öykündüğü anlaşılmaktadır. Rumelili şairlerin eserlerinde görülen bu dünyaya karşı mesafeli duruş, samimi eda, yerlilik arzusu ve tasavvufi heyecan Hayalî'nin şiirlerinin de en belirgin özellikleridir. Bütün bu özelliklerin biçimsel mükemmelliği nispeten göz ardı eden dervişçe bir yaklaşımın ürünü olduğu kolayca tahmin edilebilir.

Yeniceli şairlerden biri de şiirlerine nazire mecmualarında rastlanan **Agehi** (ö. 1557)'dir. Bir süre donanmada Piyale Paşa'nın hizmetinde çalıştıktan sonra müderrislik ve kadılık yapmıştır. Özellikle denizcilik ve gemicilik terimleriyle ördüğü orijinal kasidesi, çok tanınmış ve devrinden başlayarak tanzir ve tahmis edilmiştir (Tietze 1959: 113-137).

Rumelili şairler içinde en ilginci hiç şüphesiz Taşlıcalı Yahya'dır. Aslen Arnavut olan **Yahya Bey** (ö.1582), yeniçeri ocağında yetişerek Yavuz ve Kanuni ile birlikte pek çok sefere katılmıştır. Seferlerde tanığı olduğu aksaklıkları, diğer şairlerle özellikle de Hayalî ile arasındaki rekabetten dolayı uğradığı haksızlıkları geleneğin elverdiği ölçüde ifade etmiştir. Özellikle Kanuni'nin şehzadelerinden Mustafa'nın Konya ovasında boğdurulması üzerine devrin bazı şairleri gibi Yahya Bey de bir mersiye yazmış ve bu şiirinde padişahı ve sadrazam Rüstem Paşa'yı hicvetmekten çekinmemiştir (Şentürk 1998). Fakat, bu mersiyenin ardından cereyan eden olaylar sonucunda, zaten umduğu ilgiyi göremediği saray çevresinden Rumeli'deki İzvornik sancağına sürülmüştür. Kanuni'nin ölümünden sonra Rumeli'deki akıncı ocaklarından Yahyalıların himayesine girmiş ve orada Gülşenî şeyhlerinden Üryani Mehmet Dede'ye intisap etmiştir. Emekliye ayrıldığı 1574 yılından ölümüne kadar sufice bir hayat sürmüştür. Oldukça uzun bir ömür süren Yahya, *Divan*'ını üç kez tertip etmiş, her defasında şiirlerinde bazı değişiklikler yapmıştır.

Osmanlı şiirinin yerli bir havaya bürünmesinde Yahya Bey'in önemli rolü vardır. Hem hamsesinde (→ "Mesneviler") hem de divanındaki (Çavuşoğlu 1977) şiirlerinde gündelik hayat sahnelerini, sefer ve zaferleri çok iyi bir gözlemci sıfatıyla anlatmıştır. Hatta Rumelili şairler arasında gazi tipinin özelliklerini onun kadar ayrıntılı bir biçimde anlatan olmamıştır. Murabba ve gazellerinde doğal, akıcı ve ahenkli bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Bunda şüphesiz yaşama biçiminin olduğu kadar bağlandığı yolun, Gülşeniliğin de gösterişten ve süsten uzak bir anlayışı telkin etmesinin etkisi vardır.

Sufi şairler

Osmanlı saray çevresinde biçimlenen şiir anlayışının yanı sıra XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da çok önemli temsilciler yetiştiren dinî-mistik şiir de çeşitlenerek gelişmiştir. Anadolu coğrafyasında değişik dinî-mistik tec-

rübelerin bir arada yaşadığı, birbirlerinden etkilendiği ve zaman zaman siyasi otoriteye eklemlenerek, bazen de siyasallaşarak otoriteyi tehdit etmek suretiyle egemenlik sağladığı çok renkli bir tasavvuf ortamı vardır (Ocak 1996). Yönetici zümrenin, siyasal bir tehdit oluşturmamak kaydıyla, sufi muhitleriyle kurdukları karmaşık ilişkiler, kültür ve sanatın gelişmesinde etkili olmuştur. Sufi çevrelerin değişen iktidar şartlarına ayak uydurma konusundaki esneklikleri, yerel idarecilerin iktidarlarını sufi ve sanatkâr zümrelerin desteğiyle takviye etme arzularıyla örtüşünce heterodoks zümrelerin değişik adlar altında faaliyet göstermeleri kolaylaşmıştır.

Böyle bir ortamda doğal olarak sufi ve derviş şairler mistik düşünce ve tecrübelerini hitap ettikleri kitlenin anlayacağı bir dille anlatmaya yönelmişlerdir. Dolayısıyla saray ve çevresinde Fars edebiyatındaki örnekleri doğrultusunda biçimlenen şiir dilinin yanı sıra tekke-tarikat muhitlerinde aynı mecaz ve istiare sistemini kullanmakla birlikte daha yalın, geniş kitleler tarafından anlaşılabilir bir dil gelişmiştir. Bu sembolik dil, Selçuklulardan beri Anadolu'da faaliyetlerini sürdüren sufilerin yanı sıra Osmanlı kültür muhitleriyle sürekli iletişim içindeki diğer tekke ve tasavvuf erbabının dolaylı katkılarıyla çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür.

Klasik Dönem Osmanlı şiirinde dinî-mistik düşüncenin kurumsallaşmış yapıları olan Bayramilik, Hurufilik, Nakşibendilik, Halvetilik ile bunların çeşitli kolları yaygınlık kazanmıştır (Öngören 2000). Bayramiliğin ve Hacı Bayram Veli'nin Fatih'in hocası Akşemsettin'den başlayarak pek çok sufinin yetişmesinde doğrudan veya dolaylı etkisi vardır. Hacı Bayram Veli'nin de Somuncu Baba aracılığıyla Safevi Tekkesi ile ilişkisinin olduğu bilinmektedir. Şöyle ki Somuncu Baba olarak bilinen Hamid-i Aksarayi, Erdebil Tekkesi'nin şeyhlerinden Hoca Ali (ö.1427)'ye intisap etmiştir (Erünsal 1995: 304). Somuncu Baba ile tasavvuf edebiyatının XV. yüzyılda yetişen en önemli temsilcilerinden olan Ümmi Kemal (ö.1475)'in ilişkileri bilinmektedir.

Fatih döneminin en önemli sufi şairlerinden **Eşrefoğlu Rumi** (ö.1469) de tasavvuf yoluna girdiğinde Emir Sultan tarafından ilkin Hacı Bayram'a gönderilmiştir. Onun yanında on bir yıl kaldıktan sonra Hama'ya gitmiş, orada Abdülkadir Geylani'nin torunlarından Hüseyin Hamavî'den hilafet alarak İznik'e dönmüştür. Eşrefoğlu, Bayramiliği ve Kadirîliği bağdaştırarak geliştirdiği Eşrefîliği, memleketi Bursa ve İznik çevresinde yaymıştır. Özellikle Yunus Emre ile Âşık Paşa'nın etkilerinde kalarak yazdığı şiirleri, tekke-tasavvuf muhitlerinde sevilerek okunmuştur. Bu, *Eşrefoğlu Divanı*'nın ve onun tasavvufi görüşlerini içeren *Müzekki'n-Nüfus* adlı eserinin yazma ve matbu nüshalarının fazlalığından da anlaşılmaktadır.

Türk tasavvuf şiirini etkileyen dinî-mistik tecrübelerden biri de Hurufiliktir. XV. yüzyılın başlarından itibaren İran'dan kovulan Hurufilik, Ana-

dolu'ya girme fırsatını bulunca kendisine en emin sığınak olarak Kalenderî zümrelerini seçmiştir. Bektaşi ve Kalenderî zümreleri arasında kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam bulan Hurufiler, Fatih Sultan Mehmet zamanında saraya kadar sızmışlar, ancak bu girişimleri Mahmut Paşa'nın ve Molla Fenari'nin gayretleriyle engellenebilmiştir (Ocak 1992: 154). Alınan bütün önlemlere karşın Fazlullâh Esterabâdî'nin görüşleri, Nesimî aracığıyla çok geniş bir alanda yayılmıştır. Nesimî'nin de mürşidi gibi feci şekilde öldürülmesi ve bu olayın bâtını zümreler arasında Hz. Hüseyin, Hallâc ve Fazlullâh ile süreklilik kazanan mazlum şehit imajıyla örtüşmesi Hurufi şairlerin eserlerinde Nesimî imajını o denli ön plana çıkarmıştır ki ilhamına güç veren Fazlullâh onun gölgesinde kalmıştır. Seyyit Nesimî, üstün şairlik kabiliyetiyle Anadolu ve Rumeli'de yetişen pek çok şairi etkileyerek güçlü bir Hurufi edebiyatının serpilip gelişmesinde etkili olmuştur (Mélikof 1994: 183-198). Hurufilik, Anadolu ve Rumeli'de yayılışı sırasında Bayrami Melamilerini, Kalenderîleri, Bektaşiliği ve bazı Halvetiye çevrelerini, hatta Kızılbaşlığı çok derinden etkilemiştir (Ocak 1998: 135). Hatta Mevleviliğin de zaman içerisinde Hurufilikle karşılıklı etkileşim içine girdiği bilinmektedir (Gölpınarlı 1983: 310-317).

Nakşibendiliğin Anadolu ve Rumeli'de yayılması ise Abdullah İlahî (ö.1491) ve Emir Buhari (1443-1516) sayesinde olmuştur. Molla İlahî, Nakşibendi geleneğinin vahdet-i vücutçu yorumcusu Molla Câmî'den (ö.1492) esinlenmiştir (Algar 1991: 1-20; Kara 1998: 365-392). Molla Câmî'nin eserlerini Türkçeye çevirdiği için Câmî-i Rum diye anılan Lamii Çelebi (ö. 1532) genç yaşta Nakşi şeyhi Emir Buhari'ye bağlanarak ondan hilafet almıştır (Kurnaz-Tatçı 1999: 10-11).

Halvetiliğe gelince, özellikle klasik dönem Osmanlı tasavvuf hayatını ve sanatını anlamak için mutlaka üzerinde durulması gereken bir tarikattır. Halvetilik de Seyyit Yahya Şirvani (ö.1464)'nin müridi Dede Ömer Ruşenî aracılığıyla yaygınlık kazanmıştır. Özellikle onun şiirinin ve mistik tecrübesinin en önemli mirasçısı İbrahim Gülşenî (ö. 1534), Halvetiliğin Gülşeniyye kolunu kurarak Azeri, Anadolu ve Rumeli sahasında pek çok şairi etkilemiştir. İbrahim Gülşenî, Anadolu ve Rumeli'de takipçilerini yetiştirmiş ve şiirleri bestelenerek tekkelerde asırlarca okunmuştur (Ergun 1942-1943; Kara 1999: 8-11). Başta Vardar Yeniceli Usuli olmak üzere Rumelili şairleri derinden etkilemiştir.

Edebiyata yansıyan boyutlarıyla kısaca değinilen Osmanlı tasavvuf edebiyatının gelişiminde Şebusterî, Mevlana, Attâr ve Muhyiddîn Arabî'nin görüşleri etkili olmuştur. Şebusterî'nin *Gülşen-i Râz* adlı eserine yazılan şerhler, *Mesnevi* ve *Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazılan tasavvufi metinler ve pek çok ilmi tartışmaya zemin hazırlayan *Füsûs*, bu coğrafyadaki tasavvuf edebiyatını vahdet-i vücut anlayışı doğrultusunda biçimlendirmiştir. Dola-

yısıyla Osmanlı düşüncesinin, bilhassa şiirinin vahdeti vücutçu bir karakter taşıdığı söylenebilir. Fakat, Osmanlı tasavvuf düşüncesinde vahdet-i vücut felsefesi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bunlardan ilki Nakşibendilik geleneği içerisindeki sufilerin yorumudur. Bu yorumun en önemli temsilcisi Molla İlahî'dir. İkinci olarak vahdet-i vücudun felsefi bir nitelik taşıyan panteist yorumudur. Şeyh Bedrettin örneğinde gördüğümüz bu yorum bilhassa Bayramiyye Melamiliği ve Halvetiye tarikatı içindeki zümrelerin itibar ettikleri bir anlayıştır. Bu anlayışta ön plana çıkan kutb telakkisinin Hurufi etkilerle yakından bağlantılı olduğu bilinmektedir. Üçüncü olarak ehli sünnet çerçevesine sadık bir yorumdur. Bu yorumun en dikkate değer temsilcilerinden biri, Celvetiliğin kurucusu Aziz Mahmut Hüdayi'dir. Hüdayi (ö.1623), zahidane bir tasavvuf anlayışının taraftarı olarak vahdet-i vücudu olabildiğince şeriat çerçevesinde yorumlamaya çalışmıştır (Ocak 1998: 130-131).

Coğrafyanın kenarında, şiirin merkezindeki şairler

Sufi şairlerin ve Rumelili meslektaşlarının eserlerinde görülen sadelik, mistik heyecan ve müstağni tavır onları kendiliğinden Osmanlı saray çevresindeki şairlerden farklılaştırdığı hâlde daha doğudaki meslektaşlarına yaklaştırmıştır. Fatih döneminden itibaren Ahmet Paşa, Baki, Nev'î gibi bilhassa saraya yakın ve medrese tahsili görmüş şairlerin sürdürdüğü sanatsal çizgiyle derviş duyarlığına dayalı estetik anlayışı sürdürenler arasında mecaz, istiare ve mazmunların kullanımından tercih edilen söz varlığına ve hatta söz dizimine kadar farklılıklar vardır. Hiç şüphesiz bu iki çizgi arasındaki ortak noktalar, farklılıklardan daha az değildir. Bu üslup arayışlarının biri diğerinden renkler alabilir. Ancak her daim bir hâkim ton sezilir. Rumeli ve Azeri sahasında yetişen şairleri de aradaki coğrafi uzaklığa rağmen tasavvufi neşenin müşterek bir duyarlılıkta buluşturduğu söylenebilir. Bu geniş coğrafyada çeşitli anlayışlara sahip mutasavvıfların ve heterodoks zümrelerin çok rahat dolaştığını, kültür ve sanat alanında bir anlamda taşıyıcı fonksiyonu üstlendiklerini unutmamak gerekir. Devletler arasındaki siyasal mücadelelere rağmen değişik metotlarla, bazen takiyye yoluyla faaliyet gösterenlerin yanı sıra açıkça tercihini yaparak yaşadığı muhitten ayrılan sanatkârların yeni muhitlerinde karşılaştıkları sufi oluşumları etkiledikleri muhakkaktır. İşte bütün bunlar, Türk tasavvuf edebiyatının dildeki ufak tefek ayrılıklara rağmen coğrafi sınırları ortadan kaldıran müşterek bir duyarlık ekseninde gelişimine imkân vermiştir.

XVI. yüzyılın başlarına kadar bir tarikatın temsilcisi sıfatıyla faaliyet gösteren Erdebil Tekkesi'nin ünlü şeyhleri, daha sonra siyasal amaçlarına ulaştıklarında, mezhep ayrışmasının neticesi olarak Sünni sanatkârlara ve

tasavvuf erbabına hayat hakkı tanımamışlardır. Bunun sonucu olarak Safevi muhitlerinde dışlanan sanatkârlar, daha rahat nefes alabilecekleri Hint ve Osmanlı saraylarına yönelmişlerdir. Özellikle Yavuz Selim ve Kanuni Süleyman'ın sanatkârları himaye etmek hususundaki gayretleri ve istikrarlı yönetimleri İran coğrafyasından Anadolu'ya sanatkârların göçünü hızlandırmıştır (Kurnaz 1999: 199-207).

Akkoyunlulardan sonra Safevi egemenliğine geçen kültür merkezlerinde yaşayan şairlerin bir kısmının daha sonra Osmanlı devlet adamlarının himayelerinde hayatlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Bunlardan biri, Akkoyunlu Yakup'un çevresinde bulunan şairlerden Habibî'dir. **Habibî** (1470 1520), çobanlık yaparken yolda karşılaştığı Yakup'un soruları karşısında verdiği nükteli cevaplarla dikkati çekerek saray çevresine girmeyi başarmıştır. Aslında Habibî hakkında kurgulanan "çobanlıktan saray çevresine geçiş" öyküsü, biyografisinin ana çizgileriyle örtüşse bile, onun olağanüstü bir yetenekle donatıldığını vurgulamak için kurgulanmış izlenimi vermektedir.

> "Yoksul bir çevrede bulunan ve çoğu kez çobanlık yapan çocuğun yeteneği, bir tesadüf sonucu, bazen yoldan geçen bir sanatçı tarafından fark edilmekte, bundan sonra küçük çocuk sanata giden yolda büyük bir hızla başarıyla ilerlemeye başlamaktadır. Bu erken başarı toplum tarafından bir tür mucize olarak değerlendirilmekte, çocuğun tanrısal esinle hareket ettiği duygusu öne çıkarılmaktadır." (Cebeci 2004:15).

Akkoyunlu Yakup'un saltanatı döneminde onun muhitinde bulunan ve hamisinin ölümünden sonra (1490) bir müddet Safevi sarayının himayesinde hayatını sürdüren Habibî, Şah İsmail tarafından kendisine melikü'ş-şuara unvanı verilmesine rağmen daha sonra bilmediğimiz nedenlerden ötürü Anadolu'ya göç ederek ömrünü Osmanlı saray çevresinde tamamlamıştır. Bugüne kadar divanı tespit edilemediği hâlde mecmua ve tezkirelerdeki şiirleri bile kendisinden sonra yetişen şairleri ne denli etkilediğini göstermektedir (Köprülü 1989: 581-625). Habibî'nin mecmualarda bulunan kırk iki şiirini ilk kez M. Fuad Köprülü yayımlamış (1932: 626-633); E. Memmedov bunlara şairin beş şiirini daha ekleyerek tekrar neşretmiştir (Memmedov 1993: 127).

İlk Klasik Dönemin Osmanlı şairleri ile Azeri sahasındaki meslektaşları arasında da etkileşimin ve iletişimin olduğu bilinmektedir. Türk edebiyatının en büyük şairlerinden **Fuzulî** (1483-1556), bütün ömrünü Bağdat çevresindeki Hille, Necef, Kerbela'da geçirmesine rağmen Anadolu ve Rumeli şairleri tarafından da tanınmıştır.

Fuzulî'nin çocukluk döneminde Bağdat ve çevresi Akkoyunlu Türkmenlerinin egemenliğindedir. Bu çevre, Fuzulî'nin gençliğinden orta yaşlarına

kadar Safevilerin, yaşlılığında Osmanlıların egemenliğine geçmiştir. Onun için şair, siyasal istikrarsızlığın ve mezhep farklılığına dayalı ayrışmaların yaşandığı bir çevrenin bütün sıkıntılarını derinden hissetmiştir. Ömrü boyunca arzu ettiği düzeyde bir hami bulamamıştır. Osmanlıların Bağdat'ı fethinden sonra Fuzulî, bir daha depreşmemek üzere ümitlerini kaybettiğini ünlü *Şikâyet-name*'sine yansıtmıştır (İnalcık 2003: 54-71).

Fuzulî, çocukluk yıllarından itibaren şiire ilgi duymuş, âşıkane gazeller yazarak edebiyat dünyasına girmiştir. Türkçe Divan'ının dibacesinde söylediğine göre; ilimsiz şiirin temeli olmayan duvar gibi kalıcı olmayacağını anlayarak bilgisini ilerletmiştir (Akyüz vd. 1990: 14-15). Bu süreci hangi aşamalardan geçerek tamamladığına dair kaynaklarda yeterli bilgi yoktur. Ancak, yaşadığı muhitin doğusundaki Timurlu, batısındaki Osmanlı aydın ve şairlerini bu eğitim süreci içinde tanımış olabileceği muhtemeldir. Çağatay şiirinin en büyük ustası Ali Şir Nevayi ve aynı muhitteki Molla Câmî ile Osmanlı şairlerinden Necati'nin eserlerini yakından tanıdığı bilinmektedir (Gölpınarlı 1958: XXVIII-XLIII). Bunlara ilave olarak Fars edebiyatının usta şairlerini takip ettiğini, sadece Farsça divan tertip etmiş olmasına bakarak değil, diğer eserlerindeki etkileri dikkate alarak söyleyebiliriz (Mazıoğlu 1956). Onun için Fuzulî, hem dil özellikleri hem de devraldığı birikimi olağanüstü yeteneği sayesinde dönüştürmesi bakımından Anadolu ve Çağatay sahası arasında adeta bir köprü konumundadır (İsen 1996: 43-47). Fuzulî'nin Türkçe Divanı eski ve yeni harflerle basılmıştır (Gölpınarlı 1948; Tarlan 1950). Mevcut baskılar ve yazmalar taranarak Kenan Akyüz ve arkadaşları tarafından karşılaştırmalı metni yayınlanmıştır (1958; 1990).

Fuzulî'nin Türkçe şiirleri çok katmanlı bir yapı arz etmektedir. Okurlar üzerinde çok kolay söylenmiş (sehl-i mümteni) izlenimi uyandırmasına karşın onun bazı şiirlerini, belki muamma söylemekteki yeteneğinin de etkisiyle ustaca kurduğu görülür (Dilçin 1991: 43-98; 2001). Hatta Fuzulî'nin şiirlerindeki bu çok katmanlı yapı, araştırmacıların farklı yaklaşımlarına neden olur; kimi zaman karşımıza bir mutasavvıf, kimi zaman da tamamen beşeri aşkı işleyen bir şair çıkar. Oysa divan estetiği tasavvufun mecaz ve istiarelerle örülü dili üzerinde gelişir. Bazı kelime ve kavramların sözlük anlamlarının yanı sıra tasavvufla ilgili çağrışımları da içinde barındırması beytin çok katmanlı bir yapı olarak çözümlenmesini zorunlu kılmaktadır. Çünkü mistik yaşantının ifadesi olmayan en dünyevi şiirlerde bile kullanılan kelimeler tasavvufi çağrışımlara her zaman açıktır. "Herhangi bir şiirde tasavvufi, dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir, ama böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür." (Andrews 2000: 107).

Fuzulî'nin şiirlerinin çok katmanlı yapısının yanı sıra söyleyişteki mükemmellik onun eserlerinin kalıcılığını sağlamıştır. Azeri sahasında ses ve söz tekrarlarıyla sağlanan ahenk, Anadolu sahasındaki şairlerin eser-

lerindekine oranla daha belirgindir. Bunu fark etmek için, sözgelimi Baki ve Fuzulî'nin divanlarına bir göz atmak bile yeterlidir. Fuzulî, divan şiirinin söz sanatlarını ustaca kullanan bir şairdir (Dilçin 1992:77-114; 1995: 157-202). Bu özelliğinden ötürü Fuzulî'nin Türkçe şiirleri zevk bakımından birbirinden oldukça farklı sanatkârlar tarafından bestelenerek musiki meclislerinde icra edilmiştir (Kam 1959: 97-106; Uzun 1996: 327-354).

Kanuni'nin Bağdat'ı fethiyle birlikte Fuzulî çağdaşı olan Hayalî ve Taşlıcalı Yahya gibi Osmanlı şairleriyle tanışmış ve Osmanlı şiirinde süreklilik arz eden etkisi olmuştur (İpekten 1996: 3336). Fuzulî'nin eserleri, sadece merkezdeki seçkinler arasında değil, Osmanlı ve Azeri sahasındaki bütün edebî muhitlerde sevilerek okunmuştur.

Fuzulî'nin bütün ömrünü geçirdiği Bağdat, XVI. yüzyılda Osmanlı şiirinin bir başka ustasını, Ruhi'yi yetiştirmiştir. Osmanlı coğrafyasının başkente uzak muhitlerinde yetiştiği hâlde Anadolu sahasında da çok iyi tanınan **Ruhi** (ö. 1606), aile çevresi Rumelili olmasına rağmen babasının görev yaptığı Bağdat'ta dünyaya geldiği için kaynaklarda Ruhii Bağdadi diye anılır. Gerçi sürekli Bağdat'ta kalmamış; İstanbul, Konya, Erzurum ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerini dolaşmış, Halep ve Hicaz'da bulunmuş, ömrünün son yıllarını geçirdiği Şam'da ölmüştür.

Ruhi'nin tek eseri *Divan*'ıdır (Ak 2000). Mistik yaradılışlı ve bir yere veya kimseye gereğinden fazla bağlanmayan bir şair olduğu için onun Mevlevi, Bektaşi, Hurufi olduğuna dair farklı görüşler ileri sürülmüştür. Oysa onun gazellerine bakılırsa Rumelili şairler gibi tasavvuf coşkusunun, gündelik hayatın başkalarınca yeterince fark edilmeyen ayrıntılarının sade bir anlatımla sunulduğu görülür. Fuzulî'nin *Şikâyet-name* olarak tanınan mektubunda dile getirdiği aksaklıkları o, gazel formunun elverdiği ölçüde işler ve özellikle "eksilmede" redifli gazelinde artık yok olmaya yüz tutmuş değerlerin ardından duyduğu acıyı dile getirerek çağının tanığı olduğunu gösterir (Kurnaz 1995: 65-68). Ruhi'nin gözlemci ve eleştirel bakışının tam olarak örtüştüğü terkip-bendine, şöhretinin bugünlere ulaşmasında etkili olmuştur. Ruhi'nin terkip-bendine Cevrî, Sami, Fehim, Vehbi, Kabuli, Leyla Hanım ve Şeyh Galip başta olmak üzere pek çok şair nazire söylemiştir. Sabri F. Ülgener, Ruhi'nin terkip-bendini esas alarak devrin zihniyet yapısına dair çözümlemelere girişmiştir (1983: 65-68).

Osmanlı şiir geleneği içinde yaşanan bu dağınık tecrübe ve arayışlar süreklilik arz eder. Özellikle siyasi sınırlarının ve kültür coğrafyasının ulaşılabilecek son noktaya vardığı Yavuz Selim ve Kanuni Süleyman döneminde şiir dilinde söyleyiş ve ritim bakımından mükemmel örnekler verilir. Osmanlı saray çevresinde biçimlenen kültür ve sanat hayatına Timurlu ve Safevi yönetimindeki merkezlerden ve Rumeli'den şairler katılır. Böylece Osmanlı şiiri, yaklaşık üç asırlık bir kuruluş ve gelişme döneminin ardından Baki ile simgeleşen klasikleşme sürecini tamamlar.

Kaynakça

Ak, Coşkun (1987), *Muhibbi Divan*ı, Ankara: KB Yay.

Ak, Coşkun (2000), *Bağdatlı Ruhi, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanından Seçmeler,* Bursa: Gaye Kitabevi.

Akarsu, Kamil (1993), *Rumelili Zaifi, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler,* İstanbul: MEB Yay.

Aksoyak, İ. Hakkı (1997a), "Gelibolulu Mustafa Ali'nin Gül-i Sad-bergi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 4: 163-175.

Aksoyak, İ. Hakkı (1997b), "Gelibolulu Mustafa Ali'nin Sadef-i Sad-güher Adlı Antolojisinin Önsözü", *Türklük Bilimi Araştırmaları,* 5: 283-310.

Aksoyak, İ. Hakkı (1999), *Gelibolulu Mustafa Ali ve Divanlarının Tenkitli Metni,* Ankara: Gazi Ü., DT.

Aksoyak, İ. Hakkı (2001), "Ahmed Yesevi'nin Rumelili Bir Takipçisi: Üsküplü Ata ve Tuhfetü'l-uşşak Mesnevisi", *Türk Kültürü İncelemeleri,* 5: 7198.

Akyüz, Kenan, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur, Süheyl Beken (1990), *Fuzuli Divanı,* Ankara: Akçağ Yay.

Algar, Hamid (1991), "İlk Dönem Nakşibendi Geleneğinde İbn Arabî'nin İzleri", (çev. Salih Akdemir), *İslami Araştırmalar*, V, 1: 1-20.

Ali (1994), *Künhü'l-ahbar'ın Tezkire Kısmı,* (hzl. Mustafa İsen), Ankara: AKM Yay.

Ambros, Edith (1982), Candid Penstrokes: *The Lyrics of Meali, an Ottoman* Poet of the 16th Century, Berlin: Klaus Schwarz Verlag.

Andrews, Walter G., (2000), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı,* (çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim Yay.

Avşar, Ziya (2001), "Türki-i Basiti Yeniden Tartışmak", *bilig,* 18: 127-143.

Aynur, Hatice (2000), "Cem Şairleri", *İlmi Araştırmalar,* 9: 33-43.

Behar, Cem (1988), "Osmanlıda Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk", *Defter*, 7: 83 -108.

Bekiroğlu, Nazan (1999), "Osmanlı'da Kadın Şairler", *Osmanlı*, (ed. Güler Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yay., 9: 802-812.

Burmaoğlu, H. Bilen (1989), *Lami'i Çelebi Divanı'ndan Seçmeler,* Ankara: KB Yay.

Cebeci, Oğuz (2004), Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İstanbul:İthaki Yay.

Cunbur, Müjgan (1988), "İmadü'l-cihad ve XVI. Yüzyıl Kadın Şairlerinden Ayşe Hubbi Kadın", IX. *Türk Tarih Kongresi,* Ankara: TTK Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed (1976), "Kanuni Devrinin Sonuna Kadar Anadolu'da Nevayi Tesiri

Üzerine Notlar", *Atsız Armağanı,* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Çavuşoğlu, Mehmed (1977), *Yahya Bey Divanı,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed (2001), *Necati Bey Divanının Tahlili,* İstanbul: Kitabevi Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed-M. Ali Tanyeri (1987), *Zati Divanı III,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed-M. Ali Tanyeri (1981), *Hayreti Divan, Tenkitli Basım,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Çavuşoğlu, MehmedM. Ali Tanyeri (1990), *Üsküplü İshak Çelebi Divan,* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yay.

Çetindağ, Yusuf (2001), *Ali Şir Nevayi'nin Batı Türkçesi Divan Edebiyatına Tesiri (XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar)*, Ankara: Gazi Ü., DT.

Dilçin, Cem (1991), "Fuzuli'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, IX/1: 43-98.

Dilçin, Cem (1992), "Fuzuli'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi,* X/1: 77-114.

Dilçin, Cem (1995), "Fuzuli'nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni", *JTS (Türklük Bilgisi Araştırmaları) Abdülbaki Gölpınarlı Armağanı*, 19: 157-202.

Dilçin, Cem (2001), *Studies on Fuzuli's Divan,* Cambridge: Harvard University.

Doğan, Muhammet Nur (2004), *Fatih Divanı ve Şerhi,* İstanbul: Eminönü Belediyesi Yay.

Ergin, Muharrem (1948), "Melihi", *TDED*, II: 59-78.

Ergun, Sadettin Nüzhet (194243), *Türk Musikisi Antolojisi,* III, İstanbul: İÜEF Yay.

Ersoylu, Halil (1989), *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı,* Ankara: TDK Yay.

Erünsal, İsmail (1981), "Türk Edebiyatının Arşiv Kaynakları I: II Bayezit Devrine Ait Bir İ n'amat Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* X/XI: 303-341.

Erünsal, İsmail (1983), *The Life and Works of Tacizade Cafer Çelebi, with a Critical Edition of His Divan,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Erünsal, İsmail (1984), "Türk Edebiyatının Arşiv Kaynakları II: Kanuni Sultan Süleyman Devrine Ait Bir İn'amat Defteri", *Osmanlı Araştırmaları,* IV: 117.

Erünsal, İsmail E. (1990), "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları-IV Lami'i Çelebi'nin Terekesi", JTS/TUBA, 14: 179-194.

Erünsal, İsmail E. (1995), "Yeni Bir Kaynağın Işığında Somuncu Baba", Ekrem Hakkı Ayvredi Hatıra Kitabı, İstanbul: s. 298-318.

Fleischer, Cornell H. (1996), *Tarihçi Mustafa Ali Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı,* (çev. Ayla Ortaç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1958), *Fuzuli Divanı,* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1983), *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik,* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Horata, Osman (2000), "Cem Şairleri: Bir Kader Birliğinin Anatomisi", *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 15 /Güz: 91-110.

İnalcık, Halil (2003), *Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme,* Ankara: DoğuBatı Yay.

İpekten, Halûk (1974), *Karamanlı Nizami, Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanı,* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

İpekten, Halûk (1996a), *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler,* İstanbul: MEB Yay.

İpekten, Halûk (1996b), *Fuzuli, Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ankara: Akçağ Yay.

İpekten, Halûk (1998), *Baki, Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1990), *Usûli Divanı,* Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1991), "Divanlarda Heceyle Yazılmış Şiirler", *Türk Kültürü Araştırmaları (Şükrü Elçin'e Armağan),* XXXIX/1-2: 204-233.

İsen, Mustafa (1993), *Acıyı Bal Eylemek: Türk Edebiyatında Mersiye,* Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1996), "Türk Dünyasında Bir Köprü İsim: Fuzuli", *Fuzuli Kitabı,* (hzl. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay.

İsen, Mustafa (1998), "Akıncılığın Türk Kültür ve Edebiyatına Katkıları", *Türkiye Günlüğü*, 49: 80-86.

Kalpaklı, Mehmet (1999), "Bahtsız Şehzade'nin Bahtsız Divan'ı: 'Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı'" Neşri Üzerine Notlar", *Kebikeç*, 7/8: 33-44.

Kam, Ruşen Ferit (1959), "Fuzuli'nin Bestelenmiş Manzumeleri", *Fuzuli ve Leyla ve Mecnun,* (yay. UNESCO Türkiye Milli Komisyonu), İstanbul: Maarif Basımevi.

Kara, Mustafa (1988), "Molla İlahi'ye Dair", *Osmanlı Araştırmaları (The Journal Of Ottoman Studies),* VII/VIII: 365-392.

Kara, Mustafa (1999), "Gülşeniye ve Güldeste", Dergâh, X, 110: 811.

Kartal, Ahmet (1999), "Sadıki-i Kitabdar'ın Mecmau'l-havas İsimli Tezkiresi ve Onda Yer Alan Anadolulu Şairler", *Türk Kültürü,* 440: 746-754 [42-48].

Âşık Çelebi (2010), Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, (hzl. Filiz Kılıç), İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yay.

Kleinmichel, Sigrid (1999), "Mir Alişer Neva'i und Ahmed Pasa", *Archivum Ottomanicum,* (ed. György Hazai), 17: 77-231.

Köksal, M. Fatih (2002), "Orijinal Bir Şair: Edirneli Nazmi ve Divan'ına Yeni Bakışlar", *bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 20: 101-123.

Köksal, M. Fatih (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz-Divan Şiirinde Nazire,* Ankara: Akçağ Yay.

Köprülü M. Fuat (1932), "Habibi, Hayatı ve Eseri", *İÜ Edebiyat Fakültesi Mecmuası,* VIII: 626-633. Köprülü, M. Fuad (1989), *Edebiyat Araştırmaları* II, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Köprülü, M. Fuad (1966), "Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri", *Edebiyat Araştırmaları,* Ankara: TTK Yay.

Kurnaz, Cemâl (1987), *Hayali Bey Divanı Tahlili,* Ankara: KB Yay.

Kurnaz, Cemâl (1993), "Ümmi Divan Şairleri", *Marmara Üniversitesi Türklük Araştırmaları Dergisi,* 7: 367-391.

Kurnaz, Cemal (1995), "Divan Şiirinde Belge Redifler", *Yedi İklim,* X, 67: 65-68.

Kurnaz, Cemal (1996), "Cem Sultan'ın Oğuz Han Mersiyesi: Bir Kaside mi, Üç Gazel mi?", *Türk Dili,* 530: 315-320.

Kurnaz, Cemal (1997), "Divan Şairlerinde Hece Vezniyle Şiir Yazma Eğilimi", *Türküden Gazele,* Ankara: Akçağ Yay., s. 139-216.

Kurnaz, Cemal (1999), *Türkiye-Orta Asya Edebi İlişkileri,* Ankara: Akçağ Yay.

Kurnaz, CemalTatçı, Mustafa (1999), *İstanbul'da Buharalı Bir Mutasavvıf: Emir Buhari,* Ankara: Akçağ Yay.

Kut (Alpay), Günay (1976), "Lami'i Chelebi and His Works", *Journal of Near Eastern Studies,* XXXV/2: 73-90.

Küçük, Sabahattin (1994), *Baki Divanı,* Ankara: TDK Yay.

Latifi (2000), *Tezkiretü'ş-Şu'ara ve Tabsıratü'n-Nuzama,* (hzl. Rıdvan Canım), Ankara: AKM Yay.

Macit, Muhsin (1995), "Molla Câmî'nin Osmanlı Edebiyatına Tesiri-I", *Erdem,* VII/20: 519-529.

Macit, Muhsin (2005a), "Metinlerarası İlişkiler Çerçevesinde Gelenek", *Edebiyat İlmi ve Problemleri Sempozyumu* (23-25 Eylül 2003), Gazi Sosyal Bilimler Araştırma ve Geliştirme Derneği, Ankara, s. 142-154.

Macit, Muhsin (2005b), *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları,* İstanbul: Kapı Yay.

Mazıoğlu, Hasibe (1956), *Fuzuli-Hafız, İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma,* Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

Melikof, İrene (1994), *Uyur İdik Uyardılar,* (çev. Turan Alptekin), İstanbul: Cem Yay.

Memmedov, E. vd (1993), *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatı Antolojisi-2: Azerbaycan Türk Edebiyatı,* Ankara: KB Yay.

Mengi, Mine (1995), *Mesihi Divanı,* Ankara: AKM Yay.

Meriç, Münevver Okur (2006), *Sultan Cem, Hayatı, Esareti, Edebi Kişiliği, Eserleri, Şiirleri,* Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü Yay.

Mermer, Ahmet (2002), "XV. Yüzyılda Yazılmış Bilinmeyen Bir Nazire Mecmuası ve Aydınlı Visalî'nin Bilinmeyen Şiirleri", *Milli Folklor,* 56: 75-94.

Muştakova, E.İ (1967), *Mihri Hatun, Divan,* Moskova: Nauka, Glavnaya Redaktsiya Vostoçnoy Literaturı.

Ocak, Ahmet Yaşar (1998), *Osmanlı Toplumunda Mülhidler ve Zındıklar,* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Ocak, Ahmet Yaşar (1992), *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Suflik: Kalenderiler,* Ankara: TTK Yay.

Ocak, Ahmet Yaşar (1996), *Türk Sufiliğine Bakışlar,* İstanbul: İletişim Yay.

Okur, Münevver (1992), *Cem Sultan, Hayatı ve Şiir Dünyası, Ankara:* KB Yay.

Öngören, Reşat (2000), *Osmanlılarda Tasavvuf-Anadolu'da Sufiler, Devlet ve Ulema [XVI. Yüzyıl], İstanbul: İz Yay.*

Öztelli, Cahit (1984), *Köroğlu, Dadaloğlu, Kuloğlu,* İstanbul: Özgür Yay.

Sehî Beg (2017) Heşt-Bihişt, (hzl. H. İpekten, G.Kut, M. İsen, H. Ayan, T. Karabey), Ankara: KTB Yay, e-kitap: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/54129,53013sehibeyhestbihistpdfpdf.pdf?0 (Erişim tarihi: 12.12.2017)

Sezer, Sennur (2005), Türk Safosu Mihri Hatun, İstanbul: Kapı Yay.

Sungur, Necati (2001) "Divan Şairlerinin Birbirlerine Yönelik Tenkitlerinin İlk Örneklerinden Biri: Cafer Çelebi'nin Şeyhi ve Ahmed Paşa'yı Tenkidi", *bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 17: 71-77.

Şentürk, Ahmet Atilla (1998), *Yahya Beğ'in Şehzade Mustafa Mersiyesi yahut Kanuni Hicviyesi,* İstanbul: Enderun Kitabevi.

Tarlan, Ali Nihad (1945), *Hayali Bey Divanı,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Tarlan, Ali Nihad (1950), *Fuzuli Divanı,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay.

Tarlan, Ali Nihad (1966), *Ahmed Paşa Divanı,* İstanbul: MEB Yay.

Tarlan, Ali Nihad (1997), *Necati Beğ Divanı,* 3.bs., İstanbul: MEB Yay.

Tarlan, Ali Nihat (1967), *Zati Divanı I,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Tarlan, Ali Nihat (1970), *Zati Divanı II,* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Tietze, Andreas (1959), "XVI. Asır Türk Şiirinde Gemici Dili, Agehi Kasidesi ve Tahmisleri", TM, IX: 113-137.

Tolasa, Harun (1973), *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası,* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

Tolasa, Harun (1979), "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri; Lami'i Divanı Önsözü ve Buna Bağlı Olarak Divan Şiiri Sanat Görüşü", *In Memoriam Ali Nihad Tarlan Hatıra* Sayısı, JTS (TUBA), 3: 385-402.

Tolasa, Harun (2002), *Sehî, Latifî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi,* Ankara: Akçağ Yay.

Tulum, Mertol Tanyeri, M. Ali (1977), *Nev'i Divanı (Tenkitli Metin),* İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Uzun, Mustafa (1996), "Fuzuli'nin Bestelenmiş Şiirleri", *Fuzuli Kitabı,* (hzl. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1986), "Osmanlı Sarayında Ehli Hıref Defterleri", *Belgeler,* XI/15: 24-65

Ülgener, Sabri F. (1983), *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler,* Ankara: Mayaş Yay.

Üzgör, Tahir (1990), *Türkçe Divan Dibaceleri,* Ankara: KB Yay.

Yücel, Bilal (2002), *Mahmut Paşa, Adni Divanı,* Ankara: Akçağ Yay.

İlk Klasik Dönem (1453-1600): Mesneviler

Muhsin Macit

İKİNCİ Murat devrinde nitelik ve nicelik bakımından önemli aşamalar kaydeden mesnevi geleneğinin Fatih döneminden itibaren daha da yaygınlaşıp çeşitlendiği görülür. Fars edebiyatındaki mesnevilere Osmanlı şairlerince nazireler söylenir, Türkçe çeviriler yapılır. Hemen her konuda mesnevi yazılmasına rağmen bilhassa çift kahramanlı aşk hikâyelerinde, sonraki yüzyıllarda bir daha tekrarlanması mümkün olmayacak sayıda ve nitelikte eserler verilir. Divan şiirinin en güzel mesnevileri; *Yusuf u Zeliha* (Hamdi Çelebi, Taşlıcalı Yahya), *Leyla vü Mecnun* (Fuzulî), *Şem' ü Pervane* (Zati), *Gül ü Bülbül* (Fazli) bu dönemde yazılır. Fars edebiyatının usta şairlerinden Attâr (ö.1193?), Nizâmî (ö.1206?), Sa'dî (ö.1292), Emir Hüsrev (ö.1325), Hâcûyı Kirmânî (ö.1327) ve Molla Câmî (ö.1492) mesnevileriyle Türk şairlerini etkiler. Değişik konularda yazılan müstakil mesnevilerin yanı sıra Genceli Nizâmî'yi (ö. 1206?) örnek alan şairler tarafından hamseler tertip edilir. Nizâmî'nin *Mahzenü'l-Esrâr, Hüsrev ü Şirin, Leylâ vü Mecnûn, Heft Peyker, İskender-nâme* adlı mesnevilerine Türk şairlerince nazireler söylenir.

Anadolu sahasında ilk defa kimin tarafından hamse tertip edildiği tam olarak açıklığa kavuşmamıştır. Fakat, bugünkü bilgilerimize göre kaynaklarda hakkında bilgi bulunmayan ve eserlerinin yazıldığı tarihlere bakılarak II. Murat devrinde yaşadığı tahmin edilen Arif adlı sufi bir şairin, konuları Hz. Muhammed etrafında gelişen olayları işlediği *Mürşidü'l-Ubbad*, *Nüsha-i Âlem* ve *Şerhü'l-Âdem*, *Mevlid*, *Mi'rac* ve *Vefat-ı Nebi* adlı beş mesnevisi ilk hamse sayılabilir (Arif ve eserleri hakkında bk. Tunç 2002: 155-168).

İlk Klasik Dönemin hamse şairleri arasında Behişti, Çakeri, Mu'idi, Diyarbakırlı Halife, Fikri Derviş, Hamdullah Hamdi, Ahmet Rıdvan, Celilî, Taşlıcalı Yahya ve Lami'i Çelebi'nin adları geçmektedir. Bugün yalnız *Leyla*

ve Mecnun mesnevisi elde bulunan Behişti mahlaslı Ahmet Sinan (ö. 1511 12), kendisinden önce kimsenin hamse tertip etmediğini eserinde belirtir. Ancak Behişti'nin çift kahramanlı aşk hikâyelerini işlediği; *Yusuf u Züleyha, Hüsn ü Nigâr* ve *Süheyl ü Nevbahar* adlı mesnevileri henüz ele geçmemiştir (*YazıcıKurnaz* 1997: 499-500). Günümüze ulaşan bir diğer eseri *Vamık u Azra* ise mensurdur (Ayan 1998: 8; Aygün 1999: 37). Eserlerinin adları Behişti'nin mesnevileriyle büyük ölçüde örtüşen fakat sadece *Yusuf u Zeliha* mesnevisi günümüze kadar ulaşan Çakeri'nin de (ö. 1495) hamse tertip ettiğini Nail Tuman ifade etmektedir (1961: IV). Kaynaklarda Mu'idi'nin hamsesi ve hatta seb'ası (yedi mesnevi) olduğu söylenmesine rağmen sadece *Şem' ü Pervane* adlı mesnevisi; Diyarbakırlı Halife'nin *Leyla ve Mecnun* ile *Şehrengiz*'i bilinmektedir. Fikrî Derviş'in kaynaklarda geçen *Hurşid ü Nahid, Bahram u Zühre, Şükûfe-i Zar, Ebkâr-ı Efkâr* ve *Hurşid ü Mah* adlı mesnevilerinden hiçbiri günümüze ulaşmamıştır.

Hamsesi elimize ulaşan şairlerden biri de Hamidizade Celilî'dir. **Celilî** (ö.1569?) divan ve hamse tertip etmiş olmasına rağmen beklediği ilgiyi görmemiştir. Hamsesini oluşturan mesnevilerinden; *Hüsrev ü Şirin* (yt. 1512) ile *Leyla vü Mecnun* (yt. 1514) aşk hikâyesidir. *Gül-i Sad-berg-i Bi-har* ve *Mehek-name* adlı mesnevileri ise temsilî (alegorik) niteliktedir. Celilî'nin *Hecr-name*'si şairin başından geçtiğini söylediği bir sergüzeşttir. Bunlardan başka bir de *Şeh-nâme* tercümesinin olduğu söylense de bu eser, günümüze ulaşmamıştır (Aksoy 1993: VII/ 269-270).

Osmanlı sahasında ilkin Akşemsettin'in oğlu Hamdullah Hamdi (ö. 1503) hamsesiyle meşhur olmuştur. Şiirlerinde Hamdi mahlasını kullanan şairin hamsesini oluşturan mesneviler şunlardır: *Yusuf u Züleyha, Leyla vü Mecnun, Tuhfetü'l-uşşak, Kıyafet-name* ve *Mevlid* olarak da bilinen *Ahmediyye*. Özellikle *Yusuf u Züleyha* (yt. 1491-92), türün Anadolu sahasında yazılmış en güzel örneklerindendir (Öztürk 2001: I, 35-36).

İlk Klasik Dönemin hamse şairlerinden biri de eserlerini, II. Bayezit adına tertip eden **Ahmet Rıdvan** (ö. 1538-39)'dır. Anadolu ve Rumeli'de sancak beyliği görevlerinde bulunduktan sonra Edirne'de öldüğü bilinen şairin divanının yanı sıra *İskender-name*, *Leyla vü Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Rıdvaniyye ve Mahzenü'l-Esrar*'dan oluşan hamsesi vardır. II. Bayezit'in şehzadesi Ahmet adına da *Heft Peyker* mesnevisini yazmıştır (Ünver 1989: 123-4).

Kanuni devrinin(1520-1566) önde gelen şairlerinden **Taşlıcalı Yahya Bey** (ö. 1582), divanı olmasına rağmen daha çok mesnevi şairi olarak tanınır. *Gencine-i Raz, Usul-name, Şah u Geda, Yusuf u Zeliha* ve *Gülşen-i Envar* adındaki beş mesnevisiyle (Sağlam 2016) divan edebiyatının hamse sahibi şairleri arasına girmiştir. *Gencine-i Raz* kırk makaleden meydana gelmiş, 3000 beyitlik dinî ve öğretici bir eserdir. 3112 beyitlik *Kitab-ı Usul*, on iki

makam ve yedi şube içinde adalet, zulüm, uzlet, velilik, doğruluk, selamet, karanlık ve aydınlık, evlilik, günah vb. konulardaki fikirleriyle öğütlerini dile getirir. Arada hikâyeler ve latifeler anlatır. *Gülşen-i Envar*, 2900 beyit tutan, sultanlığın şartları, gafillerin terbiyesi, dünyaya bağlılığın zararları ve kanaatin yararları hakkında öğretici ve eğitici bir eserdir. Bunda da arada tembih, temsil ve hikâye başlıklarıyla bazı olaylar anlatılmıştır. Hamse içinde özellikle 5179 beyit tutarındaki *Yusuf u Zeliha*'sı, Hamdi'nin eserinden sonra bu konuda yazılmış mesnevilerin en güzeli sayılır (Çavuşoğlu 1979). Yahya'nın hamsesini oluşturan mesneviler onun yerlilik ve yenilik arzusunu tam olarak yansıtır.

Bursalı Lami'i Çelebi (ö. 1532) de hamse tertip etmemekle birlikte yazdığı mesnevilerle hamse şairleri arasında sayılmaktadır. Manzum, nazımla nesir karışık ve mensur olmak üzere otuza yakın eserin sahibidir. Lami'i Çelebi, Osmanlı şiirinin en üretken şairlerindendir. Fettâh-ı Nişâpûrî'den nesirle karışık nazmen tercüme ettiği *Hüsn ü Dil* ve Ali Şir Nevâyî'den nazmen çevirdiği *Ferhad u Şirin* gibi eserleriyle Yavuz Sultan Selim'in ilgisini çekmiştir (Erkal 1997). Daha önce diğer Osmanlı şairlerince ele alınmayan mesnevi konularını işlemiştir; *Salaman u Absal, Vamık u Azra, Veyse vü Ramin, Gûy u Çevgân* gibi çift kahramanlı mesnevileri böyledir. Alegorik özelliklere sahip *Şem' ü Pervane* adlı mesnevisi bu konuda Türkçe yazılmış ilk mesnevidir. Onun ayrıca, mesnevi şekliyle Kerbela faciasını anlattığı *Maktel-i İmam Hüseyn* ve Hz. Muhammed'in altı yaşına kadarki hayatını ele aldığı *Mevlidü'r-Resul* adlı eserleri bulunmaktadır. Bursa şehrinin güzelliklerinden bahseden ve *Bursa Şehrengizi* olarak bilinen *Şehrengiz-i Mevazı-ı Şerife-i Bursa* adındaki ve Bursa'nın güzellerini ele aldığı klasik şehrengiz görünümündeki *Mehabib-i Dil-firib-i Bursa* ismindeki mesnevileri şehrengiz türünün örnekleridir. Sevgiliye ait güzellik unsurlarını mesnevi nazım şekliyle bölümler halinde sıraladığı *Hayret-name*'si bazı divan nüshalarının sonunda yer almaktadır.

İlk Klasik Dönemde yazdıkları hamselerle tanınan bu şairlerin bazıları diğer nazım tür ve biçimlerinde de özgün eserler vermişlerdir (→ "Şiir"). Bunun yanı sıra daha çok gazel ve kasideleriyle tanındıkları hâlde mesnevi alanında da varlık gösteren ve hatta Fuzulî gibi her iki burçta da yıldızı parlayan şairler vardır. Mevcut mesneviler, İlk Klasik Dönemde hem sayı bakımından hem de nitelik açısından olağanüstü bir düzeyde verimliliğin yaşandığını göstermektedir. Dolayısıyla her bir mesneviyi ayrı ayrı tanıtmak yerine eserlerin belirginleşen özelliklerini dikkate alarak sınıflandırmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bugüne kadar önerilen ve denenen tasnifleri dikkate alarak İlk Klasik Dönemin mesnevilerini şu başlıklar altında değerlendirmek mümkündür (Tolasa 1982; Ünver 1986; Kutlar 2000; Şentürk 2002; Kartal 2013).

Temsilî (alegorik) mesneviler

Tasavvufi-didaktik konuların anlatımında temsillerin kullanıldığı bilinmektedir. Tasavvufun bu dünya ile öteki dünya arasında koşutluk oluşturan mecaz ve sembolleri böyle bir anlatımı kolaylaştırır. Şairler açıkça söylemekten çekindikleri pek çok hususu tasavvufi cila altında süsleyerek söyleme imkânı bulurlar. *Gülşen-i Râz*'ın müellifi Şebüsterî başta olmak üzere pek çok sufi tarafından yinelenen mecaz-hakikat ayrımına ilişkin olarak Latifî'nin yorumu oldukça zihin açıcı ipuçları içermektedir: "Her sözün bir manası, her ismin bir müsemması, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili olur." (İsen 1999: 10-11). Latifî'nin temsil adını verdiği alegoriler aracılığıyla gazellerde anlam katmanları oluşur; mesnevilerde ise kahramanların adlandırılmasından konunun işlenişine kadar çeşitli temsiller kullanılır. İlk Klasik Döneme kadar Farsçadan yapılan çeviriler sayesinde Türk şiir dili temsili anlatıma dayalı bir ifade kabiliyeti kazanmıştır. Bunda başta Mevlana'nın anlattığı hikâyeler olmak üzere, Şebüsterî ve Attâr'dan yapılan tercüme ve bunların eserlerine yazılan şerhlerin çok büyük payı vardır.

Tasavvuf edebiyatının ustalarından Attâr'ın (ö.1299), *Mantıku't-Tayr* adlı eseri gibi tasavvufun sembolik dilini içeren mesneviler, bu dönemde de tercüme edilmiştir (Dilçin 1993: 35-56). Bunların arasında Za'ifi'nin *Gülşen-i Simurg*'u ile Şemsi'nin *Deh-Murg'ı* en önemlileridir. Sa'dî ve Attâr'dan yaptığı çevirilerle de adından söz ettiren Za'ifi'nin *Gülşen-i Simurg*'u Gülşehrî'nin popüler tasavvuf ve kıssa kitaplarından da yararlanarak uyarladığı *Mantıku't-Tayr* (yt. 1317)'dan sonra yapılmış en iyi çeviri olarak bilinmektedir. Şemsi'nin *Deh-murg*'ı (yt. 1513) ise XVI. yüzyılda *Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazılmış temsili mesnevilerdendir. Şair, eserini Yavuz Sultan Selim'e sunmuştur. Şemsi, 1138 beyitli eserinde on kuşu kişileştirerek (teşhis) konuşturur: Baykuş (sufi), karga (zarif şair), tuti (âlim molla), kerkes (kalender), bülbül (hanende), hüdhüd (hekim), kırlangıç (müneccim), tavus (Rum tüccarı), keklik (Ferhat) ve leylek (dindar kişi) temsili kişilerdir (Kaplan 2003).

İnsanın aşk uğruna maddi varlığından vazgeçmesinin, tasavvuf şiirinde ise Tanrı'nın varlığında yokluğa erişmenin simgesi olan şem (mum) ile pervane (kelebek) hikâyesi kitap düzeyinde ilk defa Fars şiirinde Ehlî-i Şirâzî (ö. 1535-36) tarafından işlenmiştir. Osmanlı şairlerinden Zati, Lami'i Çelebi ve Mu'idi (ö.1585) *Şem' ü Pervane* yazmışlardır. Fakat Zati'nin eseri diğerlerinden daha fazla ilgi görmüş, okunmuştur. Diyar-ı Rum padişahı Jale'nin oğlu Pervane ile Çin Padişahı Fağfur'un kızı Şem' arasındaki aşk öyküsünün anlatıldığı eser, aynı konuyu işleyen diğer mesnevilerin aksine mutlu sonla biter (Armutlu 1998).

İlk Klasik Dönemin temsilî mesnevilerinden bir diğeri *Mihr ü Mah*'tır. Gelibolulu Âlî, aşk konusunu temsili olarak işlediği *Mihr ü Mah* (yt. 1561) adlı eserini II. Selim'e şehzadeliği sırasında Konya'da sunmuştur. 1174 beyit içeren eser, aruzun "feilatün mefailün feilün" kalıbıyla yazılmıştır. Bu mesnevi, Zîrekî adlı bir Fars şairi tarafından Farsçaya çevrilerek Adana Valisi Pirî Mehmet Paşa'ya ithaf edilmiştir (Sabuncu 1983). II. Selim devri şairlerinden Kastamonulu Kıyasi'nin de çok sade, açık bir dille ve aruzun çok basit kalıplarından "feilatün feilatün feilün" ile yazdığı *Mihr ü Mah* mesnevisi vardır (Ambarcıoğlu 1986: 87-179). Bunlardan başka Zarifî'nin aynı adı taşıyan mesnevisi ile Udi'nin *Macera-yı Mihr ü Mah*'ını da saymak gerekir (Kutlar 2005). Âlî'nin benzer nitelikteki bir başka mesnevisi *Mihr ü Vefa* (yt. 1563) da Konya'da tamamlanarak II. Selim'e sunulmuştur. Kanuni dönemi şairlerinden Mustafa Çelebi de aynı adı taşıyan bir mesnevi kaleme aldığı için Mustafa Âlî, kendi eserinin 7000 beyit civarında olduğunu söyleyerek Mustafa Efendi'nin eserinin bir taklidi sayılmaması hususunda okuyucularını uyarır (Aksoyak 2003a: 45-71). Aynı dönemde Haşimî de 6510 beyitli bir *Mihr ü Vefa* mesnevisi yazmıştır. Haşimî 1541'de tamamladığı eserinde aruzun "mefailün mefailün feûlün" kalıbını kullanmıştır (Ece 1996).

Mihr ü Mah, Mihr ü Vefa adlı eserlerin ikinci kahramanının yerini bazen "Müşteri" alır. İran şairlerinden Assâr'ın yazdığı *Mihr ü Müşterî*, diğer temsili (alegorik) mesneviler gibi İlk Klasik Dönemin şairleri tarafından Türkçeye uyarlanmıştır. Münirî 1486'da eserini tamamlamıştır. Riyazi de (ö. 1582) eserin 1500 beytini çevirmişse de bitirememiş, kalan kısmını oğlu Azmizade Hâleti tamamlamıştır. XVI. yüzyıl şairlerinden Arif (ö. 1572), Fikrî Derviş (ö. 1574) ve Mir Yahya (ö. 1599) da *Mihr ü Müşteri* yazmışlardır.

XVI. yüzyılın bütün öteki nazım şekillerinde olduğu gibi mesnevide de üstadı **Fuzulî** (ö.1556)'dir. Üç dilde birçok değerli eserin sahibi olan Fuzulî, afyonla şarabı karşılaştırdığı 450 beyitlik Türkçe *Beng ü Bade* adlı sembolik mesnevisinde boza, kebap, kuş üzümü gibi yiyecek ve içecekleri de şahıslandırarak bir macera içinde anlatmıştır. Fuzulî, şarapla Şah İsmail'i afyonla da Osmanlı padişahı Sultan Bayezit'i temsil etmek istemiştir. Eser yayımlanmıştır (Kürkçüoğlu 1956).

XVI. yüzyılın bir başka mesnevi şairi de **Kara Fazli** (ö. 1563)'dir. Devlet büyüklerine yaklaşma vesilesi ve şehzadelerle birlikte sancağa çıkmasının doğal sonucu olarak kaside sunma geleneğine bağlılığı, Fazli'nin kaside şairi olarak tanınmasına zemin hazırlamış olduğu hâlde asıl şöhretini borçlu olduğu eseri, *Gül ü Bülbül* mesnevisidir (Öztekin 2002). Fazli bu eserinde, Türk edebiyatında kendisinden önce de işlenmiş olan gül ve bülbül alegorisini değişik bir bakış açısıyla ele almış, kahramanlarını kişileştirerek onlara konuşma, yürüme, âşık olma, üzülme gibi fizikî ve hissî fonksiyonları

yüklemiş ve beşerî kabiliyetlerle donatmıştır. Şair, *Gül ü Bülbül*'de akıcı üslubunun da yardımıyla günlük hayattan canlı sahneler sunmuştur (Zavotçu 1995: 5). Bunun haricinde *Lehcetü'l-Esrar* ile *Hüma* ve *Hümayun* gibi, devrinde çok beğenilen mesneviler yazması onun üretken bir şair olduğunu gösterir.

Gül ü Bülbül konusu Fazli'den sonra **İznikli Bekayi** (ö.1594) tarafından da işlenmiştir. III. Murat devri müderrislerinden olan Bekayi'nin *Gül ü Bülbül* (y.1565) mesnevisi iki bölüm hâlinde düzenlenmiştir. İlk bölüm, gül ile bülbülün ayrılığına kadar sürer. Bu bölümde şair eserinin temsili kişilerini tanıtır. İkinci bölümde tasavvufun mecaz ve sembolleriyle konu işlenir. Bekayi, temsilî hikâyeleri anlatırken Fazli'nin eserinin yanı sıra benzer nitelikli diğer mesnevilerden de yararlanır (Öztekin 2000). Dönemin alegorik mesnevileri arasında sayılan *Gül ü Bülbül* (Fazli), *Sıhhat u Maraz* (Fuzuli), *Gamze vü Dil* (Simkeşzade Feyzi) gibi eserlerin üzerinde Fars edebiyatındaki benzer eserlerin yanı sıra Fettâh-ı Nişâpûrî (ö.1448) tarafından yazılan *Hüsn ü Dil*'in etkisi olmuştur. *Hüsn ü Dil*, insan vücudundaki bazı organların kişileştirilmek (teşhis) suretiyle bir aşk hikâyesi şeklinde sunulduğu temsili bir mesnevidir. Osmanlı sahasında XVI. yüzyıl şairlerinden Lami'i Çelebi manzum mensur karışık ve Ahi ise manzum olarak Türkçeye uyarlamıştır (Köksal 1996: 91-126; 2003b).

Realist-yerli mesneviler

Osmanlı şiirinin İlk Klasik Dönemde yerli bir havaya büründüğünün en önemli göstergesi, mesnevi şairlerinin yaşadıkları veya çevrelerinde gözlemledikleri olayları gerek telif gerekse tercümelerinde yansıtmalarıdır. Bu anlamda Halilî'nin *Fürkat-name*'si ile Cafer Çelebi'nin *Heves-name* adlı eserleri ilk örnekler arasında sayılır. Diyarbakırlı **Halilî** (ö.1485)'nin *Fürkat-name*'si (y. 1471) *Gurbet-name* olarak da bilinir. Halilî, gençliğinde öğrenimini tamamlamak için İran'a gitmiş, sonra Anadolu'ya dönmüş ve İznik'e yerleşmiştir. Orada yaşadığı aşk acısını samimi bir edayla dile getirmiştir. Tasavvuf yolunda ilerlerken geçilen aşamaları sembolik dille anlatmıştır. Osmanlı coğrafyasındaki bazı yer adlarını anmış ve özellikle İznik'i tasvir etmiştir. Bu bakımdan yerli bir havayı yansıtmaktadır (Tavukçu 1993).

Tacizade Cafer Çelebi (ö.1515) de bazı kaynaklarda *Muhabbet-name* adıyla geçen *Heves-name*'sinde mahalli özellikleri yansıttığı için dikkat çekmiştir. *Heves-name*'de İstanbul'un çeşitli semtleri, güzelleri, güzellikleri anlatılır. Tacizade Cafer Çelebi, bu eserinde Şeyhî ve Ahmet Paşa'yı kıyasıya eleştirir. *Heves-name*, konusu, anlatım tekniği ve üslubu bakımından orijinal bir eser olarak kabul edilmiştir (Sungur 1998; 2001: 71-77).

Osmanlı şiirinde şehir tasvirlerinin yapıldığı, bir şehrin çeşitli mekânlarının anlatıldığı ve hatta bazı şehir ve semt isimlerinin redif olarak kul-

lanıldığı manzumeler vardır. Şehirleri konu alan eserlerin en yaygın olanı şehrengizlerdir (Levend 1959). Fars şairlerince yazılan benzer nitelikli şehraşubların da Türk şiirinde örneği verilmiştir. XVI. yüzyıl şairlerinden Esirî'nin *Bağdat Şehr-aşubu* esas itibarıyla şehrengizlerden farklı değildir (Aydemir 1999: 446-475). Manzum şehrengizlerde, başka nazım şekilleri de kullanılmakla birlikte genellikte mesnevi şekli tercih edilmiştir. Gündelik hayatın ve yerel özelliklerin divan estetiğine uygun olarak anlatıldığı ilk şehrengizlerde Edirne, İstanbul ve Bursa'nın güzellikleri ve güzelleri konu edilmiştir. Mesihi ve Zati'nin Edirne şehrengizleri türün ilk örneklerindendir. Daha sonra diğer şehirler hakkında da şehrengizler yazılmıştır. İstanbul'dan sonra şehrengizlere en fazla konu olan şehir, Bursa'dır. Lami'i, İshak Çelebi, Nihali, Âşık Çelebi ve Çalıkçızade Mani (ö. 1599) *Bursa Şehrengizi* yazmışlardır (Akkuş 1993: 81-85; Mermer 2000: 279-288; Tezcan 2001: 161-194). Lami'i Çelebi, Bursa'nın doğal güzelliklerini, tarihi eserlerini, mesire yerlerini, sultan kabirlerini ve tanınmış güzellerini anlatmıştır (İsen-Burmaoğlu 1988: 57-105). Lami'i'nin ikinci bir şehrengizi klasik şehrengiz kurgusuna uygun olarak tanzim edilmiş şehrin güzellerini konu edinen *Mehabib-i Dil-firib-i Bursa* adlı eseridir (Tezcan 2001). *İstanbul Şehrengizi* yazan şairler arasında; Yahya Bey, Kalkandelenli Fakirî, Tab'i İsmail, Cemalî Ahmet ve Azizî Mustafa ilk akla gelenlerdir.

İlk Klasik Dönemde yazılan diğer şehrengizler şunlardır: *Antakya Şehrengizi* (Galatalı Sıyami), *Belgrat Şehrengizi* (Hayretî), *Gelibolu Şehrengizi* (Gelibolulu Âlî), *Manisa Şehrengizi* (Ulvi Mehmet), *Sinop Şehrengizi* (Sinoplu Beyani), *Siroz Şehrengizi* (Cemalî Ahmet), *Yenice Şehrengizi* (Hayretî, Usuli), ve *Yenişehir Şehrengizi* (Rahmî Pir Mehmet).

Bunlardan başka realist yerli hikâyelerin anlatıldığı eserler arasında; Celilî'nin gençlik yıllarında yaşadığı bir aşk öyküsünü anlattığı *Hecr-name* (y.1509) adlı mesnevisi (Ayan 1986: 155173) ile Rumelili Za'ifi'nin *Sergüzeşt*'i sayılabilir (Anhegger 1950: 133-166).

Diğer manzum türler içinde de gündelik hayat sahnelerine yer veren eserler vardır. Surnamelerde devrin âdet ve inanışları, davranış biçimleri, sünnet ve evlenme merasimlerinin her türlü ayrıntıları şiirin imkânları çerçevesinde anlatılır. Özellikle mesnevi şeklinde yazılmış surnameler arasında Gelibolulu Âlî'nin III. Murat'ın şehzadesi III. Mehmet'in görkemli sünnet düğününü anlattığı *Camiu'l-Buhur der-Mecalis-i Sur*'u, XVI. yüzyıl toplum hayatına ilişkin önemli bilgiler içerir (Öztekin 1996; Arslan 1999: 37-39).

Eğitici (dinî-tasavvufi, ilmî, ansiklopedik) mesneviler

Mesnevi geleneği içinde hemen her konu işlenmiştir. Şiirin, daha doğrusu manzum anlatımın revaçta olduğu bir ortamda sadece estetik duyguları

tatmin etmek için değil, aynı zamanda okuyucu ve dinleyicileri bilgilendirmek için de mesneviler yazılmıştır. İslam akaidinin kapsamı içinde yer alan didaktik konuların işlendiği mesnevilerin yanı sıra, İslam uygarlığı çerçevesinde oluşturulan birikimin de mesnevi nazım şekliyle ele alındığı bilinmektedir. İlkinde bilgi aktarımı esas olduğu hâlde ikincilerde mecaz ve sembol değeri kazanan konuların estetik bir çerçevede sunumu söz konusudur.

Osmanlı şiir geleneği içinde Hz. Peygamber'in söz ve davranışları (hadis), dünyaya gelişi ve peygamberliği (mevlit), beden yapısı ve karakteri (hilye) pek çok edebi eserin konusu olmuştur. İlk Klasik Dönemde özellikle Molla Câmî'nin eseri örnek alınarak kırk hadis ve yüz hadis tercümeleri yapılmıştır. Kemal Ümmi'nin (ö. 1475) *Kırk Armağan* adlı eseri bu konuda Türk edebiyatında yazılmış ilk örneklerdendir. Merdümi'nin (ö. 1563) *Tuhfetü'l-İslam* (y. 1563) adlı manzum kırk hadis ve kırk ayet çevirisi vardır (Sevgi 1993). Bu dönemde yazılmış kırk hadis veya yüz hadis çevirileri arasında *Hakani'nin Tercüme-i Hadis-i Erba'in* (yt. 1603) adlı eseri ile Gelibolulu Âlî'nin *Subhatü'l-Uşşak*'ını da saymak gerekir. Mevlit yazma geleneği bu dönemde de devam etmiştir. İlk Klasik Dönemde Kerimî, Ahmet, Keşfî, Emirî, Visalî Ali Çelebi, Hevayi, Şahidî, Muradi, Zati, Şemsettin-i Sivasi Mevlit yazmışlardır (Mazıoğlu 1974: 31-32).

XVI. yüzyıl mesnevi edebiyatının önemli isimlerinden **Hakani Mehmet Bey** (ö.1606), Türk edebiyatının en güzel hilyesini kaleme almıştır. Bilindiği gibi hilyeler, Hz. Peygamber'in vücut yapısını, tavır ve davranışlarını bir bütün hâlinde anlatan eserlerdir. Hakani'nin eseri, türün ilk ve güzel örneğidir (Külekçi 1988: XI). Onun bu konuda gösterdiği başarı, kendisinden sonra eser veren şairleri hilye yazmaya teşvik etmiştir. 712 beyit uzunluğunda olan eser, "fe'ilatün feilatün fe'ilün" kalıbıyla yazılmış ve Çagalazade Sinan Paşa'ya sunulmuştur.

Nizâmî'nin *Mahzenü'l-Esrâr*'ı ve ona nazire olarak yazılan Hâcû-yı Kirmânî'nin *Ravzatü'l-Envâr*'ı örnek alınarak yazılan dinî-mistik konuların işlendiği mesneviler vardır. Bunlardan biri Derviş Hayalî'nin II. Mehmet'e sunduğu *Ravza-i Envar*'dır (yt. 1449). Şair, bu eserinde dinî-tasavvufi konuları kıssa ve menkıbelerle süsleyerek anlatır (Köksal 2003a). Bursalı Rahmî'nin *Gül-i Sad- berg*'i de aynı nitelikteki eserlerdendir (Erişen, 1992: 285-316). Yahya Bey'in *Gülşen-i Envar*, *Gencine-i Raz* ve *Kitab-ı Usul* adlı eserlerinde de dinî nitelikli hikâyeler ve temsiller anlatılmaktadır (Sağlam 2016). Gelibolulu Âlî'nin, *Tuhfetü'l-Uşşak*'ı da aynı geleneğe bağlı bir mesnevidir (Aksoyak 2003b).

Dinî-mistik konuların işlendiği eserler arasında en dikkate değer olanı ise **Azeri İbrahim Çelebi** (ö.1585)'nin 3140 beyitli *Nakş-ı Hayal* adlı mesnevisidir. *Nakş-ı Hayal*, birbirini takip eden yetmiş beş kısımdan meydana

gelmektedir. Didaktik yönü ağır basan eser, kıssa geleneğine uygun olarak düzenlenmiş; bölümlerde önce öğüt verilmiş, ardından bu öğüdü pekiştirmek için bir hikâye anlatılmıştır. Eserin sonuç bölümündeki birkaç beyitte şair kendisine hitap ederek kıssadan çıkarılması gereken hisseye işaret etmiştir (Mermer 1993: 473-500). Azeri'nin eseri beğenilerek okunmuştur. Yakın dostu Cinani (ö.1595), *Riyazü'l-Cinan* (yt. 1577) adlı mesnevisini yazarken *Nakş-ı Hayal*'den esinlenmiştir. Yaklaşık 3310 beyit tutarındadır. Eser birbirini takip eden çeşitli nasihat ve hikâyelerden müteşekkil olup 53 fasla ayrılmaktadır (Okuyucu 1996: 28-33). Cinani'nin *Cila'u'l-Kulub* adlı mesnevisi de içeriği bakımından ilk eseriyle benzer niteliktedir. Yirmi bölüm üzerine tertip edilmiş, öğretici ve ahlaki bir eserdir. Bu eser, Cinani'nin vefatına yakın yıllarda telif edildiği için *Riyazü'lCinan*'a oranla daha ağır başlı ve dinî referanslara vurgusu daha belirgindir (Okuyucu 1996: 33-40).

Ünlü sufi şair Attâr'ın *Esrar-nâme* ve *İlâhî-nâme* adlı eserlerine yazılan Türkçe nazireler de Cila'u'l-Kulub öğütler ve temsiller içeren mesnevilerdir. İlahî (ö. 1491), Tebrizli Ahmedî ve Gelibolulu Huzuri'nin *Esrar-name* adlı mesnevileri ile Şemsettini Sivasi'nin *İlahî-name* tercümesi anılması gereken eserlerdir (Ayan 1996: XXVI-XXXV). Bunlardan başka Hamdullah Hamdi, Güvahi ve Edirneli Nazmi doğrudan öğüt veren pendnameler yazmışlardır.

Âşıkane mesneviler

İlk Klasik Dönemde yazılan mesneviler arasında çift kahramanlı aşk hikâyeleri büyük yer tutmaktadır. Bunların başında konusunu kutsal metinlerden alan *Yusuf u Züleyha* mesnevileri gelir. İlk Klasik Dönemin en güzel *Yusuf u Züleyha*'sı Hamdi'nin hamsesinde yer almaktadır. Toplam 6278 beyitli eser, aruzun "feilatün mefailün feilün" kalıbıyla yazılmıştır. **Hamdi**, diğer Osmanlı şairleri gibi Molla Câmî'nin eserini örnek alarak *Yusuf u Züleyha* (yt. 1491) mesnevisini yazdığı hâlde, konuyu işleyişteki içtenliği ve olay örgüsünün akışına uygun olarak yerleştirdiği gazel ve rübailerle orijinalliği yakalamıştır. Türkiye ve yurt dışındaki yazma eser kütüphanelerinde ve özel kitaplıklarda çok sayıda yazma nüshası bulunan *Yusuf u Züleyha*'nın yazıldığı devirden itibaren ilgi gördüğü, okunduğu anlaşılmaktadır (*Yusuf u Züleyha* nüshaları için bk. Öztürk 2001: 158-208).

Hamdi'den sonra aynı konuyu işleyen **Kemal Paşazade**, 1492'de yazmaya başladığı eserini 1512 yılında tamamlamıştır. Eser, aruzun "mefailün mefailün feûlün" kalıbıyla yazılmıştır. Şair, eserinin 7777 beyitli olduğunu ifade etmekteyse de eldeki nüshalarda 7729 beyit bulunmaktadır (Demirel 1983). Kemal Paşazade'nin eseri Hamdi'nin ve kendisinden sonra aynı konuyu işleyen Taşlıcalı Yahya'nın mesnevisinin gölgesinde kalmıştır.

İlk Klasik Dönemin hamse sahibi şairlerinden **Taşlıcalı Yahya**'nın *Yusuf ve Zeliha* adlı mesnevisi de çok tanınmıştır. Toplam 5179 beyit ihtiva eden eser Kemal Paşazade'nin *Yusuf u Züleyha*'sı ile aynı vezinle yazılmıştır. Şair, her ne kadar kendisinden önce aynı konuyu işleyen eserlerden yararlanmadığını söylese de Câmî ve Hamdi'nin eserlerini okuduğu anlaşılmaktadır. Yahya'nın *Yusuf ve Zeliha*'sı 1541 yılından sonra tamamlanarak Kanuni'ye ithaf edilmiştir (Çavuşoğlu 1979).

Yukarıda sözü edilen *Yusuf u Züleyha*'lar çok okunmuş ve tanınmış mesnevilerdir. Bunlardan başka Gubari (ö. 1566) ve Akkoyunlu Yakup Bey'in himayesindeki şairlerden Tebrizli Hatayi ve Tebrizli Ahmedî'nin *Yusuf u Züleyha* adlı mesnevileri vardır.

Aşk konusunun işlendiği mesneviler arasında ikinci sırayı *Leyla ile Mecnun* hikâyeleri almaktadır (Levend 1959). Arap sözlü geleneğinde anlatılan *Leyla ve Mecnun* hikâyesi, Nizâmî tarafından işlenerek yeniden inşa edilmiştir. Türk edebiyatında *Leyla ile Mecnun* kıssasını müstakil bir eser olarak kaleme alan ilk şair Şehzade Cem'in defterdarı Edirneli Şahidî'dir. **Şahidî**, mesnevisini İstanbul'da yazmaya başlamış ve Konya'da tamamlamıştır (1478). Şehzade Cem'e ithaf ettiği eserinin *Gülşen-i Uşşak* olarak da anılabileceğini kendisi ifade etmektedir. "Mefailün mefailün feûlün" vezniyle yazılan eser 6446 beyitlidir (Kütük 2002).

Osmanlı şairleri arasında ikinci olarak *Leyla ile Mecnun* hikâyesini Behişti işlemiştir (Aygün 1999: 23). II. Bayezit döneminin şair ve devlet adamı Karıştıran Süleyman Bey'in oğlu olan **Behişti**, küçük yaştan itibaren II. Bayezit'in yakın hizmetine girmiş, kendisinin yakışıksız bir davranışı yüzünden II. Bayezit'i gücendirdiği için korkusundan Hüseyin Baykara'ya sığınmıştır. Orada Molla Câmî ve Ali Şir Nevayi ile de bir arada bulunmuş, onların ilim ve irfanlarından yararlanmıştır. Bir süre sonra Hüseyin Baykara, Molla Câmî ve Ali Şir Nevayi'nin ricaları ve hediyeleri sayesinde affedilip İstanbul'a dönmüş, II. Bayezit tarafından kendisine sancak beyliği verilmiştir (Aygün 1999: 29).

Behişti, hamse tertip ettiğini söylese de hamsesini oluşturan mesnevilerinden yalnızca *Leyla vü Mecnun* günümüze ulaşmıştır. Behişti'nin *Leyla vü Mecnun*'u Anadolu sahasında Şahidî'nin eserinden sonra, Türkçe kaleme alınmış ikinci *Leyla vü Mecnun* mesnevisidir (Aygün 1999: 6). Eserde yer alan ifadelerden, *Leyla vü Mecnun* mesnevisini II. Bayezit tarafından bağışlanmak umuduyla ya da ona şükran ifadesi olarak onun adına kaleme aldığı anlaşılmaktadır (Aygün 1999: 44). Eserin yazıldığı tarih belli değildir. Ancak eserdeki bazı beyitlerden Behişti'nin Molla Câmî'nin *Leyla ile Mecnun* (y. 1484) mesnevisini gördüğü anlaşılmaktadır. O hâlde Behişti eserini bu tarihten sonra kaleme almış olmalıdır. Yine şairin, II. Bayezit'e sunduğu bu eserin hatimesinde padişahtan uzak bulunduğunu yana yakıla dile getir-

mesi, onun bu eserini henüz affedilmeden önce yazdığının işareti sayılabilir. Şair eserin sebeb-i telif bölümünde eserini yazma sebebini açıkça söylememiş, yalnızca "bir benzeri olmayan çok başarılı bir eser yazma isteğini" dile getirmiştir. 1995 beyitten oluşan eser "mefûlü mefailün feûlün" vezniyle yazılmıştır (Aygün 1999: 44-50).

Fatih'in hocası Akşemsettin'in oğlu **Hamdullah Çelebi**'nin hamsesini oluşturan mesnevilerden biri de *Leyla vü Mecnun*'dur (y. 1499). Hamdi Çelebi'nin *Yusuf u Züleyha*'sından övgüyle bahseden tezkire yazarları, sıra *Leyla vü Mecnun* mesnevisine gelince sessiz kalmayı tercih etmişlerdir. Hamdi'nin eserinde klasik mesnevi tertibine uygun olarak münacat, naat ve miraciye bulunurken padişaha veya herhangi bir devlet büyüğüne yazılmış kaside ve sebeb-i telif kısmı yer almaz. Bununla birlikte hikâyeye girmeden önce Hamdi, hakiki aşkın mahiyeti ve önemi üzerinde durur. Mecazi aşkı, hakiki aşka erişmek için geçilmesi gereken bir köprü sayar. Dostu ve ustası Câmî gibi Hamdi de bu eserini, büyük ölçüde Nizâmî'den yararlanarak kaleme almıştır (Güler 1982).

Yine İlk Klasik Dönemin hamse şairlerinden **Ahmet Rıdvan**, hamsesinin ikinci mesnevisi olarak *Leyla ile Mecnun*'u yazdığını *Husrev ü Şirin*'in giriş kısmında belirtir. Şair ilk mesnevisi olan *İskender-name*'yi 1499'da, üçüncü mesnevisi olan *Husrev ü Şirin*'i 1502'de yazdığına göre *Leyla vü Mecnun*'u 1499 ile 1502 yılları arasında yazmış olmalıdır. Ahmet Rıdvan'ın, hezec bahrinin "mefa'ilün mefa'ilün fa'ûlün" vezniyle yazdığı *Leyla vü Mecnun* mesnevisi tek nüsha olarak günümüze ulaşmıştır (Atatürk Üniversitesi, Seyfettin Özege Bölümü, Agah Sırrı Levend Kitapları, No.: 414). Ne yazık ki eldeki bu nüsha baştan, ortadan ve sondan eksiktir. Her ne kadar bu eksiklikler olay örgüsünün takibine engel olmuyorsa da ortadan ne kadar sayfanın eksik olduğunu tahmin etmek mümkün değildir.

Hamse sahibi olan **Celilî**'nin de *Leyla vü Mecnun* mesnevisi vardır. *Husrev ü Şirin* (yt. 1512) mesnevisinin sonunda eserini 25 yaşındayken kaleme aldığını, mesnevinin 2019 beyitten oluştuğunu ve Nizâmî'ye nazire yazmak niyetinde olduğunu söyler. Celilî, *Husrev ü Şirin*'ini Şehzade Süleyman'a gösterdiğini ve şehzadenin eseri çok beğendiğini *Leyla ile Mecnun*'da anlatır. Fakat bu beğeni şairin umduğu lütufları beraberinde getirmez. Bunun üzerine bir başka hikâye yazmaya niyetlenir. *Leyla ve Mecnun* bu niyetin sonucu olarak ortaya çıkar. Şair, mesnevinin sonunda Fars edebiyatında *Leyla ve Mecnun* yazan Nizâmî, Husrev, Câmî ve Hatîfî'yi andıktan sonra kendisini Nizâmî'yi takip eden dördüncü şair olarak takdim eder. Şair, *Husrev ü Şirin*'den bir yıl sonra (1513) 2045 beyitli bu mesnevisini Edirne'de yazdığını ifade eder (Ayan 1983: 55-77).

Larendeli Hamdi'nin 1542'de yazdığı 5433 beyit uzunluğundaki *Leyla ile Mecnun* mesnevisi günümüze tek nüsha (Süleymaniye Ktp. Fatih 3740)

olarak ulaşabilmiştir. Bu tek nüsha, sadece *Leyla ile Mecnun* mesnevisinin metnini ihtiva etmesi bakımından önem taşımaz; aynı zamanda, edebiyat tarihi kaynaklarında anılmayan şairinin varlığına tanıklık eden tek vesika olma hüviyetini de taşır.

Ne yazık ki Larendeli Hamdi'nin, eserinde kendine ait bilgileri vermekte cömert davrandığı söylenemez. Mesneviden hareketle onun hakkında edindiğimiz bilgiler; Larende'ye nispetle anıldığı, Hamdi mahlasını kullandığı, eserin telif tarihi olan 1542'de hayatta bulunduğu, Nizâmî'nin *Hamse*'sine nazire yazmayı düşündüğü, *Leyla ile Mecnun*'un bu düşüncenin ilk tezahürü olduğuyla sınırlıdır. Hamdi, II. Selim'e sunduğu bu eserini yazarken Nizâmî'yi takip etmiş, Hatifi'den faydalanmış ve kendisinden de hikâyeye bazı motifler katmıştır. Şairin ilave ettiği bölümler esere masal havası vermiştir (Kütük 2002: 71-84).

XVI. yüzyılın hattat ve bilgin şairlerinden **Celalzade Salih Çelebi** (ö. 1565), devrin çok yönlü şair ve yazarlarındandır. Kardeşi Mustafa Çelebi de Nişani mahlasıyla şiirler söylemiştir. Salih Çelebi, Kanuni'nin şehzadesi Bayezit'in emri üzerine Cemalettin Avfi'nin *Cevami'ü'l-Hikâyat vü Levami'ü'r-Rivayat* isimli kitabını çevirmede gösterdiği başarıdan dolayı şehzadenin ilgisini çekmiş, Eyüp Medresesi müderrisliğine atanmıştır. Bu esnada çok okumak ve çalışmak yüzünden zayıf düşen gözleri, altı yaşında kaybettiği oğlunun üzüntüsünün de eklenmesiyle tamamen perdelenmiştir.

Şiirlerinde Salih ve Salahi mahlaslarını kullanan Salih Çelebi'nin, başta tarih olmak üzere gramer, edebiyat ve fıkıh alanlarında birçok eseri vardır. Fakat Salih Çelebi, daha çok mesnevi şairi olarak *Leyla vü Mecnun* (yt. 1554) adlı eseriyle tanınır. Bu eserini kırk iki günde kaleme aldığını mesnevinin sonundaki tarih kıtasında belirtmiştir. Çelebi, eserin sebeb-i telif kısmında bir hamse meydana getirmek isteğinden ve gözlerinin rahatsızlanmasından ötürü ıstırap verici bir hâle düştüğünden söz eder. Bu kurgusal sebeb-i telife karşın Çelebi'nin eserini asıl yazma nedeni, henüz altı yaşındayken kaybettiği oğlunun ardından duyduğu tarifsiz kederdir. Celalzade Salih Çelebi 2375 beyit süren eserini hafif bahrinin "feilatün mefailün feilün" kalıbıyla yazmıştır (Kütük 1995).

Türk edebiyatında *Leyla ile Mecnun* denildiğinde ilk akla gelen isim **Fuzulî**'dir. *Leyla ve Mecnun* (yt. 1535) mesnevisinin "Sebeb-i Nazm-ı Kitab" kısmında Fuzulî, eserini niçin yazdığı konusunda bize şu bilgileri verir:

Şair bir gün, şiirden, ilimden, sözden, sohbetten anlayan insanların meclisinde bulunmuştur. Bu insanlar arasında Rum'dan yani Anadolu'dan ve muhtemelen İstanbul'dan fetih ordularıyla Bağdat'a gelen kimseler vardır. Anadolu'dan gelen bu zarif kimseler mecliste sözü şiire getirerek Fuzulî'ye Anadolu edebiyatının iki mesnevi üstadından, Ahmedi ve Şeyhî'den bahsetmişler ve İran edebiyatında çokça işlenen *Leyla vü Mecnun* hikâyesinin, Türkler arasında örneğinin bulunmadığını söyleyerek ona bir *Leyla vü Mecnun* yazması teklifinde bulunmuşlardır. (Doğan 1996: 72-78).

Bu teklifin Fuzulî tarafından sanatını ve şairliğini sınayış olarak değerlendirilmesi, böyle bir şaheserin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Fuzulî eserini Bağdat ve Halep beylerbeyi olan Üveys Paşa'ya sunmuştur.

Her ne kadar bu kurmaca bölümde *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin Türkler arasında bulunmadığı söyleniyorsa da Fuzulî'nin, kendisinden önce *Leyla ile Mecnun* yazan Ali Şir Nevayi'nin eserinden haberdar olmadığı düşünülemez. Çünkü Nevayi, Fuzulî'nin okuduğu, şiirlerine nazireler yazdığı bir şairdir. Ancak, Nevayi'nin eseri Doğu Türkçesi ile yazılmış olduğundan *Leyla ve Mecnun*'un Batı Türkleri arasında bulunmadığı kastedilmiş olmalıdır. Fakat Fuzulî'nin Osmanlı sahasında daha önce yazılmış olan Şahidî, Hamdullah Hamdi, Behişti ve Ahmet Rıdvan gibi şairlerin eserlerinden de haberdar olmadığı anlaşılmaktadır.

Fuzulî'nin bu eseri, Türk edebiyatında yazılan hemen hemen bütün diğer mesnevilerden daha fazla ilgi görmüş, tanınmış, sevilmiş, yazma ve matbu olarak çokça çoğaltılmış ve üzerinde çok sayıda çalışma yapılmıştır (Onan 1956; Ayan 1981; Doğan 1996). Eserin kendinden sonra gelen mesnevi şairlerini derinden etkilediği de bir gerçektir. Esasen Fuzulî kendinden sonra gelen bütün divan edebiyatı şairlerinin etkilendiği, taklit ettiği bir üstat konumundadır. *Leyla ile Mecnun* hikâyesi, Fuzulî ile birlikte yerli hikâye özelliği kazanmış, Türk edebiyatının en lirik eserleri arasında yer almıştır.

Azeri sahasında Fuzuli'den sonra **Tebrizli Hakirî** (ö. 1585), *Leyla vü Mecnun* mesnevisi yazmıştır. Hakirî, gençlik yıllarında gittiği Kaşan'da dört yıl kalmış, orada devrin birçok büyük ilim adamıyla bu arada Mevlana Muhteşem ile tanışmış ve dost olmuştur. 1573 yılında Horasan'a giderek devrin büyüklerini ve orada mezarı bulunan ulu kişilerin kabirlerini ziyaret edip Tebriz'e dönmüştür. Hakirî, Tebriz'e yapılan bir saldırıda öldürülmüştür. Hakirî'den günümüze altı bin beyitli bir Divan ile *Leyla ve Mecnun* adlı bir mesnevi kalmıştır (Azerbaycan Klassik Edebiyyatı Kitaphanası 20 Cildde 1984: II / 495).

Hakirî, *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin giriş bölümünde kendisinden önce bu hikâyeyi kaleme alan Nizâmî, Husrev ve Hâtifî'nin adlarını anar. Eserin sonunda "failatün failatün failün" vezniyle kaleme aldığı mesnevisinin 2150 beyitten meydana geldiğini ve adını *Leyli (vü) Mecnun* koyduğunu belirtir (Turan 1988: 206). Hakirî'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin British Museum, Add 7936/4 numarada kayıtlı tek nüshasının mikrofilmi, Ankara Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi A4090'da bulunmaktadır (Turan 1988).

İlk Klasik Dönemde *Leyla ve Mecnun* mesnevisi yazan bir başkası ise biyografisine dair bilgi sahibi olmadığımız Atayi, Kul Ata mahlaslı bir şairdir. Eserinin tek nüshası DTCF Kütüphanesi Kadri Üçok'tan alınan kitaplar arasındadır. Azeri Türkçesinin özelliklerini taşıdığı, bazı mısralarda Dede Korkut'tan bahsedildiğini Agâh Sırrı Levend ifade etmektedir (Gökyay 1937: 342-348; 1959: 314-324).

Fars ve Türk edebiyatında yazılmış çift kahramanlı aşk mesnevilerinden biri de aşkta sadakatin ve bağlılığın simgesi olan *Hüsrev ü Şirin* hikâyeleridir. Bu konu, Firdevsî'nin Sasani hükümdarı Hüsrev Perviz (ö.628)'in macera ve zaferlerle dolu hayatını anlattığı *Şeh-name*'deki bölümün Nizâmî tarafından müstakil bir mesnevi hâline getirilmesinden sonra Fars ve Türk şiirinde ele alınmıştır. Şairler ait oldukları kültür ve çevrenin beklentileri doğrultusunda hikâyede bazı değişiklikler yapmışlardır. Genellikle *Hüsrev ü Şirin* adıyla anlatılan metinlerin arasına sonradan *Ferhad ile Şirin* adlı eserlerin katılması, şairlerin hikâyenin kahramanları arasında yaptıkları tercihin bir sonucudur (Tavukçu 2000: 143-148).

XV. yüzyıl mesnevi şairlerinden Cemalî, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şirin*'ine yazdığı zeyilden ötürü adı daima dayısıyla birlikte anılmıştır. Aynı zamanda bir divan tertip edecek kadar kaside ve gazel söylemiş, edebî sanatlarla ilgili küçük risaleler yazmıştır (Derdiyok 1994: 22-25). Fakat II. Murat adına yazdığı *Hüma* ve *Hümayun (Gülşen-i Uşşak)* (Horata 2016-2017) ile Fatih Mehmet'e sunduğu *Miftahü'l-Ferec* (Derdiyok 1998) adlı eserlerinden ötürü mesnevi şairi olarak tanınmıştır (Horata 1993: 281-306).

Şeyhî'den sonra aynı konuyu işleyen Ahmet Rıdvan dil ve söyleyiş bakımından hikâyeyi geliştirmiştir. Eser (yt. 1502), 4914 beyittir. Fakat eldeki nüshanın eksik olması göz önünde bulundurulursa mesnevinin beyit sayısının daha fazla olduğu muhakkaktır (Tavukçu 2000). Ahi de *Hüsrev ü Şirin* yazmaya başladığı hâlde eserini tamamlayamamıştır. Buna rağmen onun *Hüsrev ü Şirin*'i devrinde beğenilmiştir. Ahi, Nizâmî ve Şeyhî'nin eserlerinden hareketle bu mesnevisini yazmasına rağmen yerlilik özelliği taşıyan unsurları kullanarak orijinalliği yakalamıştır (Köksal 1998: 209-253).

Hüsrev ü Şirin konusunu işleyen bir başka şair Bursalı Celilî'dir. Henüz yirmi beş yaşındayken yazıp Yavuz Sultan Selim'e sunmuştur (1514). Nizâmî'de olduğu gibi aruzun "mefailün mefailün feûlün" kalıbını kullanmıştır. Nizâmî'nin eserindeki ayrıntılar, Celilî tarafından göz ardı edilerek esas olay üzerinde yoğunlaşılmıştır (Kazan 1997).

Türk edebiyatında yazılmış çift kahramanlı aşk hikâyelerinden biri de *Cemşid ü Hurşid*'dir. İlk kez Selmân-ı Sâvecî (ö. 1376) tarafından Celayirli Sultan Üveys'in isteği üzerine kaleme alınmış olan *Cemşid ü Hurşid* (y. 1361), aruzun "mefa'ilün mefa'ilün fe'ûlün" kalıbıyla yazılmış bir mesnevidir. Yaklaşık 3000 beyit içermektedir.

Türk edebiyatında da aynı konu bazı ilave ve değişikliklerle işlenmiştir. Bu konuyu Ahmedî (ö. 1412-13)'den sonra **Cem Sultan** (ö. 1495) işleyerek babası II. Mehmet'e sunmuştur (1477). 5374 beyitli bu mesnevide Cem Sultan, kendisinden önce bu konuyu nazm eden Sâvecî ve Ahmedî'nin eserlerinden faydalanmıştır. Eser, aruzun "mefailün mefailün feûlün" kalıbı ile yazılmıştır. Cem, konuyu işlerken diğer nazım şekilleriyle yazdığı

şiirleri metnin bağlamına uygun yerlere serpiştirerek eserin muhtevasını zenginleştirmiştir. Öyle ki Sâvecî'nin 3000 beyitte işlediği konuyu, Cem Sultan oldukça genişletmiş, kıssaların sonuna o bölümdeki düşünceyi özlü bir biçimde ifade eden beyitler eklemiştir. Eser, yeni harflerle yayımlanmıştır (Okur 1997). Cem Sultan'dan sonra II. Selim devri şairlerinden Abdi, *Cemşid ü Hurşid* mesnevisi yazmıştır. Abdi'nin 1558 yılında Manisa'da tamamlayarak II. Selim'e sunduğu bu eseri aynı konuyu işleyen en hacimli mesnevidir. Bunların dışında Ayşe Hubbi'nin de (ö.1589) bir *Cemşid ü Hurşid* mesnevisi yazdığı hâlde eserin günümüze ulaşmadığı kaynaklarda belirtilmektedir (İnce 1989: 109-139).

Devrin mesnevi şairlerinden Lami'i daha sonra pek de takipçi bulmayan, Türk mesnevi edebiyatında fazla işlenmemiş kimi aşk hikâyelerini ele alan mesneviler kaleme almıştır. Molla Camî'den tercüme ettiği *Salaman u Absal*, konusunu Unsuri'den aldığı *Vamık u Azra*, Cürcânî'den çevirmesine rağmen telif bir nitelik kazandırdığı *Veyse vü Ramin* mesnevileri Türk edebiyatındaki nadir örneklerdendir.

Tarihî-menkıbevi mesneviler

Osmanlı padişah ve şehzadeleri başta olmak üzere yönetici zümrenin tarihi kişilikleri, sefer ve zaferlerdeki tutumları şairler tarafından olağanüstü özellikler katılarak farklı tür ve biçimlerde anlatılmıştır. Siyasal yaşamı yönlendiren seçkinlerle toplumsal hayatın akışı içinde sıra dışı davranışlarıyla dikkati çeken popüler şeyh ve dervişlerin menkıbeleri şiirin imkânları içerisinde nakledilir. Toplumsal tarihin ve biyografinin şiirle buluştuğu alanlarda her zaman olağanüstü olaylar yaşanır veya gündelik hayatın sıradanlığı içinde gelişen bazı olaylara olağanüstü özellikler yüklenir.

Osmanlı Devleti'nin en görkemli yıllarını yaşadığı İlk Klasik Dönemin padişahlarının yapıp ettikleri, icraatları mesnevilerin konusu olur. Fatih döneminden itibaren şahname niteliğinde metinlerin ortaya çıktığı görülür. Bu tür eserler, saray tarihçiliğinin ilk örnekleri sayılabilir. Bir yandan menkıbe geleneğini sürdüren kıssahanlar, diğer yandan İran tarihçiliğini model alarak eserler veren münşilerin ortaya koydukları metinler şairler tarafından manzumelere dönüştürülecek ciddi bir birikim sağlar. II. Bayezit devrinde sayısı artan tarihi nitelikli eserler, özellikle Yavuz Sultan Selim zamanında padişahı merkeze alan mesnevilerin yazılmasına olanak sağlar. I. Selim'in çok kısa süren saltanat yıllarına sığdırdığı hep zaferle sonuçlanan seferler şairler için birer *Selim-name*; Kanuni'nin yaklaşık yarım asrı dolduran başarıları ise birer *Süleyman-name* vesilesi sayılır. Yavuz Selim'in sefere çıkarken devrin şairlerinden bazılarını yanında götürüp yaşananları nazm etmelerini istediği ve böylece ortaya *Selim-namelerin* çıktığı bilinmektedir.

Bu tür eserler, tarihçilerin eksik bıraktıkları noktaları tamamlayıcı niteliktedir. Yavuz döneminin şairlerinden Üsküplü İshak Çelebi, Sücudi, Keşfî, Süheyli, Muhyi ve Edayi; bilginlerinden Hoca Sadettin ve Akkoyunlu sarayında münşilik ve hükümdar çocuklarına lalalık hizmetinde bulunan ve daha sonra Osmanlı bürokratı olarak tanınan İdris-i Bitlisî ve onun hemşerisi Şükrü, *Selim-name* yazmıştır. Şükri-i Bitlisî'nin *Fütuhat-ı Selimiye* veya *Fütuhat-ı Selim Han* mesnevisinde I. Selim'in 1490-1520 yılları arasındaki hayatı anlatılmaktadır (Argunşah 1997).

Yavuz döneminde *Selimnamelerle* başlayan bu eğilim Kanuni döneminde *Süleymannamelere* dönüşerek devam eder. Osmanlı tarihçileri arasında sayılan Hadidi'nin *Süleyman-name* olarak da bilinen *Tevarih-i Âl-i Osman* (y. 1523) adlı eseri, Süleyman Şah'tan başlayarak İbrahim Paşa'nın sadrazam olduğu 1522 yılına kadar cereyan eden olayları anlatan bir mesnevidir (Babinger 1992: 67). Tatavlalı Mahremî (ö. 1535) ise *Şehname*'sinin birinci bölümünde II. Bayezit'in seferlerini, ikinci bölümünde Yavuz Selim'in İran ve Mısır seferlerini, son bölümde de Belgrat ve Rodos seferlerine kadar geçen olayları anlatır (Aynur 2003: 390-391). Niğde kadısı Haki, Kanuni'nin Erivan ve Nahcivan seferlerini anlatan 6000 beyitlik bir *Süleyman-name* yazar. Eyyübi de *Menakıb-ı Sultan Süleyman* adlı eserinde Kanuni'nin Belgrat, Rodos ve Budin seferleri hakkında kısaca bilgi verir; gelenek ve görenekler, mimaride kullanılan araç gereçler ve İstanbul'da yapılan çeşmelere dair pek çok ayrıntıyı nakleder (Akkuş 1991). Osmanlı şairleri arasında bilhassa musammatlarıyla tanınan Fevri (ö. 1571) ise *Ahlak-ı Süleyman* adlı mesnevisinde Kanuni'nin şiirlerini açıklayarak dünya görüşü ve kişiliği hakkında bilgi verir (Kalpaklı 1995: 505-506).

Osmanlı fetihlerinin gazilik fikri üzerine kurgulanmış arka planı dinî ve mitolojik motiflerle bezenerek gazavatname ve fetihnameler yazılmıştır; ayrıca İran'ın mitolojik tarihi güncelleştirilerek Osmanlı sultan ve devlet adamlarına uyarlanmıştır. Çünkü toplumların ortak hafızasında tarihsel gerçekler değil, masal, efsane ve mitlerin beslediği menkıbeler canlı kalır. Özellikle sınır boylarında tasavvufun gaza ruhunu kanatlandıran terbiyesinden geçmiş akıncıların menkıbeleştirilmeye son derece elverişli hayatları, şairlerin göz ardı edemeyecekleri öykülerle doludur. Kurmaca metinlere dönüştürülmesi kolay olan uzun soluklu hikâyeler için mesnevi formunun sunduğu olanaklar şairler tarafından değerlendirilir. İlk Klasik Dönemde bu çerçeveye uyan fetih ve gaza konulu mesneviler yazılmıştır. *Gazavatname* türünde yazılmış mesnevilerin ilk örnekleri II. Bayezit devrinde yazılmış manzum tarihlerdir. Kemal'in 1490'da yazdığı *Selatin-name*, Firdevsî-i Rumi'nin (ö.1503) *Kutb-name* adlı eserleri şehname tarzında yazılmış mesnevilerdir (İnalcık 2000: 93-117). Bunlardan başka Priştineli Bahari (ö.1526)'nin Sultan Süleyman'ın Macaristan seferini anlattığı *Fetih-name-i*

Engerus adlı kısa mesnevisi, Fütuhi Hüseyin Çelebi'nin aynı konuyu ele aldığı *Enisü'l-Guzat*'ı, Suzi Çelebi'nin (ö. 1479) *Mihaloğlu Ali Bey Gazavat-namesi* türün belli başlı örnekleri arasında sayılır (Levend 1956: 20-22). Tacizade Cafer Çelebi'nin *Mahruse-i İstanbul Fetihnamesi*, Kemal Paşazade'nin *Tarih-i Feth-i Kostantiniyye*'si, Âşık Çelebi'nin *Sigetvar-name*'si, Agehi Mansur Çelebi'nin (ö.1577-78) *Tarih-i Gazve-i Sigetvar*'ı, Sarhoş Abdi Çelebi'nin *Zafer-name-i Kal'a-i Üstüvar*'ı bu dönemin tarihî-menkıbev mesnevileridir.

Bu gelenek, Kanuni devrinden sonra da devam eder. Sultan III. Murat adına Seyyit Lokman ve Şemsi Ahmet Paşa (ö. 1580), 'nın birer Şehname yazdıkları bilinmektedir. Nakkaş Nigâri'nin *Gazavat-ı Sinan Paşa* ve Muradi'nin *Gazavat-ı Hayrettin Paşa* adlı eserleri manzum gazavatnamelerdir.

İlk Klasik Dönemin mesnevileri burada değinilenlerden ibaret değildir. Burada sözü edilenler edebiyat tarihinin akışı içinde benzerlerine göre daha özgün olanlardır. Osmanlı şiir geleneği içinde özgünlüğün aynı konuyu işlerken kullanılan anlatım yöntemlerindeki ustalıkla ilgili olduğu unutulmamalıdır.

Kaynakça

Azerbaycan Klassik Edebiyyatı Kitaphanası 20 Cildde (1984), Bakü: Elm Neşriyat.

Akkuş, Mehmet (1991), *Eyyubi Menakıb-ı Sultan Süleyman*, Ankara: KB Yay.

Akkuş, Metin (1993), "Türk Edebiyatında Bursa Şehrengizleri I: İshak Çelebi'nin Bursa Şehrengizi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1: 81-85.

Aksoy, Hasan (1993), "Hamidizade Celilî", *DİA,* 7: 269-270.

Aksoyak, İ. Hakkı (2003a), "Gelibolulu Mustafa Ali'nin Mihr ü Vefa Mesnevisi", *Diriözler Armağanı*, (hzl. M. Fatih Köksal ve Ahmet Naci Baykoca), Ankara: Bizim Büro Basımevi., s. 45-71.

Aksoyak, İ. Hakkı (2003b), *Gelibolulu Mustafa Ali, Tuhfetü'l-Uşşak*, İstanbul: MEB Yay.

Ambarcıoğlu, Meliha (1986), "Kıyasi'nin Mihr ü Mah Mesnevisi", *Erdem*, II/4: 87-179.

Anhegger, Robert (1950), "XVI. Asır Şairlerinden Zaifi", *TDED*, IV/1-2: 133-166.

Argunşah, Mustafa (1997), *Şükri-i Bitlisi, Selim-name,* Kayseri: Erciyes Ü. Yay.

Armutlu, Sadık (1998), *Zati'nin Şem' ü Pervane Mesnevisi (İnceleme-Metin),* Malatya: İnönü Ü., DT.

Arslan, Mehmet (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnameler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri,* Ankara: AKM Yay.

Ayan, Gönül (1996), *Tebrizli Ahmedî Esrar-name*, Ankara: AKM Yay.

Ayan, Gönül (1998), *Lami'i, Vamık u Azra, İnceleme-Metin*, Ankara: AKM Yay.

Ayan, Hüseyin (1981), *Fuzûli Leyla vü Mecnun*, İstanbul: Dergâh Yay.

Ayan, Hüseyin (1983), "Hamidizade Celilî'nin Leyla vü Mecnun'u", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 27: 55-77.

Ayan, Hüseyin (1986), "Celilî'nin Hecrname'si", *Atatürk Üniversitesi Araştırma Dergisi*, 1/14: 155-173.

Aydemir, Yaşar (1999), "Esiri'nin Bağdat Şehraşubu", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi [Dr. Himmet Biray Özel Sayısı]*, 1: 446-475.

Aygün, Zeynel Abidin (1999), *Behişti'nin Leyla vü Mecnun Mesnevisi (İnceleme-Metin),* Adana: Çukurova Ü., DT.

Aynur, Hatice (2003), "Mahremî", *DİA*, 27: 390-391.

Babinger, Franz (1992), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, (çev. Coşkun Üçok), Ankara: KB Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed (1979), *Yahya Bey, Yusuf ve Zeliha*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Demirel, Mustafa (1983), *Kemal Paşazade, Yusuf u Züleyha*, Ankara: KTB Yay.

Derdiyok, İ. Çetin (1994), *Cemalî, Hayatı, Eserleri ve Divanı*, Cambridge: Harvard University.

Derdiyok, İ. Çetin (1998), *Cemâlî Miftâhü'l-Ferec, İnceleme-Tenkitli Metin,* Adana: Türko-

loji Araştırmaları.

Dilçin, Cem (1993), "Mantıku'ttayr'ın Manzum Çevirileri Üzerine Bir Karşılaştırma", *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 369: 35-56.

Doğan, Muhammed Nur (1996), *Fuzûli Leyla ve Mecnun*, İstanbul: Çantay Kitabevi.

Ece, Selami (1996), *Haşimi, Mihr ü Vefa*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Erişen, Gülgün (1992), "Bursalı Rahmi ve Gül-i Sad-berg'i", *Türkoloji Dergisi*, X/1: 285-316.

Erkal, Abdülkadir (1997), *Lami'i Çelebi: Ferhad u Şirin (İnceleme-Metin),* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Gökyay, Orhan Şaik (1937), "Kul Ata Mesnevisi", *Ülkü*, IX/53: 342-348.

Güler, Zülfü (1982), *Hamdullah Hamdi, Leyla ile Mecnun*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Horata, Osman (1993), "Cemalî'nin Hüma vü Hümayun Mesnevisi", *Marmara Üniversitesi, Türklük Araştırmaları Dergisi, Prof. Dr. Amil Çelebioğlu Armağanı,* 7 (1991-92): 281-306.

Horata, Osman (2016-2017), *Cemâlî Hümâ vü Hümâyûn Analysis-Critical Text-Facsimile,* Part I-II, Cambridge. Mass: Harvard University, Department of Near Eastern Languages and Civilizations.

İnalcık, Halil (2000), "Osmanlı Tarihçiliğinin Doğuşu", *Söğüt'ten İstanbul'a- Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar,* (hzl. Oktay Özel ve Mehmet Öz), Ankara: İmge Kitabevi. s. 93-117.

İnce, Adnan (1989), "Cemşid ü Hurşid Mesnevileri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, III/2: 109-139.

İsen, Mustafa (1999), *Latifi Tezkiresi*, Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa-Burmaoğlu H. Bilen (1988), "Bursa Şehrengizi [Lamii Çelebi], *Marmara Üniversitesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3: 57-105.

Kalpaklı, Mehmet (1995), "Fevri", *DİA*,12.

Kaplan, Mahmut (2003), *Deh-Murg-ı Şemsi İnceleme-Metin-Sözlük,* Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yüksek Öğrenim Vakfı Yay.

Kartal, Ahmet (2013), *Doğunun Uzun Hikâyesi Türk Edebiyatında Mesnevi*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yay.

Kazan, Şevkiye (1997), *Hamidizade Celilî, Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Hüsrev ü Şirin Mesnevisi, İnceleme-Tenkitli Metin,* Isparta: Süleyman Demirel Ü., YLT.

Köksal, M. Fatih (1996), "Türk Edebiyatında Hüsn ü Dil Hikâyeleri ve Yenipazarlı Vali'nin Hüsn ü Dil Mesnevisi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 3: 91-126.

Köksal, M. Fatih (1998), "Ahi'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 6: 209-253.

Köksal, M. Fatih (2003a), *Derviş Hayali, Revzatü'l-envar,* İstanbul: Kitabevi Yay.

Köksal, M. Fatih (2003b), *Yenipazarlı Vali, Hüsn ü Dil*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Kutlar, Fatma S. (2000), "Mesnevi Nazım Şekline Genel Bir Bakış ve Türk Edebiyatında

Mesnevi Araştırmalarıyla İlgili Bir Kaynakça Denemesi", *Türkbilig*, 1: 102-157.

Kutlar, Fatma Sabiha (2005), *Udî, Mâcerâ-yı Mihr ü Mâh,* Ankara: Öncü Kitap Yay.

Külekçi, Numan (1988), *Hakani Mehmet Bey Hilye*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Yay.

Kürkçüoğlu, Kemal Edip (1956), *Beng ü Bade*, İstanbul: Maarif Vekaleti Yay.

Kütük, Rıfat (1995), *Celal-zade Salih Çelebi Leyla vü Mecnun (Tenkitli Metin-İnceleme),* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Kütük, Rıfat (2002), *Larendeli Hamdi'nin Leyla ile Mecnun Mesnevisi İnceleme/Metin ve Diğer Leyla ile Mecnun Mesnevileriyle Mukayesesi,* Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Levend, A. Sırrı (1957), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul: İş Bankası Yay.

Levend, Agah Sırrı (1956), *Gazavat-nameler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavat-name'si*, Ankara: TTK Yay.

Levend, Agah Sırrı (1959), *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikâyesi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

Mazıoğlu, Hasibe (1974), "Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şairler", *Türkoloji Dergisi*, VI/1: 31-64.

Mermer, Ahmet (1993), "Azeri İbrahim Çelebi ve Nakşı Hayal'i", *Marmara Üniversitesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7: 473-500.

Mermer, Ahmet (2000), "Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma", *JTS,* [Türklük Bilgisi Araştırmaları] 24/III: 279-288.

Okur (Meriç), Münevver (1997), *Cem Sultan'ın Cemşid ü Hurşid Mesnevisi İnceleme-Metin*, Ankara: AKM Yay.

Okuyucu, Cihan (1996), *Cinani, Hayatı, Eserleri, Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: KB Yay.

Onan, Necmettin Halil (1956), *Fuzûli Leyla ile Mecnun,* İstanbul: Maarif Vekaleti Yay.

Öztekin, Ali (1996), *Gelibolulu Mustafa Ali Camiü'l-Buhur der-Mecalis-i Sur*, Ankara: TTK Yay.

Öztekin, Nezahat (2000), *Bekayi'nin Gül ü Bülbül'ü ile Fazli'nin Gül ü Bülbül'ünün Karşılaştırılması*, İzmir: Ege Ü. Yay.

Öztekin, Nezahat (2002), *Fazli, Gül ü Bülbül*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Öztürk, Necdet (1991), *Hadidi, Tevarih-i Al-i Osman*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay.

Öztürk, Zehra (2001), *Hamdullah Hamdi's Mesnevi Yusuf ve Zeliha*, Cambridge: Harvard University.

Sabuncu, Zeynep (2000), "Gelibolulu Mustafa Ali'nin Mihr ü Mah Mesnevisi", *JTS,* [Türklük Bilgisi Araştırmaları], 24/III: 295-305.

Sağlam, Ayşe (2016), *Taşlıcalı Yahya ve Hamsesi*, Ankara: Grafiker Yay.

Severcan, Şefaettin (1995), *Keşfi ve Selim-namesi*, Kayseri: Erciyes Ü., YLT.

Sevgi, Ahmet (1993), *Merdümi Tuhfetü'l-İslam*, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

Sungur, Necati (1998), *Taci-zade Cafer Çelebi'nin Heves-name'si,* Ankara: AÜ, DT.

Sungur, Necati (2001) "Divan Şairlerinin Birbirlerine Yönelik Tenkitlerinin İlk Örneklerinden Biri: Cafer Çelebi'nin Şeyhi ve Ahmed Paşa'yı Tenkidi", *bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 17: 71-77.

Şentürk, Ahmet Atilla (2002), *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Tavukçu, O. Kemal (1993), *Halili, Firkat-name, İnceleme-Metin*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Tavukçu, Orhan Kemal (2000), *Ahmed Rıdvan Husrev ü Şirin*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Tezcan, Nuran (2001), "Güzele Bir Şehrengizden Bakış", *Türkoloji Dergisi*, XIV, 1: 161-194.

Tolasa, Harun (1982), "15. Yüzyıl Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevileri", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, III*: 1-13.

Tuman, Nail (1961), İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu, İstanbul: MEB Yay.

Tunç, Semra (2002), "Arif ve II. Murat Döneminde Yazılmış Bir Hamse", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 12: 155-168.

Turan, Zikri (1988), *Mecnun u Leyla Hakiri Transkiripsiyon ve Dil İncelemesi*, Malatya: İnönü Ü., YLT.

Ünver, İsmail (1986), "Mesnevi", *T*ürk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), 415-417:430-563.

Ünver, İsmail (1989), "Ahmed Rıdvan", *DİA,* 2:123-124.

Yazıcı, Tahsin ve Cemal Kurnaz (1997), "Hamse", *DİA,* 15: 499-500.

Zavotçu, Gencay (1995), *Bir Şair-Bir Klasik, Fazli-Gül ü Bülbül*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yay.

İlk Klasik Dönem (1453-1600): Mensur hikâyeler

Hasan Kavruk

ÖNCEKİ dönemlerde az da olsa telif eserler görülmekle birlikte, genellikle tercüme, yeniden biçimlendirme ve manzum şeklinden nesre çevirme yöntemleriyle Türk edebiyatına kazandırılan hikâyeler, bu dönemde artık yerini yavaş yavaş telif eserlere bırakmaya başlamıştır. Bunlardan bazıları müstakil büyük hikâye, bazıları iç içe geçmiş çerçeve hikâye, bazıları da küçük olayların bir araya getirilmesiyle oluşturulan derleme hikâye mecmualarıdır.

Önceki döneme ait eserlerden de faydalanılarak ortaya konulan, bu döneme ait önemli hikâye külliyatlarından birisi 42 hikâyeli *El-Ferec Ba'de'ş-Şidde*'dir (Kavruk vd. 2000, 2003). Kütüphanelerde bu isimle birbirinden tamamen farklı ve değişik sayıda hikâye ihtiva eden üç hikâye külliyatı bulunmaktadır. Bunlar, 14 baptan ve 140 civarında hikâyeden oluşan Tenûhî'nin Arapça aynı adlı eserinden çevrilen metin; 13 baptan ve 230 hikâyeden oluşan Dehistânî'nin *Medâyinî*'den Farsçaya çevirdiği, ondan da Türkçeye aktarılan metin; 42 ayrı hikâyeden oluşan, kurgu itibariyle Arap ve Fars edebiyatlarında bulunmayan, sadece Türkçe nüshaları bulunan metindir. Kütüphanelerde tespit edilebilen *Ferec* külliyatlarının tamamına yakını bu son 42 hikâyelik eserdir. Kaynaklarda ve yazma nüshalarda bu eserin yazarı olarak Lami'i, Neş'et Efendi, Lütfullah b. Hasanü'tTokadi, Kasım b. Mehmet, Mehmet b. Ömerü'lHalebî gibi birkaç kişinin ismi geçerse de (Kavruk 2000, XII-XIII.), bunlardan Lami'i ve Neş'et Efendi'nin bu eserin yazarı olması tarihen mümkün değildir. Lutfu'llah b. Hasanü't-Tokadi, Tenûhî'nin 14 baplık Arapça *Ferec* külliyatının (Kâtip Çelebi 1971; II/1252), Mehmet b. Ömerü'lHalebi ise, Dehistânî'nin Farsça 13 baplık aynı

adlı eserinin (Timurtaş 1976: 430) mütercimi olarak belirtilmektedir. 42 hikâyeli *Ferec* külliyatının yazarı, muhtemelen Ali Kuşçu (ö. 879 / 1474) muasırı **Kasım b. Mehmet**'tir (Kurgan 1945: 364).

Sıkıntıdan sonra feraha ermenin konu edildiği 42 hikâyeden oluşan bu eserdeki hikâyeler vaka kuruluşu itibariyle birbirinden tamamen farklıdır. Her hikâyenin sonundaki ibarelerden eserin tercüme olmadığı, muhtemelen değişik kaynaklardan faydalanılarak yeniden biçimlendirilip düzenlenmiş bir külliyat olduğu anlaşılmaktadır (Kavruk 2000: XIII). Oldukça sade bir dille yazılan ve halk arasında çok sevilip çok okunan bu hikâyelerin bir kısmı gerçek hayatı, bir kısmı cinli perili olağanüstü olayları, bir kısmı da dinî inançları konu alır. Eserdeki bazı hikâyelere *Binbir Gece*, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Binbir Gündüz*, *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* gibi değişik külliyatlarda rastlanmaktadır. Yine Recaizade M. Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı eserinin konusu da *Ferec* hikâyelerinden alınmıştır (1916).

Fatih Sultan Mehmet'in (sal. 1451-1481) emriyle (Karatay 1961: II/296) 1477'de Arapçadan Türkçeye çevrilen *Kıssa-i Anter* veya *Antere-name*'nin de mütercimi belli değildir. Cahiliye devri Arap şairlerinden Antere bin Şeddâd elAbsî'nin (ö. 615) savaşlarını konu alan bu kahramanlık ve aşk hikâyesinin ilk defa ElAsmâî (ö. 216/831) tarafından rivayet edildiği, 10. yüzyıl sonlarında Mısır'da yazıldığı kabul edilmektedir (Muhtar 1991: 237; Koçak 1983: 4). Manzum metinlerle de desteklenen hikâyenin Türkçe tercümesi sade bir dille yazılmıştır (Kavruk 1998: 51).

Hint menşeli bir hikâye olan *Kahraman-name* de (Blochet 1932: I/13), en geç 15. yüzyılın ikinci yarısında Farsçadan Türkçeye çevrilmiştir. Bu eserin de mütercimi belli değildir. *Kıssa-ı Kahraman-ı Kâtil*, *Kıssa-ı Kahraman-ı Katl*, *Kıssa-ı ve Pehlevan-ı Âdil* adlarıyla da bilinen hikâye, önce Pehlevi diliyle yazılmış, daha sonra da Ebû Tâhir Mûsâ elTarsûsî (Sa'id Nefisî 1344: I/71) tarafından yeniden kaleme alınmıştır. Türkçe çeviri bu metne dayanmaktadır. H. 1285'te İstanbul'da eski harflerle muhtasar bir versiyonu yayımlanan eserin en eski yazma nüshası 905/1499 tarihinde istihsah edilmiştir (Bibliothèque Nationale AF. 344). *Kahraman-name*'nin yazarı Ebû Tâhir Mûsâ elTarsûsî'nin *Kıssa-i Kırân-ı Habeşî* adlı eseri de yine aynı dönemlerde Farsçadan Türkçeye çevrilen eserlerdendir. Eser Kıran-ı Habeşî adlı kahramanın savaşlarını konu etmektedir. Bu eserin de mütercimi belli değildir.

Sultan II. Bayezid'in (sal. 1481-1512) oğullarından Şehzade Âlemşah (ö. 918-1512) adına Farsçadan çevrilen *Hikâye-i U'cube vü Mahcube*'nin

mütercimi **Seyyit Ahmet b. Hasan Bali**'dir (Rossi 1952: 12; Levend 1964: 110). Bir çerçeve hikâye içinde dokuz baptan oluşan eserde, her bapta iki hikâye olmak üzere toplam 18 hikâye bulunmaktadır. Çerçeve hikâyenin kahramanı Şah Sammah tarafından ortaya atılan konularla ilgili U'cube ile Mahcube'nin karşılıklı olarak anlattıkları, fikirleri destekleyecek olaylardan meydana gelen hikâyeler bir birleriyle bağlantısız, müstakil vaka kuruluşlarını ihtiva eder. Her bap, adalet, insaf, hoşgörü, siyaset, kahramanlık, cesaret, cömertlik, kıskançlık, sır saklamak vb. gibi değişik konuları işler. Bap başlarında, ele alınan konu ile ilgili açıklayıcı bilgi verildikten sonra hikâyelere geçilir. Hikâyeler, ahlaki ağırlıklı, günlük, olması mümkün hadiseleri konu alır. Anlatımda ise olağanüstü unsurlar kullanılmamıştır (Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3793).

Telif hikâyeciliğimizin en güzel örneklerinden olan *Anabacı Hikâyesi*, değişik nüshalarda ve kaynaklarda (Latifî 1314: 375) *Hikâye-i Dendaniyye*, *Hikâye-i Hâce Abdurrauf*, *Bursalı Hoca Abdurrauf Hikâyesi* gibi değişik adlarla da anılmıştır. Tacizade Ca'fer Çelebi'nin (ö. 920/1514) akrabası olan ve onun yanında musahiplik de yapan (Köprülü 1966: 379) **Edirneli Vahidî Ca'fer Çelebi** tarafından (Sehi 1325: 115) telif edilen eserin hangi tarihte yazıldığı bilinmemekle birlikte, *Sehi Tezkiresi*'nin yazılış tarihi olan 945/1538'den önce kaleme alındığı kesindir.

Konusunu günlük hayattan alan ve döneminde halk arasında çok sevilip okunan eser Bursa'da yaşayan Hace Abdurrauf adlı tüccarın bir ticaret seferi esnasında Şiraz'da başından geçen aşk ve eğlence olaylarını anlatmaktadır. Şiraz'da Anabacı adlı kadın tüccarı bir kocakarının yanında çalışan genç bir kadına âşık olan Hace Abdurrauf, elindeki bütün varlığını onun yoluna harcayıp tekrar para almak için Bursa'ya dönerken kadının ısrarı üzerine bir dişini söküp ona verir. Bir müddet sonra geri döndüğünde kendisini tanımayan kadının, cebinden bir avuç diş çıkartarak hangisinin ona ait olduğunu sorması üzerine aklı başına gelen Abdurrauf, ticaretini yaptıktan sonra Bursa'ya geri döner. Bir vaka çerçevesinde anlatılan olaylar her zaman karşılaşılabilecek sıradan hadiselerdir. Tamamen la-dinî bir aşk hikâyesi olan eserde kıssadan hisse çıkarma geleneği de unutulmamış, hikâyenin sonunda verilmek istenen mesaj, kahramanın ağzından açıkça aktarılmıştır. Arada birkaç manzum parçayla da desteklenen ve sanatkârane, bedii bir üslupla kaleme alınan eser yayımlanmıştır (Kavruk 1998: 171-198).

Abdulcabbaroğlu Ahmet (Levend 1964: 112) tarafından 923/1516'da Tire'de kaleme alınan *Tuhfetü'l-Leta'if*, bir latife kitabı olup ahlaki, didaktik,

dinî konuları ihtiva etmektedir. Yazar daha önce yazılmış değişik kaynaklardan ve halk arasında duyduklarından faydalanarak eserini meydana getirmiştir. Özellikle halk arasında duyduklarından derlediği hikâyelerin yerli unsurlar ihtiva ettiği, günlük hadiseleri konu aldığı görülmektedir.

Lami'i (ö. 938/1532)'nin, Fars şairi Fettâhîi Nişâbûrî'nin (ö. 852/1448) aynı adlı Farsça eserinden (Rypka 1959: 275) faydalanarak Türkçeye kazandırdığı *Hüsn ü Dil*, alegorik bir macera hikâyesi olup tasavvufi aşkı işlemektedir. Eser, Yavuz Sultan Selim (1512-1520) adına yazılmış ve ona sunulmuştur. Tam bir tercümeden ziyade telif niteliği taşımaktadır. Yazar, Fettâhî'den sadece konuyu almış, onu kendi katkılarıyla oldukça değiştirip geliştirerek yeni bir eser ortaya koymuştur. Lami'i'nin eserini uzun bulup yeniden mensur olarak yazmayı deneyen Âhî (ö. 923/1517) ise eserini tamamlayamadan ölmüştür (Yazıcı 1995: 485). Âhî'nin *Hüsn ü Dil*'i eski harflerle yayımlanmıştır (İstanbul 1277). Lami'i'nin *Hüsn ü Dil*'i dilinin ağırlığına rağmen çok okunmuştur.

Lami'i'nin 936/1530'da yazmaya başlayıp bir yıl sonra tamamlayarak Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) sunduğu *Leta'if-name*'si müstakil küçük latifelerden meydana gelmiştir. *Cami'ü'l-Letaif*, *Sefine-i Leta'if* ve *Mecmu'a-i Ma'arif* adlarıyla da bilinen eserin bazı nüshalarında şairin oğlu Lem'i Mehmet Çelebi tarafından yazıldığı ve Sinan Beğ b. Emir Yakup'a sunulduğu (Gölpınarlı 1971: II/379) belirtiliyorsa da bu bilgi sağlam delillere dayanmamaktadır (Karahan 1993: 1011). Bazı kaynaklarda eserin, oğlu Abdullah Çelebi tarafından kaleme alındığı belirtilirse de, yazar muhtemelen bu tür latifeleri kendi ağırbaşlı şahsiyetine yakıştıramadığı için oğullarından Abdullah Çelebi (ö. 957/1550)'nin adını kullanmış olabilir (Sakaoğlu 1973: 279). Zira şair, *Şerefü'l-İnsan* adlı kitabının başında belirttiği eserlerinin içinde *Leta'if-name*'yi de kaydetmiştir (Kut 2003: 96). *Leta'if-name* birbirinden ayrı konuları ihtiva eden beş bölüme ayrılmış, her bölümde o konuyla ilgili latifelere yer verilmiştir. Bunlardan bir kısmı derleme bazıları da yazarın kendi telifi olup Bursa ile ilgili orijinal fıkralardır. Aralara manzumeler de ekleyen yazar, eserinde devrinin duygu ve düşünce tarzını, sosyal, siyasal, ekonomik hayatını, gelenek ve göreneklerini her yönüyle aksettirmeye çalışmış; karşılaştığı aksaklıkları, bozuklukları da hicvetmekten çekinmemiştir. Eserin beşinci bölümü hayvan hikâyelerine ayrılmış olup bunlar değişik kaynaklardan derlenmiştir. Seçmeleri yapılarak yeni harflerle yayımlanan (Çalışkan 1978) eserin pek çok yazma nüshasının olması onun çok okunduğunu göstermektedir (Kavruk 1998: 155).

Türk edebiyatında ayrıntılı olarak ilk fıkra tasnifinin bu eserde yapıldığı, bunun zamanına göre oldukça isabetli bir gruplandırma olduğu kabul edilmektedir.

Yine Lami'i tarafından 932/1526 tarihinde Bursa'da yazılan *İbret-nüma* adlı hikâye külliyatı da birbirleriyle bağlantısı olmayan iki bölüm hâlinde düzenlenmiştir. Girişte Kanuni'den ve seferlerinden bahseden yazar, birinci kısımda 19, ikinci kısımda ise 7 hikâyeye yer vermiştir. Derleme bir eser olan *İbret-nüma*'da hikâyelerin ekseriyeti, önceki dönemlerde işlenen konuların Lami'i tarafından farklı bir üslupla yeniden kaleme alınmış şeklidir. Hikâyeler anlatılırken bazılarında kaynak da belirtilmiştir. Yazar, dinlediği bazı olayları da hikâyeleştirerek okuyucuya aktarmıştır. Eser, H. 1273 ve 1327 tarihlerinde İstanbul'da eski harflerle yayımlanmıştır. Bir de tarihsiz baskısı bulunmaktadır.

16. yüzyılda **Tatavlalı Mahremî** (ö. 942/1535) tarafından yazılan telif hikâyelerimizden olan *Şütur-name* mizahi bir hayvan hikâyesidir. Baba Şütur adlı yaşlı bir devenin yaşadıklarının alegorik bir üslupla anlatımını ihtiva eden hikâye tek bir vaka kuruluşuna sahiptir. Olağanüstü herhangi bir hususa yer verilmeyen eserde kıssadan hisse çıkartılacak hadiselere de yer verilmiştir. Yer yer manzumelerle zenginleştirilen *Şütur-name*'de Farsça beyitlere de yer verilmiştir (bk. Demirel 2005).

16. yüzyıl şairlerinden **Zati** (ö. 953/1546) de *Leta'if-name* yazan şairlerimizdendir. Kaynaklarda *Letaif-i Zati* veya *Mecmau'l-Leta'if* adlarıyla geçen eser telif bir latifeler kitabıdır. Zati'nin, yaşadığı dönemin edebî şahsiyetleriyle şakalaşmalarını, nüktelerini konu alan bu özgün eserde bazıları müstehcen toplam 59 latife bulunmaktadır. Dönemin düşünce tarzı, sosyal hayatı ile ilgili önemli bilgiler veren eser yayımlanmıştır (Çavuşoğlu 1970: 2551).

Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) şehzadesi Bayezit (ö. 969/1561)'in arzusuyla 964/1557'de (Kavruk 1998: 47) **Celalzade Salih Çelebi** (ö. 973/1565) tarafından Farsçadan Türkçeye çevrilen *Cevami'u'l-Hikâyat* ve *Levami'ü'r-Rivayat* çok geniş bir hikâye külliyatıdır. İranlı Cemâleddîn Muhammet Avfi'nin (ö. 630/1232) aynı adlı eserinin çevirisi olan külliyat 4 kısımdır; her kısım 25'er bölüme ayrılmış olup bu bölümlerde muhtevaya uygun değişik sayıda hikâye bulunmaktadır. Eserin tamamında toplam 2113 hikâye anlatılmıştır. İslam tarihinden, İran tarihinden, destani, mitolojik kahramanlardan, dinî, tarihî ve efsanevi şahıs ve olaylardan bahseden eserin birinci kısmı peygamberlere, halifelere, büyük devlet

adamlarına, meşhur âlim ve sanatkârlara, değişik meslek erbabına; ikinci kısmı iyi huylu kişilere; üçüncü kısmı kötü huylu kişilere; dördüncü kısmı ise denizlerde ve karalarda geçen garip olaylara ait hikâyeleri ihtiva etmektedir. Eser hazırlanırken değişik kaynaklardan derleme yoluyla faydalanılmış, faydalanılan eserler de hikâyelerin başında veya sonunda genellikle belirtilmiştir. Celalzade Salih Çelebi, tercüme esnasında özgün eserdeki tespit ve düzeni korumakla birlikte hikâyelerde bazı tasarruflarda bulunmuş, bazılarını değiştirmiş, bazı ilaveler yapmıştır. Celalzade Salih Çelebi'nin çevirisinin yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde pek çok yazma nüshası bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı eksiktir. Tam nüshaların biri TSMKRevan Ktp. No. 1085'tedir.

Celalzade Salih Çelebi'nin Kanuni'nin emriyle Farsçadan çevirdiği bir başka eser de *Kıssa-i Firuzşah*'tır. Meşhur Farsça *Firuzşah Hikâyesi*'nin çevirisi olan eserde orijinalindeki bazı İrani özellikler muhafaza edilmiştir. Kaynaklarda 16. yüzyıl şairlerinden Kara Fazli'nin (ö. 971/1563) mensur telif bir hikâye kitabı olduğu belirtilmekle birlikte (Kınalızade 1981: 756), şimdiye kadar bu eser ele geçmemiştir.

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) adına Farsçadan çevrilen bir başka eser de *Tuti-name*'dir. Mütercimi Eyyübi olabileceği hususu bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir (Gölpınarlı 1971: II/280). Fakat bu konuda kesin bir bilgi yoktur. İhtiva ettiği hikâye sayısı eldeki nüshalarına göre değişen *Tuti-name*, Hint kaynaklıdır ve çerçeve hikâye tekniğiyle kaleme alınmış bir külliyattır. Kıssadan hisse çıkartma esasına göre düzenlenen ahlaki, didaktik muhtevalı hikâyelerde, tercüme esnasında bir takım eklemeler, değişiklikler yapılmış, eser aslında Budist Hint kültürünün ürünü olduğu hâlde, *Kur'ân*'dan ayetler ve Hz. Muhammed'in hadisleri, İslam büyüklerinin menkıbeleri ve İslam tarihine ait olaylarla adeta İslamileştirilmiştir. *Tuti-name* eski harflerle defalarca basılmış (Bulak 1253, 1254, İstanbul: 1256, 1257, 1267, 1271, 1301, 1307, 1334, 1341), sadeleştirilerek yeni harflerle yayımlanmıştır (Kutlu yty.).

Kanuni'nin oğlu Şehzade Bayezit (ö. 969/1561) adına Farsçadan çevrilen *Tuhfetü'l-Ahyar*'ın mütercimi **Muhammet Abdülkerim b. Muhammet**'tir (Kutluk 1943: 353). Muhammed elKâtib esSemerkandi'nin Farsça mensur *Sindbad-name*'sinin çevirisi olan eser, bir çerçeve hikâyeye bağlı 33 hikâyeden oluşur. Hint kaynaklı (Tarlan 1944: 78) olan hikâyeler Arapça, Farsça metniyle birlikte yayımlanmıştır (Ateş 1948). Eserin Batı versiyonlarından Türkçeye çevirileri de yapılmış ve 1326'da *İlaveli Yedi Âlimler*

Hikâyesi adıyla, 1956'da ise *Yedi Âlimler Hikâyesi* adıyla İstanbul'da yayımlanmıştır.

Hüsam Şahravi elCülugi'nin Kanuni Sultan Süleyman adına kaleme aldığı *Har-name* (Erzi 1949: 173), merkepler hakkında söylenen ilginç fıkraların toplanmasıyla meydana getirilmiştir. Eser manzummensur karışıktır. Güldürürken düşündürmeyi, yer yer de eleştiriyi esas alan bir külliyattır. Celalzade Koca Nişancı Mustafa Çelebi (ö. 975/1567) tarafından Arapça *Ahsenu'l-Kasas*'tan tercüme edilen Cevahirü'l-Ahbar fi-Hasaili'l-Ahyar (Bursalı 1333: III/39), konu itibariyle *Yusuf u Züleyha* hikâyesidir.

Ahmet b. Muhammet Esammı Karamani (ö. 981/1573) tarafından kaleme alınan *Leta'if-name*'nin dinî, ahlaki, didaktik konularda yazılmış latifelerden oluştuğu kaynaklarda belirtilmektedir (Bursalı 1333: 1/221). Derviş Hasan Medhî tarafından 1001/1592'de tamamlanarak Sultan III. Murat'a (1574-1595) sunulan *Esrar-ı Hikmet*, bir *Ebu Ali Sina* ve *Ebu'lHaris* hikâyesidir. İbni Sina'nın (980-1037) efsanevi şahsiyeti etrafında teşekkül ettirilen eser, yazarı tarafından Sultan III. Murat'tan sonra Sultan III. Mehmet'e (1595-1603) de sunulmuştur (Ateş 1955: 266-267). Olağanüstü olaylarla donatılan eserde devrin bozuklukları ele alınmış; adaletsizlikler, rüşvet, cimri zenginler, zorbalar, kötüler acımasızca yerilerek gülünç duruma düşürülmüş, adeta İbni Sina'nın manevi şahsiyeti vasıtasıyla masum insanların intikamı alınmıştır (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 690).

16. yüzyıl şairlerinden **Cinani** (Okuyucu 1987: 351) mahlaslı Bursalı Mustafa b. Muhammet (ö. 1004/1595) tarafından kaleme alınan (Kâtip Çelebi 1972: I/229) *Bedayi'ü'l-Âsar* (Beliğ 1302: 455), *Leta'if-i Cinani* adıyla da bilinmektedir. Sultan III. Murat'a (1574-1595) sunulmak üzere (Nutku 1976: 25) kaleme alınan bu telif eser, 998-1004 yılları arasında yazılmış olmalıdır (Kavruk 1998: 90). *Bedayi'u'l-Âsar*'da kurgu itibariyle birbirleriyle ilgisi olmayan 76 hikâye ile 10 civarında latife bulunmaktadır. Bunların ekseriyeti yerli unsurları işleyen özgün, telif nitelikli hikâyelerdir. Bunun yanında doğrudan Şark kaynaklarından alınıp yeni bir biçime sokulmuş hikâyelerle, halk arasından derlenen anonim anlatılar da esere alınmıştır. Bu tür hikâyelerin bazılarının kaynağı da belirtilmiştir. Hikâyelerin konuları değişiktir; kara ve deniz savaşları, kadın fitneleri, cadılar, cinler ve tılsımları konu alan, Anadolu ve Rumeli hayatı, meyhane ve gezinti âlemleri, baskın sahneleri, kervan ve gemi yolculuklarını işleyen eserde (Köprülü 1966: 391; Kavruk 1998: 92-94), 16. yüzyılın sosyal hayatını pek çok yönüyle görmek mümkündür. Eserden bazı hikâyeler seçilerek V.D. Smirnov tarafından 1903'te yayımlanmıştır (Nutku 1976: 97).

Sultan III. Murat (1574-1595) adına kaleme alınan *Menakıb-ı Hamsin*'in kimin tarafından yazıldığı belli değildir. Hile, desise, aç gözlülük konularının işlendiği küçük latifelerden oluşan eserde yer yer manzum metinler de bulunmaktadır. *Hikâye-i Şirvan Şah* ve *Şemail Banu*, İznikli Bakayi tarafından Sultan III. Murat adına Manisa'da yazılan eserlerdendir (Bibliotheque Nationale S. 643). Bir aşk ve macera hikâyesi olan eserde genellikle günlük hayatta karşılaşılabilecek olaylara yer verilmiştir. Sultan III. Murat'ın silahtar ağası Halil Ağa adına Galatalı Mehmet b. İbrahim tarafından kaleme alınan *Ahsenü'l-Kasas-ı Şerife* (Gibb 1902: II/358), bilinen bir *Yusuf u Züleyha* hikâyesidir ve muhteva olarak kaynağını *Kur'an-ı Kerim*'den almıştır. Kaynaklarda bahsedilmekle birlikte herhangi bir nüshası tespit edilemeyen Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1542-1599) *Enisü'l-Kulub*'u, *Hûmayun-name* tarzında (İnal 1926: 95) 100 ahlaki, didaktik hayvan hikâyesinden meydana gelmiştir (Kocatürk 1964: 408).

Bu döneme ait eserlere genel olarak bakılınca bunların bir kısmının Arapça veya Farsça metinlerden faydalanılarak kaleme alındığı görülmektedir. Bunun yanında telif, orijinal eserlerin sayısında da ilk dönemlere göre belirli bir artış gözlemlenmektedir. Bu arada olağan, güncel olaylar, yerel unsurlar da sıklıkla kullanılmaya başlamıştır.

Kaynakça

Ateş, Ahmet (1948), *Sindbadname*, İstanbul: İÜ EF Yay.

Ateş, Ahmet (1955), "Türk Halk Hikâyelerinde İbni Sinâ", *TM*, XII: 265-275.

Beliğ, İsmail (1302), *Güldeste-i Beliğ*, Bursa.

Blochet, E. (1932-1933), *Catalogue des manuscrits Turcs*, C. I., Paris: Bibliothèque Nationale.

Bursalı M. Tahir (1333), *Osmanlı Müellifleri*, III Cilt, İstanbul.

Çalışkan, Yaşar (1978), *Lâmi'î-zâde Abdullah Çelebi*, *Lâtifeler*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Çavuşoğlu, Mehmet (1970), "Zatî'nin Letâyifi", *TDED*, 18: 25-51.

Demirel, Şener (2005), "16. Yüzyıl Şairlerinden Tatavlalı Mahremî ve Şüturnâmesi", *Milli Folklor,* 65: 49-66.

Erzi, A. Sadık (1949), "A. Ateş, BurdurAntalya ve Havalisi Kütüphanelerinde Bulunan Türkçe Arapça ve Farsça Bazı Mühim Eserler", *Belleten*, XIII (49): 173.

Gibb, E. J. W. (1902), *A. History of Ottoman Poetry*, C. 2, London.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1971), *Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu*, C. II, Ankara: TTK Yay.

İnal, İbnu'lEmin M. Kemal (1926), *Menâkıb-ı Hünerverân*, İstanbul: yyy.

Karahan, Abdülkadir (1993), "Lâmi'î", *İA*, 7: 69.

Karatay, F. Erdem (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, 2 C., İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yay.

Kâtip Çelebi (1972), *Keşf el-Zunûn*, C. I, II, İstanbul: MEB Yay.

Kavruk, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara: MEB Yay.

Kavruk, Hasan, S. Çaldak ve K. Yoldaş (2000), *El-Ferec Ba'de'ş-Şidde*, *Karşılaştırmalı Metin I*, Malatya: Kubbealtı Yay.; (2004), *El-Ferec Ba'de'ş-Şidde*, *Karşılaştırmalı Metin II*, Malatya: Özserhat Yay.

Kınalızâde Hasan Çelebi (1981), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*, (hzl. İbrahim Kutluk) c. II, Ankara: TTK Yay.

Kocatürk, Vasfi Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Ayyıldız Mtb.

Koçak, İnci (1983), *Antara*, Ankara: DTCF Yay.

Köprülü, Fuat (1966), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: TTK Yay.

Kurgan, Şükrü (1945), "Osmanlı Devrinde Mensur Hikâyeciliğimize Ait Bir Eser", *Türk Dili- Belleten*, 45: 353367.

Kut, Günay (2003), "Lâmi'î Çelebi", *DİA*, 27: 96-97.

Kutlu, Şemseddin (tz.), *Tutî-name*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Kutluk, İbrahim (1943), "Sindbadnâme", *TDED*, III/34: 351-367.

Lâmi'i (1273), *İbret-nüma*, İstanbul.

Latifî, (1314), *Tezkire-i Latifî*, Dersaadet.

Levend, A. Sırrı (1963), "Ümmet Çağı Ahlâk Kitaplarımız", *TDAY*, 1963: 89-115.

Muhtar, Cemâl (1991), "Antere Kıssası", *DİA*, III: 237-238.

Nutku, Özdemir (1976), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
Okuyucu, Cihan (1987), "Mustafa Cinânî ve Bedâyi'u'lÂsâr'ı", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 13: 351-385.
Recaizade Mahmud Ekrem (1916), *Çok Bilen Çok Yanılır*, İstanbul: Yeni Osmanlı Mtb.
Rossi, Ettore (1952), *Kitâb-ı Dede Qurgut*, Vatikan. Rypka, J. (1959), *İranische Literaturgeschichte*, Leipzig.
Said Nefisi (1344), *Tarih-i Nazm u Nesr der-İran ve der-Zeban-i Farsi*, C. 1, Tahran.
Sakaoğlu, Saim (1973), "Bursalı Lâmi'î'nin Letâif'indeki Hayvan Masalları", *JTS* (*Ali Nihat Tarlan Hatıra Sayısı*), 3: 279-289.
Sehi, (1325), *Tezkire-i Sehi*, İstanbul.
Tarlan, A. Nihat (1944), *İran Edebiyatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Yazıcı, Tahsin (1995), "Fettahî", *DİA*, 12: 485-486.

İlk Klasik Dönem (1453-1600): Estetik nesir

Mustafa İsen

BATI Türkçesi çerçevesi içinde ilk kez XIV. yüzyılda rastlanan mensur yazı dili örnekleri, bu dönemden başlayarak bir gelişme çizgisi izlemiş ve XVI. yüzyıldan itibaren *estetik nesir* tarzında olgun örnekler verilmiştir. Önceki asırda, merkezîleşme yolunda önemli mesafe katedilmişken, bu asrın başlarında Timur'a karşı alınan Ankara Savaşı (1402) mağlubiyeti ile yeniden bir fetret dönemine girilir. Osmanlılar, Çelebi Mehmet (sal. 1413-1421) ve II. Murat (sal. 1421-1451) döneminde başlayan yeniden toparlanma sürecine girerler. II. Mehmet'le (sal. 1451-1481) birlikte yeni bir ivme kazanarak, devletten imparatorluğa geçişin temelleri atılır. XVI. yüzyılda hem siyasi, hem de kültürel bakımdan gelişen Osmanlı Devleti, güçlü devlet adamlarının yönetiminde, büyük devletlerden biri hâline gelir. Özellikle Kanuni devri, Osmanlı Devleti'nin gelişimin zirveye ulaştığı "altın çağı" olarak kabul edilir. Ülkedeki bu gelişmenin tabii sonucu olarak, bilim, kültür, sanat ve edebiyatta da devletin büyümesiyle orantılı olarak büyük bir gelişme gözlenmiştir. Osmanlı padişahları bir yandan siyasi yapıyı güçlendirmeye gayret gösterirken, bir yandan da bilimde ve sanatta ilerleme ve yükselme gereğini fark etmişler, bunun gerçekleşmesi için fedakârlıktan kaçınmamışlardır. Saraylarını yabancı bilim adamları ve sanatçılara açtıkları gibi, yaptıkları seferler sonunda tanınmış bilim adamı ve sanatçıları, hatta meslek mensuplarını toplayıp İstanbul'a getirmişlerdir. Sanatın himayesi konusunda padişahların yanında devlet büyüklerinin de katkıları olmuştur. Şiir ve sanatla ilgili olmayanlar bile özellikle İstanbul'da toplantılar düzenlemiş ve sanatkârları koruma yarışına katılmışlardır. İstanbul dışında ise özellikle şehzadelerin çıktıkları sancak merkezlerindeki şehzade sarayları, İstanbul'dakilerden daha küçük çapta da olsa birer ilim, sanat ve

edebiyat çevresi oluşturmuşlardır. İlim ve sanatın gelişmesini hazırlayan böyle uygun bir zeminde, XVI. yüzyılda büyük bilim adamları, sanatçılar ve şairler yanında önemli nesir ustaları da yetişmiştir.

İstanbul'un fethini izleyen tarihten itibaren özellikle nazımda klasikleşme sürecine girilmiş, bu klasik yapı XIX. yüzyıla kadar köklü değişikliklere uğramadan devam etmiştir. Nesirde ise bu gelişme (klasikleşme), ancak Kanuni Sultan Süleyman zamanında sağlanabilmiş, XVI. yüzyıldan itibaren artık bir önceki yüzyılın yalın ifadeli örneklerine fazla rastlanmaz olmuştur. Bu dönem metinlerinde, Orta Çağ, Fars nesir geleneğinin estetik etkileri görülmeye başlar. Birleşik cümle kuruluşları, bu dillerden giren yeni kelime ve terkipler, soyut kavramlar metinlerde sıklıkla karşımıza çıkmaya başlar. Bu dillerden giren kavramlar, genellikle yazı dilinin ürünüdür. Bunları şu başlıklar altında toplayabiliriz: Dinî terminoloji (peygamber, kâfir, enbiya), güncel terimler (piyale, şem'), zaman, yer, mesafe kavramları ve tabiat olayları ile ilgili kelimeler (şam, nehar, bahar, bedr), tarım ve bahçe terimleri (gül, ravza), bilim ve kültüre ait kavramlar (şiir, ney, terane), devlet teşkilatı ve toplumla ilgili kavramlar (tac, hukuk, hazine), akrabalık ilişkilerine ait tabirler (şehzade, ced), beden uzuvları (gisu, ârız), hayvan ve kuş adları (bülbül, mar), kutsal ve mitolojik kavramlar (Husrev, Rüstem, Hatem). Bu yüzyıl metinlerinde sözü edilen bu tablonun dışında Arapça, Farsça ve Türkçe karışık kelimeler de yer almaktadır. Bunları da Farsça, kök ve Türkçe ekten oluşan örnekler (merd-lik); Arapça kök ve Türkçe ekten oluşan örnekler (Allah-lık), Arapça kök, Farsça ve Türkçe ekten oluşan örnekler (hazine-dar-lık); Arapça kök ve Farsça ekten oluşan örnekler (âşık-âne); Farsça kök, Arapça ekten oluşanlar gibi başlıklar altında toplamak mümkündür. Birleşik fiiller ise karışık bir manzara gösterir: Can feda kılmak, farz kılmak, dest vermek gibi. Bu kullanım, kuşkusuz Türkçeyi sözü edilen dillerin etkisi altına sokmuşsa da, Türkçe bu yolla yeni deyimler ve kelimeler kazanmıştır. Böylece Türkçe, bu dönemden itibaren daha zengin bir görüntü edinmiştir. Hatta zaman içinde başka dillerden giren bu kelime ve deyimler, ana dildeki karşılıklarının ötesinde yeni anlamlar kazanmıştır. Bu deyimler bazen orijinal şekilleriyle, bazen de çeviri veya yarı çeviri şeklinde ve yardımcı fiillerle Türkçeye girer. Bunların önemli bir kısmı, zamanla başka yazarlar tarafından da kullanılarak Türkçenin ayrılmaz parçaları hâline gelmiştir. Hatta bu dillerden sadece kelime değil, kurallar da alınmıştır. Böylece klasik dönemde başka kültürlerle etkileşim ve düşünce seviyesinin gelişimi dilde genişlemeyi ve açılımı zorlamıştır. Dildeki bu değişim yanında, yazılan eserlerin içeriğinde de zenginleşmeler meydana gelmiştir. Türk edebiyatında yeni konular, yeni türler ortaya çıkmaya, ilk dönemlerde din ve tasavvuf ağırlıklı örnekler çeşitlenmeye başlamıştır. Metinlerde yabancı kelime kullanılması, cümlelerin çok

uzun kurulması sonucunda bu dönem metinlerinin bir kısmının anlamında karışıklıklar meydana gelmiştir. Bunun sonucunda, özellikle eserlerin "dibace" denilen ön söz veya giriş bölümleri uzun ve karmaşık cümlelerle doldurulmuş, çok basit düşünceler çok uzun ve karışık bir şekilde anlatılmaya başlamıştır. Şiir, mahiyeti icabı, didaktik olmaya direnç gösterir. Nesirse konumu gereği açıklıktan yanadır; bilgi verme, tecrübe aktarma, yol gösterme, teklif etme, telkinde bulunma ve çözüm önerme, onun değerini yükselten bir araçtır. Bu tavır, XVI. yüzyıldan itibaren değişmeye başlamış ve bir düşünceyi yayma aracı olan nesir, sanat gösterme aracına dönüşmüş, bunu gerçekleştirmek için de şiire ait özelliklere yaslanmaya başlamıştır.

Hâl böyle olmakla birlikte, bu özellikler daha çok ikinci sınıf yazarlarda görülmüştür. Birinci sınıf yazarlar, nesir dilini değiştirmiş ve yerel ifadeler, halk diline yakın kolay anlaşılır bir üslup ve daha anlaşılır bir Türkçe yerine bedii üsluba yaslanan secili anlatımlara, sistematik bir ifade biçimine yer vermeye başlamışlardır. Fakat sözü edilen bu yapı, XVII. yüzyılda bazı yazarlar elinde olumsuz örneklere doğru gitmiştir. Bunun yanında halk için yazılan dinî-tasavvufi eserlerde çok sade, süsten uzak, yalın bir dil kullanılmıştır. Bazı metinlerde bir iki imla tutarsızlığı görünmekle birlikte, önceki dönemlere göre; imla, daha tutarlı ve düzgün hâle dönüşür. İkili terkiplerin yanında üçlü, dörtlü hatta beşli terkipler de kullanılmaya; Arapça ve Farsçanın yanında İtalyanca gibi Avrupa dillerinin bazı kelimeleri de çok az miktarda olmak üzere kullanılmaya başlar.

Anadolu Türkçesinin başlangıcından itibaren, mensur örnekler de görülmekle birlikte, daha çok XVI. yüzyıl eserlerinde karşımıza çıkmaya başlayan ve bundan böyle kalıplaşarak XX. yüzyıl başlarına kadar devam eden bir başka şekil özelliği de, mensur metinlerde sıklıkla manzum parçaların yer almasıdır. Aslında bütün Doğu edebiyatlarında, eski Mısır masallarında, *Binbir Gece Hikâyeleri*'nde karşımıza çıkan bu uygulama, bizim edebiyatımızda tezkirelerde, tarih kitaplarında, menkıbelerde, halk hikâyelerinde ve başka pek çok mensur eserde görülmektedir. Nazım-nesir karışık görünen bu eserlerde kuşkusuz asıl unsur nesirdir. Sözü edilen bu metinlerde nazım, anlatılanı kuvvetlendirip söylenen düşüncelerin sonucu ve değerlendirilmesi niteliğindedir. Mensur eserlerde yer alan nazım parçaları nesir kısmında ifade edilen düşünceleri özetlemek, sonuç çıkarmak, yazarın belli bir amaca dayanan niyetini gösterip duygularını bedii bir ifadeye büründürmek için kullanılmıştır. Mensur eserlerde nazım, nesirde ileri sürülen düşüncenin devamı niteliğinde, bazen de somut bir malzeme mahiyetindedir. Bunlar metinden çıkarıldığı takdirde, metinde bir anlam eksilmesi olmaz. Yer yer de yazar metnini süslemek, duygularını daha güzel ifade etmek için bu yola başvurur.

Nesir, uzun tarihi boyunca fıkıh, tefsir, kelam, tasavvuf, felsefe, tıp, matematik, astronomi, ahlak, efsane, tarih, biyografi, coğrafya, seyahatname, sözlük ve şiir şerhleri gibi alanlarda eserler vermiştir. Bu dönemde folklorik üslupla eserler de kaleme alınmış olmakla birlikte, pek çok yazar, divan şiirinin bu yüzyıla kadar devam eden sistematik gelişiminin bir yansıması olarak; kinaye, istiare ve belagat oyunları üzerinde ısrarla durdukları yeni bir tarzı benimsemiştir. Böylece ortaya, folklorik üsluba ilaveten ilmî üslup, resmî üslup ve bedii üslup adını vereceğimiz tarzda kaleme alınmış metinler çıkmaya başlamıştır.

Bilimsel eserlerde, bilgi verme ve bu bilgiyi mantıki esaslarla izah etme özelliği ön plandadır. Burada, kapalı anlatımlardan ve mecazlardan kaçınmak gerekir. Edebî bir eserin ilmî üslup çerçevesi içindeki konumu ile matematik alanında yazılan bir eserin üslubu kuşkusuz farklı olacaktır. Fakat, Türk nesir dilinin XVI. yüzyılda ulaştığı seviyeden sonra, ilmî eserler de bedii dile yakın bir üslupla kaleme alınmaya başlamışlardır. Pek çok eserde bu durum bir ölçü içinde kullanılmakla birlikte, bazı eserler bilgi verme özelliğini çok aşarak âdeta sanat gösterisine dönüşmüştür. Bunun klasik örneklerini tezkire türü içinde görmek mümkündür. Örneğin, yine bedii üslup çerçevesi içinde eserini kaleme alan Latifî'nin yanında Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi, çok daha sanatkârane ve mensup olduğu türün çerçevesini aşan bir anlatımı tercih etmiştir.

Bedii üslupla kaleme alınmış mensur örnekleri, güzel benzetme ve istiareler ve manzum parçalarla süslü estetik metinler olarak algılamak mümkündür. Bu metinlerde dil göstergeleri ilk anlamdan çok yan anlam üzerinde odaklanır. Sözü edilen metinler içinde kelimelerin işlevi, öğretmekten çok sezdirmeye yöneliktir. Sanatlı anlatım, karşıt kavramlardan yararlanma, anlatım ustalığı olarak yinelemeler; sorulu yinelemeler, yapıcı eş öbeklerin kimi zaman da anlamca birbirine koşut anlatım birimlerinin yinelenmesi, benzetme ve aktarmalar, anlatıma güç katan ögelerdir (bk. Aksan 2000). Bu tarz eserlerde sıklıkla kullanılan sesteş, eş ve zıt anlamlı kelimeler dile akıcılık ve canlılık kazandırır. Bu anlamda seciler ve başka edebî sanatlarla sağlanan paralelizm önemlidir. Bunların bir kısmı sese dayanır. Yazar, bunu ya aynı sesleri taşıyan kelimeleri bilinçli bir seçimle tekrarlayarak, ya ikileme veya üçlemelere başvurarak, ya da aynı kökten gelen kelimelerin farklı şekillerini aynı cümle ya da tamlama içinde kullanarak gerçekleştirir. Leksik ve sentaks paralelliği özellikle nesirdeki ritmi oluşturan unsurlardan biridir. Özellikle birinci sınıf nesir ustaları elinde bedii-tasvirî araçlar (mübalağa, benzetme, mecaz, istiare vb.) başarıyla kullanılmış ve bunlar sayesinde ulaşılmak istenen amaca kolaylıkla erişilmiştir. Eserlerini bedii üslupla kaleme alan yazarlar, yukarıda ifade edildiği gibi eş anlamlı kelimeleri metinlerinde sıklıkla kullanırlar. Bu işlem sadece

Türkçe, Arapça, Farsça kelimelerle yapıldığı gibi bu dillerle karışık olarak da yapılabilir. Eş anlamlı kelimelerin doğru ve yerinde kullanılması, zor anlamları tam ve net aktarmaya büyük imkân sağlar ve metne duygusal renk katar (bk. Güzelova 2001). Tabii bütün başka unsurlar gibi eş anlamlı kelimelerin sözlük ve mecazi anlamlarına dikkat edilmez, kulağı tırmalayan ifadelerden kaçınılmaz, cümlede yerlerine dikkat edilmezse, başarı yerine başarısızlıkla karşılaşılır. Eş anlamlı kelimeler gibi zıt anlamlı kelimeler de, bedii metinlerde önemli bir işleve sahiptir. Benzer biçimde tenasüp ve iştikak sanatı, tıpkı nazım gibi bu tür nesirde de kullanılır. Elbette bedii nesrin bütün bunların ötesinde en önemli aracı secidir. İlk dikkate değer örneklerini, Sinan Paşa ile gördüğümüz secinin kelime anlamı, güvercin ve kumru gibi kuşların nağmelerini tekrarlamak suretiyle ötmeleridir. Terim olarak seci, nesirde cümlelerin sonundaki kelimelerin son harflerinin veya tamlama oluşturan kelimeler ve bağlaçlarla birbirine bağlı ibarelerin son harflerinin kafiye oluşturmasıdır.

Bugünkü bilgilere göre seci, Arap edebiyatında doğmuştur (bk. Çetin 1973). Çünkü Arap dilinin yapısı seci tekniğinin doğup gelişmesine çok uygundur. Arap edebiyatında itibarı gittikçe artan ve çeşitli alanlara yayılan secili üslup, Farsça üzerinde de etkisini çabuk göstermiş, bu üslup daha sonra, münşi ve müverrihlerin elinde daha sanatlı ve işi kelime oyunlarına döken bir hâl almıştır.

Türk edebiyatında ise müsecca nesir, model alınan benzer İslami örnekler gibi kolaylıkla kendine yer edinmiştir. İlk örnekleri tercüme metinlerde karşımıza çıkan ve emekleme devri ürünleri olan bu metinlere XV. yüzyılda rastlanır. Bu yüzyılda asıl üzerinde durulması gereken örnek, **Sinan Paşa** (1440-1486)'nın *Tazarru'-name*'sidir (Tulum 2001). Eserini, Hâce Abdullah Ensârî'nin çalışmalarını göz önünde tutarak secili bir tarzda kaleme alan Paşa, Türk edebiyatında bu tarzın ilk ve en başarılı örneklerinden birini vermiştir. Sinan Paşa'nın özellikle *Tazarruat*'ta yer alan secili örnekleri, Abdullah Ensârî'nin *Münacat*'ı tarzındadır. Tıpkı münşeatlar için söylediğimiz gibi bu örneklerin de edebiyatımızda çağını aşan, belki de erken açmış çiçekler olarak tanımlanması gerekmektedir. Sinan Paşa'nın ses ve anlam bakımından paralel kompozisyonlarına çoğu kez şiirde bile rastlamak mümkün değildir. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

İlâhî!	Âsîlere	azâb	itmen	adlse	afv etmen	dahı	ahdündür
İlâhî!	Mücrimlere	ikâb	itmen	haksa	bağışlaman	dahı	vadündür
İlâhî							
Neylerem			ol	sırrı	ki	esrârı	yok
Neylerem			ol	rûhı	ki	envârı	yok

Dikkat edilirse, ikinci örnek aynı zamanda "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbına da uygundur. Bu tarz eserlere inşa kitapları dışında *Tursun Bey Tarihi* (Tulum 1977) ile Sarıca Kemal tarafından *Târihü'l-Mu'cem fi Âsârı Mülukü'l-Acem* adlı eserin çevirisi olan *Belagat-name* örnek olarak gösterilebilir. Bu tarihten itibaren seci, mensur eserlerin hemen hemen bütün türlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Secili metinler asıl olgun ve yaygın örneklerini XVI. yüzyıldan itibaren vermeye başlamıştır. Bu yüzyıldan itibaren üretilen bedii metinlerin tamamı müsecca özellikler taşır. Bedii üslupta seciler, dalgalar hâlinde birbirini izler ve cümleciğin sonunda ortaya çıkar. Tekrar bölünme için en iyi ortak nokta, bir cümlenin iki veya daha fazla kısmı arasındaki paralelizmdir. Cümleciklerin sonundaki secilerden başka iç kafiyeler, aynı vurgu kalıpları, kısa ünlülerin kullanılışı ve tevriyeli ifadeler, bu üslubun belirgin diğer özellikleridir (Tietze 1973: 297-319). "Kendü cevâhir-i güftâra *mâlik* tarîk-ı nazmun dekâyıkına *sâlik* ehl-i dillerün ri'âyetlerine *mütehâlik* tab'ı *selîm* aklı *müstakîm* bir şehriyâr-ı sâhib-dihîm idi" (İsen 1994: 293), örneğinde görüldüğü gibi bu yüzyıl yazarları zorlanmadan son derece başarılı secili metinler kaleme almışlardır.

Resmî üsluptan, devlet yazışmaları, kararlar, emirler, hukuk metinleri ve diplomatik belgelerin kaleme alındığı örnekler anlaşılmalıdır. Bu üslubun dili sade, mantıklı ve inandırıcı olmalıdır. Bu metinlerde arkaik ve mahallî sözlere, argoya yer verilmez. Bu tür üslupta saygınlık uyandıracak ifade ve unvanlara özellikle yer verilir. Fakat bütün Orta Çağ'da olduğu gibi, Osmanlı Devleti'nde de önemli konuların etkileyici bir üslupla kaleme alınması geleneği yüzünden bu tarz metinlerin çoğu son derece mutantan bir ifadeyle yazılmıştır. Çünkü devletin otoritesini yansıtan imajların kullanıldığı etkileyici nesir, devlet yönetiminin çok önemli bir parçasıdır. Bu tarz bir süslü üslup, başarılı bir imparatorluktan beklenen estetik olgunluğun ve entelektüel birikimin sembolüdür (bk. Woodhead 1988). Dolayısıyla Osmanlı resmî yazışması ya da klasik adıyla inşa; Arapça, Farsça ve Türkçe kelime kadrosunun zengin imkânlarından yararlanılarak dolaylı anlatımı ön plana çıkaran, peş peşe gelen mütenazır cümlelerle süslü ve secili anlatımı tercih eden ve bu özellikleri yüzünden de kolay anlaşılamayan bir görüntü sergiler. Özellikle devletler arası yazışmalarda, zafer kutlamalarında, tahta çıkışları duyurmalarda bu tür örneklere daha çok rastlanır. Osmanlı Devleti'nin XVI. yüzyıldan itibaren bir dünya devletine dönüşünün bilinci içinde olan aydını, bu başarı ve güvenin ihtişamını bu tarz örneklerle dosta düşmana göstermek istemiştir. "Ben ki sultân-ı selâtîn-i memâlik-i Rûm u Arab ü Acem ve hâkân-ı havâkîn-i Çin ü Hıtâ vü Hoten ve Türk ü Deylem…". Bu metinde görüldüğü gibi, muhatabı etkileyici anlatım, özellikle Tacizade Ca'fer Çelebi (ö. 1515) ile oluşmaya başlamış, Celalzade (ö. 1567) ve Feridun Bey (ö.1583) ile artık klasik bir hüviyet kazanmıştır. Daha önce de

ifade edildiği gibi bu üslup tarzı, metne semantik bir yenilik getirmese de söyleneni vurguladığı için retorik bakımdan önemlidir. Nesirle ilgili hemen hemen bütün önemli türlerin ilk dikkate değer örneklerinin Kanuni devrinde kaleme alındığını söylemek mümkündür. *Tursun Bey Tarihi* ile başlayan bedii üslupla tarih yazma geleneği de asıl örneklerini Kemalpaşazade (Turan 1954,1957,1983,1991; Satun 2015; Uğur 1997) ile başlayarak XVI. yüzyılda verir. Lütfi Paşa (ö. 1564) (Atik 2001), Koca Nişancı lakabıyla tanınan Celalzade Mustafa Çelebi (Demirtaş 2009), Hoca Sadettin bin Mehemmed b. Hasan Can (Yıldırım 1997), Gelibolulu Mustafa Âli (Şentürk 2003; Çerçi 2000; Uğur 2009) ve Selanikî'nin (İpşirli 1989) tarihleri bu yaklaşımla ele alınmışlardır. Hem XVI. yüzyılın, hem de bütün Osmanlı tarihçiliğinin zirve eserlerinden biri olan **Hoca Sadettin** (ö. 1599)'in *Tacü't-Tevarih*'i üzerinde dikkatli bir dil incelemesi yayımlanmıştır (bk. Hacıoğlu 1997). Bu veriler, aynı zamanda dönemin özellikleri hakkında da ipuçları vermektedir. *Tacü't-Tevarih*, Kemal Paşazade'den itibaren Eski Anadolu Türkçesinden erken Osmanlı dönemine geçişin izlerini taşır. Eserin dili bol benzetmeler, iktibaslar, mecazlar, istiareler, şiir ögeleri, ulaç ve ortaç biçimleri vb. ifade araçlarıyla yüklüdür. Bunlar, dili ve üslubu ağırlaştırmaktadır. Sözü edilen incelemeye göre (bk. Hacıoğlu 1997: 241-247), değerlendirilen metinlerde kullanılan 20411 kelimeden 618'i yani toplam kelimelerin %13'ü Türkçedir. Bu kelimelerin kullanım sıklığı ise, 9.57'dir. Oysa metinde daha ağırlıklı yer tutan Arapça, Farsça kelimeler 3.78 kez tekrarlanmıştır. Bu durumda daha az Türkçe kelime kullanılmış olmakla birlikte, Türkçe kelimeler 3.33 kez daha fazla kullanım sıklığı göstermekte ve toplam sayıya oranla %29'luk bir kullanım oranına ulaşmaktadırlar. Farsça toplam 4.167 kullanım birimi %20'lik bir oranla Türkçe kelimelere göre daha düşük bir kullanıma sahiptirler. Buradan anlaşılmaktadır ki, Farsça kelimeler daha çeşitli, zengin ve çekici bir üslup oluşturmak için tercih edilmiştir. Türkçe kelimeler, bu sık kullanım imkânlarıyla Arapça, Farsça kelimelerin kullanımını da organize etmişlerdir. Öte yandan Türkçe kelimeler Arapça, Farsça kelimelere oranla daha fazla anlam birimleriyle kullanılmışlardır. Osmanlıca metinlerde Arapça, Farsça oranları bedii üslubun örnekleri arasında farklılık gösterse de, bunların işlevsel kullanımı aşağı yukarı bütün metinlerde burada olduğu gibi, daha çok statik bir görüntü sergiler.

Yazışma kurallarını belirleyen münşeat mecmualarının ilk örnekleri XV. yüzyılın ilk yarısında yazılmaya başlamıştır. Bu tarz eserlerin ilk örneklerinden birini *Teressül* adıyla Dâ'î kaleme almıştır. Bu eserinde Dâ'î, mektuplaşma türlerini ve kompozisyon kurallarını anlatır. *Teressül*'den başlayarak bütün klasik nesir tarihimiz içinde, münşeat tarzı eserler sanatkârane bir üslupla kaleme alınmıştır. Öbür türlerde karşımıza çıkan ilk örneklerin daha sade dil ve üslup anlayışı, münşeatlarda görülmez. Bunun başlıca

sebebi, türün model aldığı Arap ve Fars edebiyatındaki örneklerin benzer nitelikler taşımasıdır. Bu yüzdendir ki, sözü edilen bu metinlerde Türkçe kaynaklı kelime oranları yüzyılın diğer örnekleriyle mukayese edilmeyecek kadar düşüktür.

Dâ'î'nin *Teressül*'ü dışında bu yüzyılda Yahya b. Mehmet el-Kâtip'in *Menahicü'l- İnşa*'sı, Şeyh Mahmut bin Ethem'in *Gülşen-i İnşa*'sı ve Mesihî'nin (1470-1512) *Gül-i Sad-Berg*'i, tarzın dikkate değer diğer örnekleridir. Türün XVI. yüzyılda son derece değerli bir örneği Feridun Bey (ö. 1583) tarafından tertip edilmiştir. Sözü edilen eserde yer alan ferman, berat, name-i hümayun ve sadrazam mektubu gibi örneklerde özellikle süslü ve secili ifadeler, karşı taraf üzerinde psikolojik bir etki sağlamak düşüncesiyle bilinçli olarak kullanılmıştır. Hatta bu tarz eserler, Müslüman devlet yöneticilerine gönderilecekse daha sade, Hristiyan ülke yöneticilerine gönderilecekse daha süslü olarak kaleme alınmaktaydı. Davet, Elkap, Dua ve Nakil bölümlerinden oluşan bu tarz eserlerin davet bölümünde Allah'ın inayeti ve pey gamberin mucizesi olarak görülen Osmanlı Devleti'nin varlığı dile getirilmekte ve padişahın sahip olduğu ülkeler uzun uzadıya sıralanmaktadır. Unvan ve Elkap bölümleri genellikle Arapça olup, yine secili bir tarzda ifade edilmiştir. Bu belgelerin önemli bir bölümünü oluşturan dua kısmında da uzun cümlelerden oluşan secili bir anlatım tercih edilmiştir. Belgenin içeriğinin anlatıldığı asıl bölümler daha sade olmakla birlikte, buralarda da secili ifadelere yer verilmekteydi.

İslam tarihçiliğinin en önem verdiği alanlardan biri olan biyografide de estetik nesirle dikkate değer örnekler üretilmiştir. Şakaik te'lif, tercüme ve zeyilleri yanında şair tezkirelerinden *Latifî Tezkiresi*, *Gülşen-i Şu'ara*, *Meşa'irü'ş-Şu'ara* (l568) ve *Hasan Çelebi Tezkiresi* bu tarz örneklerdir. **Taşköprülüzade Ebu'l-Hayr İsamüttin Ahmet Efendi** (1495-1561) tarafından Osmanlı bilgin ve sufilerinin hayat hikâyelerini bir araya toplayan eser olan *Eş-Şakaiku'n-Nu'maniye fi Ulemai'd-Devleti'l-Osmaniye*, yazıldığı dönemden itibaren büyük bir ilgi görmüş ve zeyilleri XX. yüzyıl başlarına kadar devam eden bir geleneğin ilk halkasını oluşturmuştur. 1558 yılında Arapça olarak kaleme alınan *Şakayıku'n-Nu'maniye*, Osman Gazi döneminden başlanarak, Kanuni Sultan Süleyman devri sonuna kadar 521 bilgin ve mutasavvıfın biyografilerini içerir. Yazılışını takiben büyük ilgiyle karşılanan *Şakayıku'n-Nu'maniye* daha yazarının sağlığında Türkçeye çevrilmiş, kendisinden sonra da hem Türkçe çevirileri, hem de zeyilleri kaleme alınmıştır. Bunların en tanınmışları, *Hada'iku'ş-Şakaik* adıyla Mecdi'nin (ö. 1591) çevirisi ve Nev'îzade Atayi'nin zeylidir. Şakaik telif, tercüme ve zeyillerinde yer alan biyografiler, Osmanlı biyografi geleneğinin XVI. yüzyıldaki karakteristik özelliklerini taşırlar.

XVI. yüzyılda kaleme alınmış ilmî eserlere de sıklıkla rastlanmaktadır. Burada, sadece bunların önemlilerinden söz edilecektir. Bu eserleri yazanlardan biri, **Gelibolulu Mustafa Süruri** (ö. 1562)'dir. Çok sayıda eseri içinden özellikle 1549'da Şehzade Mustafa'nın eğitimi için yazdığı vezin, kafiye ve şiir sanatları hakkında bilgi veren *Bahrü'l-Ma'arif* (Şafak 1991) adlı eseriyle ve altı ciltlik *Mesnevi Şerhi*, *Aca'ibü'l-Garaib*, *Bostan*, *Gülistan*, *Hâfız Divanı Şerhleri* ve *Şebistan-ı Hayal* eserleriyle tanınmıştır. Süruri'nin bu eserleri içinde özellikle *Bahrü'l-Ma'arif* önemlidir. Bu eser, Mu'idi'nin *Miftahu't-Teşbih*'i ile birlikte edebiyat bilgileri konusunda yazılmış ilk çalışmalardan biridir.

Kınalızade Hasan Çelebi'nin babası **Kınalızade Ali Efendi** (1510-1579), bu yüzyılın tanınmış bir ilim adamıdır. Tefsir, hadis, fıkıh gibi İslami ilimler yanında felsefe, belagat ve edebiyatta da bilgi sahibi idi. En tanınmış eseri, *Ahlak-ı Nasıri*'den yararlanarak 1564 yılında yazdığı *Ahlak-ı Âlayi* adlı kitabıdır. Kitap, yüzyıllar boyu medreselerde başlıca ders kitabı olarak okutulmuştur (Koç 2012; Unan 2014; Doğan 2006). Ali Çelebi'nin bu eser dışında *Münşeat* ve *İnşa-yı Atik* adlı başka mensur eserleri de bulunmaktadır.

Yüzyılın tanınmış bilginlerinden biri de yirmi sekiz yıl gibi çok uzun süre şeyhülislamlık makamında kalan Ebussu'ut Efendi (ö. 1574)'dir. Tefsir ve hadisteki derin bilgisiyle yalnız Osmanlı ülkesinde değil, bütün İslam dünyasında tanınmış ve saygı görmüştür. Muallim-i Sani diye anılırdı. En tanınmış eseri *İrşadü'l-Aklı's-Selim ila Mezaya'l-Kur'ani'l-Azim* adındaki tefsirdir. Mustafa Bostan Efendi, Fevrî, Azmî yüzyılın büyük ilim adamlarından; Pirî Reis, Seydi Ali Reis, coğrafya konusunda eserleri olan tanınmış kaptanlardandır. Yunus b. Halil'in *Miyaru'l-Esrar*'ı ve Za'ifî er-Rumi Mehmet b. Evranos'un *Gülşen-i Müluk* (Tok 2005; Koçin 2005) adlı eserleri de ahlaki, eğitici eserler arasında zikredilirler. Gazali mahlaslı Deli Birader (ö. 1353)'in bahname tarzındaki *Dafi'u'l-Gumum Rafi'ü'l-Hümum* (Kuru 2000) adlı devrinde de tartışmalar yaratmış eseri, türünün ilginç örneklerindendir.

Baki, şairliği yanında nesir ustası olarak da bu yüzyılda dikkat çeken bir isimdir. *Me'alimü'l-Yakin fi-Sireti Seyyidi'l-Mürselin*, *Feza'il-i Mekke*, *Feza'ilü'l-Cihad*, *Hadis-i Erba'in Tercümesi* (Dadaş 1995; Uluçay 1999; Turhan 1992; Deniz 1993) onun bu vadideki eserleridir. Dibaceleri hariç, bu eserler sade sayılacak bir dil ve üslupla yazılmışlardır.

Yüzyılın büyük şairi **Fuzulî** (ö. 1556), şairliği oranında olmamakla birlikte nesir alanında da temayüz etmiş bir isimdir. Onun bu alanda en tanınmış eseri, Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilişini anlatan ve Hüseyin Vaiz Kâşifi'nin *Ravzatü'ş-Şüheda*'sı esas alınarak yazılmış olan *Hadikatü's-Süeda*'dır. Eser, on bölüm üzerine kurulmuştur. Bu eserinde ve başka bazı örneklerde Fuzulî, çağının dil ve üslup özelliklerini yansıtan bedii üslubu kullanır (Güngör 1987). Fuzulî'nin elde bulunan beş mektubu (Karahan

1948), sanatlı, secili üsluplarıyla dikkati çeker. Bunlar arasında, Nişancı Celalzade Mustafa Efendi için yazdığı *Şikâyet-name* adıyla bilinen ve şairin kendine bağlanan maaşı almakta çektiği güçlükleri ironik bir üslupla anlattığı mektubu çok beğenilmiştir.

Şiirde müşterek nazım şekli ve tür yanında dil ve üslupta da nesre göre daha erken bir gelişme teşekkül etmiş ve bir anlamda şiirde Fatih devrinde kalıplaşan ve XVIII. yüzyıl sonuna kadar devam edecek söyleyiş biçimi ve imaj sistemi, nesirde ancak Kanuni Sultan Süleyman devrinde (1520-1566) böyle bir konum elde etmiştir. Bu tarihten itibaren, nesirde de nazma benzeyen bir klasik görüntü, tür ve şekil kalıplaşması ortaya çıkmış ve bu yapı XIX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Nesir bu uzun tarihi boyunca fıkıh, tefsir, kelam, tasavvuf, felsefe, tıp, matematik, astronomi, ahlak, efsane, tarih, biyografi, coğrafya, seyahatname, sözlük ve şiir şerhleri gibi alanlarda eserler verdi. Bu eserlerde artık tıpkı divan şiiri gibi sembolik anlatıma yaslanan ve bunun sonucu olarak kinaye, istiare ve belagat gibi sanatlara dayanan yeni bir tarz benimsendi. Böylece ortaya estetik üslupla kaleme alınmış örnekler çıkmaya başladı. Kuşkusuz sözü edilen türlerin önemli bir bölümü müşterek uygarlık olan İslami edebiyattan gelmekteydi. Bu yüzden daha önce Arapça ve Farsça örnekleri kaleme alınmış metinler bu defa Türkçe yazılmaktaydı. Ancak bunları ifade için yeni bir dile ihtiyaç vardı. İşte, Kanuni dönemine kadar yapılanlar bu ihtiyacın ilk örneklerini okuyucuya sundu. Osmanlı ülkesinde bu dönemde ortaya çıkan olumlu gelişmeler kültür sanat alanında, tabii bu arada ifadenin yarısı demek olan nesir alanında da yeni hamlelerin ortaya çıkmasını sağladı. Hemen belirtmek gerekir ki edebiyatta estetik, dilden başlar. Sözü edilen türler başka kültürlerden etkilenmiş olmakla birlikte bir iki tür hariç kendi içinde dil, üslup ve estetik anlayış açısından bir doğma, gelişme ve olgunlaşma süreci yaşamıştır. Artık bu dönem metinlerinde Orta Çağ, Fars nesir geleneğinin estetik etkileri görülmeye başlar. Birleşik cümle kuruluşları, bu dillerden giren yeni kelime ve terkipler, soyut kavramlar metinlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu kullanım, kuşkusuz Türkçeyi sözü edilen dillerin etkisi altına sokmuşsa da, Türkçe bu yolla yeni deyimler ve kelimeler kazanmıştır. Böylece Klasik Dönemde başka kültürlerle etkileşim ve düşünce seviyesinin gelişimi dilde genişlemeyi ve açılımı zorlamıştır. Dildeki bu değişim yanında, yazılan eserlerin içeriğinde de zenginleşmeler meydana geldi. Türk edebiyatında yeni konular, yeni türler ortaya çıkmaya, ilk dönemlerde din, tasavvuf ağırlıklı örnekler çeşitlenmeye başladı. Bedii üslupla kaleme alınmış mensur örnekleri, güzel benzetme ve istiarelerle ve manzum parçalarla süslü estetik metinler olarak algılamak mümkündür. Bu metinlerde dil göstergeleri ilk anlamdan çok yan anlam üzerinde odaklanır. Sözü edilen metinler içinde kelimelerin işlevi, öğretmekten çok sezdirmeye yöneliktir.

Kaynakça

Aksan, Doğan (2000), *En Eski Türkçenin İzlerinde*, İstanbul: Simurg Yay.
Çetin, Nihat (1973*), Eski Arap Şiiri*, İstanbul: İÜ EF Şarkiyat Enstitüsü
Yay. Ganiyeva, Suyima (l96l), *Alî Şir Nevâî, Mecâlisü'n-Nefâis*, Taşkent.
Demirtaş Funda(2009), *Celal-zade Mustafa, Tabakatü'l-memalik ve Derecatü'l-mesalik*, Kayseri: Erciyes Ü., DT.
Doğan, Enfel (2006), *Ahlak-ı Ala'i*, İstanbul: İstanbul Ü., DT.
Dadaş, Cevdet (1995), *Baki, Fezailü'l-Cihad*, Edirne: Trakya Ü., DT.
Deniz, Ruşen (1993), *Baki'nin Mealimü'l-yakin fi Sureti Seyyidi'l-mürselin Adlı Eserindeki Tümleme Birleşik Cümleler*, İstanbul: İstanbul Ü., YLT.
Gökmen, Ertan (1997), "Yavuz Sultan Selim'in İran'dan ve Mısır'dan Getirdiği Sanatkârlar", *Türk Kültürü*, 407: 15-23.
Güngör, Şeyma (1987), *Hadîkatü's-Süedâ*, Ankara: KTB Yay.
Güzelova, Khanzyada (2001), *Başlangıçtan XVII. Yüzyıla Kadar, Çağatay Türkçesinde Nesir Dilinin Gelişimi*, Ankara: GÜ, YLT.
Hacıoğlu, Hüseyin (1997), Tâcü't-Tevârih'in Türkçesi", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 8: 241-247.
İpekten, Halûk ve Mustafa İsen (1992), "XVI. Yüzyıl Divan Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara: TKAE Yay., s. 169-201.
İpekten, Halûk (1996), *XV. ve XVI. Yüzyıl Türk Edebiyatında Edebî Muhitler*, İstanbul: MEB Yay.
İsen, Mustafa (1994), *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara: AKM Yay.
Karahan, Abdülkadir (1948), *Fuzulî'nin Mektupları*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
Koç, Mustafa (2012), *Kınalızade Ali Çelebi, Ahlak-ı Ala'i*, İstanbul
Koçin, Abdülhakim (2005), *Zaifi, Gülşen-i Müluk*, Ankara.
Kuru, S. Sırrı (2000), *A Sixteenth Century Scholar: Deli Birader and His Dafiu'l-Gumum ve*
Kut, Günay (1986), "16 ve 17. Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış", *Osmanlılarda ve*
Rafiu'l- Humum, Cambdridge: Harvard University, Ph.D.
Avrupa'da (16.Yy.dan 18.Yy.a) Çağdaş Kültürün Oluşumu, İstanbul: Metis Yay.
Tekin, Şinasi (1971), *Menahic'ü-l İnşa, The Earliest Ottoman Chancery Manual*, Roxbury.
Tietze, Andreas (1973), "Mustafa Âlî of Gallipoli's Prose Style", *Archivum Ottomanicum*, V: 297-319.
Tok, Vedat Ali (2005), *Mustafa Za'ifi, Gülşen-i Müluk*, Kayseri.
Tulum, Mertol (2001), *Tazarruname*, İstanbul: MEB Yay.
Turhan, İsmail Hakkı (1992), *Baki'nin Mevahibü'l-ledünniye Tercümesinde Birleşik Cümle Tipleri*, İstanbul: İstanbul Ü., YLT. Tulum, Mertol (1977), *Tursun Bey, Tarih-i Ebu'l-Feth*, İstanbul: Baha Yay.
Woodhead, Christine (1988), "Ottoman Inşa and the Art of Letter-Writing: Influences upon the Career of the Nişancı and Prose Stylist Okçuzâde (d. 1630)", *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, VII-VIII: 143-159.
Unan, Fahri (2014), *Ahlak-ı Ala'i, Kınalızade Ali Çelebi*, Ankara
Uluçay, Mustafa (1999), *Baki, Mealimü'l-Yakin fi Sureti Seyyidi'l-Mürselin,* İstanbul: İstanbul Ü., YLT.

Şair tezkireleri

Mustafa İsen

TANINMIŞ kişilerin hayat hikâyelerinden bahseden bir tür olan biyografi, başlangıçta tarih içinde yer alırken, zamanla bağımsız bir bilim dalı hâlinde gelişmiştir. Bilindiği gibi tarihin konusu insanların yaşadıkları olaylar ve onların kahramanlarıdır. Olaylar kadar, o olaylarda etkili olmuş kişi ya da kişilerin hayat hikâyeleri bizzat hadisenin kendisi kadar önemlidir. Hadiseleri meydana getirenler insanlar olduğuna göre, onların hayat hikâyelerini tespit etmek de biyografinin konusudur. Bu yüzden Doğulu ve Batılı tarihçilerin büyük çoğunluğu, tarih içinde biyografiye büyük önem vermişlerdir (Adıvar 1952).

Bu anlamda biyografi, İslam dünyasında başlangıçta tarih içinde önem verilen bilim dallarından biridir. Çünkü İslam tarihçiliği, Peygamber'in hayat ve faaliyetlerinin incelenmesiyle yani biyografi ile başlamıştır. Daha sonra hadislerin toplanması bu alana ivme kazandırmıştır (Gibb 1991; Robinson 1964). Çünkü bir hadisin nakledilişi üzerine zikredilen biyografik veriler onun doğruluğunun da senedi sayılmıştır. Ayrıca başta Peygamber olmak üzere İslam tarihinin önemli kişilerinin topluma örnek şahsiyetler olarak takdimi, Arap geleneğindeki soy sopla övünme alışkanlığı da biyografiyi öne çıkarmıştır. Bu yüzden biyografi İslam tarihçiliği içinde hep çok önemli görülmüş, hatta zaman içinde tarihin ilgilendiği diğer alanlara göre daha baskın bir konum elde etmiştir (Rosenthal 1952).

İslam tarihinin ilerleyen dönemlerinde bilgin ve muhaddislerin siyasi tarih alanındaki yerini resmî görevliler almaya başlayınca, biyografi alanı serbest tarihçilere kalır. Onlar, dünyevi siyasi yapı yerine peygamberin varisleri olan ulemanın hayatlarını anlatmayı gerçek tarihçilik olarak algılarlar (bk. Gibb 1991). Bu niyetle daha çok bir grubun ya da bir sınıfın

mensuplarını bir araya getiren eserler yazılmaya başlanır. Ebu Nuaym-i Isfahânî (ö. l038)'nin *Hilyetü'l-Evliyâ*'sı ve Hatîb-i Bağdâdî (ö. l071)'nin tek bir bölgeyle ilgili hacimli eseri bunların ilk örnekleridir. Giderek bu çalışmalar, dil bilimci, şair, hekim ve diğer meslek mensuplarını da kapsamaya başlar. Bu tarz meslek mensuplarıyla ilgili ilk eserler mutasavvıflarla ilgili olarak kaleme alınır. Daha sonra görüleceği gibi Türk biyografi tarihinde de mutasavvıf biyografileri ilk örnekleri oluşturur. Şiir alanında bunların elde bulunan ilk örneği, Muhammed b. Sallam el-Cumâhî (ö. 865)'nin *Tabakâtü'ş-Şuarâ* adlı eseridir. İbn Kuteybe'nin *Kitâbü'ş-Şi'r ve'ş-Şuarâ*'sı ise bu alanda yazılmış ikinci eserdir. Ebu'l-Ferec el-Isfahânî (ö. 967)'nin *Kitâbü'l-Agâni* adlı çalışması, bu alanda bir başka örnektir. El-Merzubânî (ö. 990)'nin *Mu'cemu'ş-Şuarâ* adlı eseri ise metot bakımından önemli bir eserdir. Bu eserle birlikte şairler alfabetik olarak sıralanmaya başlamıştır. Bunlara Sâlibî (ö. l038)'nin bahsedilen kişileri ülkelerine göre tasnif eden *Yetîmü'd-Dehr* 'ini ve Baharzî (ö. l076)'nin buna zeyil olarak yazılan *Dumye-tü'l-Kasr*'ını eklemek gerekir. Hâzirî (ö. ll72) *Zînetü'd-Dehr*, Beyhâkî (ö. 1170) *Vişâhü'd-Dümye*, İmâdeddîn el-Isfahânî (ö. l201) ise *Haridetü'lKasr* adıyla zeyli devam ettirirler. XII. yüzyıldan itibaren yıl usulüne dayalı tarihçilik de kendini geliştirir. Biyografi bu eserlerin içinde yer almaya devam eder. Birzâlî (ö. l339), biyografileri yüzyıllara göre tanzim fikrini getirirken İbni Hâcer el-Askalânî (ö. l449), ölüm tarihi esasına dayalı yeni tertip şeklini uygulamaya koyar.

XII. yüzyıl sonlarına kadar Arapça olarak devam eden bu gelenek, müteakip yüzyıldan itibaren yerini Farsça örneklere bırakmaya başlar. Farsçada türün ilk örneğini *Lübâbü'l-Elbâb* (yt. l221) adıyla Muhammed el-Avfi (ö. l232) verir. İzlediği yöntem daha önceki Arapça yazılan biyografiler gibidir. Bunu Molla Câmî (ö. l493) izler. Onun, sekiz bölümden meydana gelen *Bahâristân* (1985) adlı eserinin yedinci bölümü, şair biyografilerine ayrılmıştır.

Fakat bu edebiyatta asıl dikkate değer örnek, Devletşah b. Alâüddevle (ö. l486) tarafından kaleme alınan *Devletşah Tezkiresi*'dir (yt. l487). Ali Şir Nevayi'ye sunulan bu eser, mukaddime, yedi bölüm ve bir hatimeden oluşmaktadır (Lugal 1977). Tezkirede yer alan toplam şair sayısı da l49'dur. Bu hâliyle tezkire, daha sonra yazılacak Fars ve Türk tezkirelerine modellik etmiş ve o güne dek yazılan benzer örneklerden daha çok biyografi ihtiva etmiştir.

Bahâristân ve *Devletşah Tezkiresi*'nden sonra yine bu çevrede yazılan bir başka tezkire ise Türkçedeki pek çok ilk çalışmanın sahibi olan **Ali Şir Nevayi**'ye (l441-1501) aittir. *Mecalisü'n-Nefa*'is (yt. l491) adını taşıyan bu eser, mukaddime ve yazarın meclis adını verdiği sekiz bölümden meydana gelir. *Mecalisü'n-Nefa'is*, Câmî ve Devletşah'ın eserlerinin benzeridir. Tezkirede şairler her mecliste kronolojik olarak sıralanmıştır. *Mecalisü'n-Ne-*

fa'is'te Herat, Horasan ve Azerbaycan'da yaşayan ve çoğu Farsça yazan 455 şaire yer verilmiştir. Bunlardan 43'ü Türk veya Türkçe yazan isimlerdir. Nevayi, bu şairler hakkında uzun uzun bilgiler vermemiş, çoğuna ancak bir iki satır yer ayırmıştır. Her şairin bir, büyük şairlerin iki, üç beytini de örnek olarak verir. *Mecalisü'n-Nefa'is* (Ganiyeva 1961; Eraslan 2001), Çağatay edebiyatı, özellikle de İran edebiyatı için çok mühim bir kaynaktır. Fakat asıl önemli yanı Anadolu'da meydana gelen tezkirelere modellik etmiş olmasıdır (İsen 2015).

Sözü edilen bu üç eser, Herat'ta yazıldıkları için Herat ekolu tezkireleri olarak adlandırılırlar. Bu ekolün başlıca temsilcileri olan Câmî, Devletşah ve Nevayi, ortaya koydukları bu eserlerle hem daha sonra Osmanlı ülkesinde ortaya çıkacak tezkire türünü derinden etkilemişler, hem de edebî biyografiye ivme kazandırmışlardır.

Sözü edilen bu biyografiler, konularına ve bakış açılarına göre küçük farklılıklar göstermekle birlikte ortak bir uygarlığın ürünü oldukları için belli ortak noktalara da sahiptir. Biyografisi yazılan kişi hemen daima belli bir yaşa geldikten sonra böyle bir değerlendirilmeye hak kazandığı için bu eserlerde doğum tarihleri pek yer almaz. Buna karşılık kişilerin adları, kronolojik unsurlar, özellikle de ölüm tarihleri titizlikle tespit edilmeye çalışılmıştır. Biyografisi yazılan kişinin hayatında geçen belli başlı olaylar kısaca anlatılır. Bilim adamlarının eğitimleri, başlıca hocaları ve eserleri önemlidir. Şairlerin şiirlerinden ise örnekler verilir, onların edebî kişilikleri ortaya konmaya gayret edilir. Bu hâliyle gelenek, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için bütünüyle insan unsuruna yöneliktir. Çizilen portre canlı, fakat verilen bilgilerin belgelendirilmesi her zaman mümkün değildir.

Türkçe şair biyografisi yazma geleneği, Doğu Türkçesinde başlamış olmakla birlikte bu yazı dilinde gelişimini sürdürememiş, Nevayi'den sonra ancak XVI. yüzyılda **Sadıki** ile ikinci bir örnek verebilmiştir. Türün bu coğrafya yerine Osmanlı Devleti içinde hayatını devam ettirebilmiş olmasının sebebi, uzun ve istikrarlı bir devletin varlığı ile mümkün olabilmiş, Orta Asya'da tersine bir yapı söz konusu olduğu için, başka kültür ve sanat faaliyetleri gibi, XVI. yüzyıldan sonra yeni örnek üretilememiştir.

Çağatay edebiyatında Nevayi ile başlayan gelenek kısa bir süre sonra Osmanlılara geçer. Batı Türkçesi geleneğinde de biyografi önce umumi tarihlerin içinde yer alır. Bu anlamda ilk dönem tarihlerinin hemen hepsinde biyografiye rastlamak mümkündür (bk. İsen 1995). Umumi tarihler dışında bizde müstakil biyografi kitabı olarak kaleme alınan ilk örnek, Lamii'nin *Nefahatü'l-Üns*'ün tercüme ve zeylini ihtiva eden *Fütuhu'l-Mücahidin li Tervihi Kulubü'l-Müşahidin* (yt. 1520) adını taşıyan eseridir. Bilindiği gibi bu eser, çeviri olmakla birlikte, Anadolu sufilerini de içine alarak telif, tercüme niteliğinde bir çalışmadır. Şairler tezkiresi olarak ilk örnek ise **Sehi Bey**

tarafından *Heşt-Behişt* (Kut 1978; İpekten 2017) adıyla kaleme alınmıştır. Sehi Bey ve onu izleyen ilk dönem biyografi yazarları, kendilerine Câmî'nin (ö. 1492) *Baharistan*'ını (yt. 1487), Devletşâh'ın (ö. 1495) *Tezkiretü'ş-Şuarâ*'sını (yt. 1487) ve Nevayi'nin *Mecalisü'n-Nefa'is*'ini örnek almışlarsa da XVI. yüzyıla kadar gelişen edebî birikim ve onların yaratıcılarını bir araya getirme arzusu, zamansız bir özenti değil bir ihtiyacın cevabıdır. **Sehi** Bey'den sonra özellikle **Latifî** (Canım 2000) ve Âşık Çelebi (Kılıç 2010) şair biyografilerinin çok başarılı örneklerini verirler. Tamamlanmamış bir görüntü vermekle birlikte küçük bir tezkire özelliği taşıyan **Garibî**'nin *Tezkire-i Mecalis-i Şu'arâ-yı Rum* adlı eseri de bu yüzyıl örneklerindendir (Babacan 2010).

Latifî Türkçede türle ilgili olarak ilk kez tezkire adını kullanan yazardır. Onu izleyerek daha sonra bu alanda eser veren on üç yazar da eserine tezkire adını vermiştir. Arapça "zikr" kökünden türetilmiş bir kelime olan tezkire, "hatırlamaya vesile olan şey" anlamına gelir. Kelime, dilimizde çeşitli manalarda kullanılmıştır: "Bir şeyi hatırlatmaya ya da bir haberi bildirmeye yarayan kısa pusula; herhangi bir iş için izin verildiğini bildirmek üzere hükûmetten alınan kâğıt; askerin terhis olduğunu gösteren belge; aynı şehirdeki resmî daireler arasında gidip gelen yazışma" bunların başlıcalarıdır. Fakat bütün bunların ötesinde tezkire, edebiyat terminolojisi olarak, Osmanlı toplumunun her meslekten yaratıcı kişisinin biyografisini veren bir tür anlamı kazanmış ve belirli bir meslekte tanınmış kişilerin, mesela evliyaların, hattatların, mimar ve musiki üstatlarının, hatta usta bir çiçek yetiştiricisinin hayat ve sanatından söz eden edebî geleneğin adı olmuştur. Sözü edilen çalışmalar, anlattıkları çevrenin veya mesleğin adıyla anılırlar. Şairleri anlatanlara *tezkire-i şuara* veya *tezkiretü'ş-şuara,* erenleri anlatanlara *tezkiretü'l-evliya*, hattatları anlatanlara da *tezkiretü'l-hattatin* denir. Bu geniş kullanım alanına rağmen tezkire denince daha çok şairlerin hayatlarıyla şiirlerinden söz eden kitaplar akla gelir. Bu çalışmaların önemli bir bölümü tezkire kelimesini özel bir ad olarak taşıdıkları gibi, ayrı bir isim taşıyanlar da çoğu kez tezkire adıyla anılmaktadırlar. Biyografi geleneğinin giderek bu isimle yaygınlık kazanmasında XII. yüzyılın tanınmış İranlı şair ve düşünürü Ferîdüddîn Attâr'ın *Tezkiretü'l-Evliyâ* adıyla bir eser yazıp bunun İslam dünyasında çok tutulmasının büyük rolü olmuştur (Tolasa 1983).

İslam tarihinde olduğu gibi, Osmanlı biyografi geleneğinde şair tezkirelerinin yanında, özellikle bilgin ve mutasavvıfların hayatları için de çok sayıda eser kaleme alınmıştır. Bunların en önde geleni, Şakaik te'lif, tercüme ve zeyilleridir. **Taşköprülüzade Ebu'l-Hayr İsamüttin Ahmet Efendi** (1495-1561) tarafından Osmanlı bilgin ve sufilerinin hayat hikâyelerini bir araya toplayan eser olan *Eş-Şakâiku'n-Numaâniye fi Ulemâ'i'd-Devleti'l-Os-*

mâniyye, yazıldığı dönemden itibaren büyük bir ilgi görmüş ve zeyilleri XX. yüzyıl başlarına kadar devam eden bir geleneğin ilk halkasını oluşturmuştur. 1558 yılında Arapça olarak kaleme alınan *Şakâyıku'n-Numâniye,* Osman Gazi döneminden başlanarak, Kanuni Sultan Süleyman devri sonuna kadar 521 bilgin ve mutasavvıfın biyografilerini içerir. Yazılışını takiben büyük ilgiyle karşılanan Şakâyıku'n-Numâniye daha yazarının sağlığında Türkçeye çevrilmiş, kendisinden sonra da hem Türkçe çevirileri, hem de zeyilleri kaleme alınmıştır. Bunların en tanınmışları, *Hada'iku'ş-Şaka'ik* adıyla Mecdi (ö. 1591)'nin çevirisi ve Nev'îzade Atayi'nin zeylidir (Özcan 1989). *Şaka'ik* telif, tercüme ve zeyillerinde yer alan biyografiler, Osmanlı biyografi geleneğinin XVI. yüzyıldaki karakteristik özelliklerini taşırlar.

Türk edebiyatında şair tezkiresi olarak kaleme alınmış 36 eser vardır. Bunları kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz:

Tezkire yazarı	**Adı**	**Ölüm tarihi**	**İçerdiği dönem**
Ali Şir Nevayi	*Mecalisü'n-Nefais*	1501	-
Sehi Bey	*Heşt-Behişt*	1548	1400-1538
Latifî	*Tezkire-i Şuara*	*1582*	*1400-1546*
Âşık Çelebi	*Meşairü'ş-Şuara*	1571	1400-1569
Kınalızade Hasan Çelebi	*Tezkiretü'ş-Şuara*	1604	1400-1585
Ahdî	*Gülşen-i Şuara*	1593	1520-1563
Beyani	*Tezkire-i Şuara*	1597	1400-1585
Âlî	*Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*	1600	-1599
Sadıki	*Mecmaü'l-Havas*	1577	-
Riyazi	*Riyazu'ş-Şuara*	1644	1400-1609
Kafzade Faizî	*Zübdetü'l-Eş'ar*	1622	1400-1621
Rıza	*Tezkire-i Şuara*	1671	1591-1640
Yümnî	*Tezkire-i Şu'ara*	1662	1600-1662
Seyrekzade Asım	*Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'ar*	1675	-1675
Güftî	*Teşrifatü'ş-Şu'ara*	1726	1600-1669
Mucip	*Tezkire-i Şu'ara*		1609-1710
Safayi	*Tezkire-i Şu'ara*	1725	1640-1719
Salim	*Tezkire-i Şu'ara*	1743	1687-1720
İsmail Beliğ	*Nuhbetü'l-Asar li Zeyli Zübdeti'l-Eş'ar*	1729	1620-1726
Safvet	*Nuhbetü'l-Asar fi Fevaidi'l-Eş'ar*	1640	-
Ramiz	*Âdab-ı Zurefa*	1786	1721-1784
Silahdarzade Mehmet Emin	*Tezkire-i Şu'ara*	1751	1751-1790
Esrar Dede	*Tezkire-i Şu'ara.-yı Mevleviyye*	1796	1400-1790
Enderunlu Akif	*Mir'at-i Şi'r*	1779	-
Şefkat	*Tezkire-i Şu'ara*	1826	1730-1813
Esat Efendi	*Bağçe-i Safa-enduz*	1848	1722-1835
Arif Hikmet	*Tezkire-i Şu'ara*	1859	1589-1836

Fatin	*Hatimetü'l-Eş'ar*	1867	1722-1852
Tevfik	*Mecmua-i Teracim*	1859	1595-1860
Mehmet Tevfik	*Kafile-i Şu'ara*	1892	-
Faik Reşat	*Eslaf*		-
Mehmet Siracettin	*Mecma-ı Şu'ara ve Tezkire-i Üdeba*	1924	1852-1907
Ali Emirî	*Tezkire-i Şu'ara-yı Amid*	1924	-
M. Kemal İnal	*Son Asır Türk Şairleri*	1957	1852-1930
Nail Tuman	*Tuhfe-i Nailî*	1958	-

(İsen vd. 2002: 11-12)

Osmanlı biyografisi daha önce var olan bir geleneğin izleyicisi olduğu için bu eserler öncelikle bir ön sözle (mukaddime) başlarlar. Bu bölümde yazar Allah'a hamt, peygambere dua ettikten (hamdele ve salvele) sonra kitabını niçin yazdığını anlatır. Bu kısımda Allah'ın insanlara verdiği en değerli nesnenin konuşma ve yazma yetisi olduğu belirtilir. Bu yüzdendir ki şiirin tarihi insanla yaşıttır ve ilk şiir Hz. Âdem tarafından söylenmiştir. *Kur'ân*'da şiir aleyhindeki hükümlerin nasıl yorumlanması gerektiği ve bu hükümlerin aslında belli tarzdaki şiirleri kapsadığı vurgulanır. Mukaddimede bazen tezkireci, eserini hangi yöntemleri kullanarak yazdığını ve eserine girecek isimleri nasıl seçtiğini de anlatır. Bu yüzdendir ki tezkirelerin bir bölümünün mukaddimesi, orijinal birer poetika denemesidir.

Daha sonra biyografilere geçilir. Bu bölüm de kendi arasında birkaç kısma ayrılabilir. Tezkirecilerin çoğu, yine kendilerinden önceki örneklere bakarak hanedan mensuplarını ayrı bir bölümde ele almışlardır. Tezkirenin çatısını meydana getiren asıl şairler bölümünde Osmanlı ülkesinde yetişmiş ve Türkçe şiirleriyle tanınmış şairler yer alır. Burada yer alan şairlerin doğum yeri, adı, lakabı, öğrenim durumu, meslek veya makamı, başlıca hocaları, hayatlarındaki önemli değişiklikler, ölümü, varsa ölüm tarihi, mezarının yeri, bazen şairle ilgili bir ya da birkaç anekdot, edebî durumuyla ilgili değerlendirmeler, eserleri ve eserlerinden örnekler yer alır. Bu muhteva Herat tezkirelerinden girmiş, tezkirecilik tarihi boyunca da benzer ölçüler içinde devam etmiştir. Sadece son tezkirecilerden sayılan Fatin, seçtiği örnek şiirleri biyografinin önüne geçirerek anlamsız bir yenilik yapmıştır.

Biyografiye yönelik bu bilgiler tezkire yazarının imkânlarına, şaire zaman ve çevre olarak yakınlığı ya da uzaklığına, ayrıca yazarın bakış açısına bağlı olarak kısalıp uzamaktadır. Âşık Çelebi'de son derece ayrıntılı ve uzun biyografi tarzı, Fa'izî'de sadece şairin adı, işi ve ölüm tarihinden ibaret bir şekle dönüşür**. Güfti** ise manzum tezkire yazan tek isimdir.

Tezkirelerin sonunda da hatime adı verilen bir sonuç bölümü yer alır. Bu kısımda da tezkireci, eserini yazarken karşılaştığı sıkıntıları anlatır, eserini

başarılı kılması için Tanrı'ya yakarır, okuyandan ve yazandan beklentilerini sıralar.

XVI. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadar devam eden tezkire türü, geniş zaman dilimi içinde farklı şeklî görünümlerle karşımıza çıkar: Bu eserler Herat ekolü tezkirelerini kendilerine örnek almakla birlikte, başta tertip tarzı olmak üzere birçok değişikliğe de uğramışlardır. Nasıl Osmanlı mimarisi, mirası üzerine oturduğu Orta Asya ve Selçuklu geleneğini geliştirmişse, benzer bir gelişim faaliyeti de biyografide gerçekleşmiştir. Herat tezkireleri tasniflerini tabaka üzerine kurarken, Anadolu'da bu yöntemi Latifî çok pratik bir şekle dönüştürmüş ve şairleri alfabetik olarak sıralamaya başlamıştır. Latifî'den sonra bu çağdaş usul, küçük istisnaları dışında Türk tezkireciliğinin vazgeçilmez tertip tarzı olmuştur. Her ne kadar bu yöntem fikri Âşık Çelebi'ye aitse ve kendisinden önce başka Müslüman biyografi yazarlarınca kullanılmışsa da Türk tezkirecilik tarihinde bu usulün ilk uygulayıcısı Latifî olmuştur. Latifî sadece tertip tarzıyla değil, biyografiye kazandırdığı ivme ile artık klasik biyografinin sınırlarını çizmiş, Âşık Çelebi ve antoloji tipi tezkireler hariç kendinden sonraki biyografi yazarları büyük ölçüde onu izlemişlerdir. Başka bir ekol olan Âşık Çelebi, tertip tarzının kullanışsızlığına rağmen ortaya koyduğu ayrıntılı biyografi örnekleri ile farklı bir çizginin temsilcisi olmuştur. Fakat onun tarzı, izlenmesi zor bir yol olduğu için kendisinden sonra pek takipçi bulamamıştır. Sehi ve Ahdî (Solmaz 1994) dışındaki XVI. yüzyıl tezkirecileri, şairlerin kendilerine has bir sınıf olduklarına, meslek ve diğer sosyal ölçülerine bakılmaksızın bir bütün olarak ele alınmaları gerektiğine inanırlar. Bu kanaat XVIII. yüzyıla kadar benzer şekilde devam eder. Fakat ortaya çıkan birikim bu yüzyılda **Esrar Dede** (Genç 2000) ve **Akif**'i (Kılcı 2001) kendi çevrelerinin şairlerini bir tezkirede toplamaya götürür. Böylece Esrar, sadece Mevlevi şairlerden, Akif de Enderun'da yetişenlerden ibaret zümre tezkirelerini kaleme alırlar. Bunu daha sonra **Ali Emirî Efendi**, *Tezkire-i Şu'ara-yı Amid*'de (İsen 2016) ve *İşkodra Şairleri*'nde (Karateke 1995) sadece aynı şehirde doğan biyografilerden ibaret tezkire hâline dönüştürür.

XIX. yüzyılda Türk aydını yeni bir uygarlık arayışına yönelince pek çok başka alan gibi değişen ve yenileşen insan, edebî sahada da bir beklenti içine girer. Toplumda derinden hissedilen ikilem biyografiye de yansır. Esat Efendi (Oğraş 2001), Arif Hikmet (Erdem 2014) ve Fatin (Çiftçi 1997), klasik geleneği sürdürürken; Tevfik (Zübeyiroğlu 1989) ve Mehmet Tevfik (Kutlar vd. 2012) mevcut birikimi değerlendirip bütün Osmanlı şairlerini tek bir eserde toplamaya çalışırlar. Fakat bunda başarılı olamazlar. Öte yandan *Esami* ve *Osmanlı Şairleri* ile Naci, *Eslaf* ve birkaç eseriyle Faik Reşat, *Osmanlı Müellifleri* (Saraç 2016) ve başka örnekleriyle Mehmet Tahir, *Si-*

cill-i Osmani ile Mehmet Süreyya bu yeni arayışın ürünleri olan çalışmalarını verirler. Fakat bu alandaki asıl yeni ve başarılı örnek, Mustafa İsen ve ekibinin sanal olarak yayına hazırladıkları "Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü" adlı çalışmadır. (http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/)

XVI. yüzyıl tezkirelerinin bir özelliği, ele aldıkları şairlerin büyük bölümünün kendi dönemlerinden önce yaşamış olmalarıdır. Bu yüzden biyografiler, toplanan bütün bilgileri ihtiva ettiklerinden, uzundurlar. Buna karşılık örnek şiirler ortalama biyografinin üçte biri kadar bir bölüm kapsar. XVII. yüzyıl tezkirecileri ise daha çok kendi çağdaşlarını kaleme almışlardır. Bu yüzden söylenen şeyler, bilineni tekrarlamak anlamına gelecek bilgiler olduğu için biyografiler kısalmış, buna karşılık örnek verilen şiirler artmıştır. *Riyazi Tezkiresi* (Açıkgöz 2017), bu iki yüzyıl arasında bir geçiş dönemi eseridir. Şekilde meydana gelen bu değişiklikler, giderek antolojik tezkireler diyebileceğimiz bir tarzın doğmasına sebep olmuştur. Bu tarz tezkirelerde, birkaç kelimelik biyografik bilgi ve uzun şiirler yer almaktadır. Mesela Fa'izî'de (Kayabaşı 1996), örneklerin sayısı 300 beyte kadar çıkar. Fa'izî ile başlayan bu antoloji tipi tezkirecilerinin diğer temsilcileri, Yümni (Erdem 2013), Seyrekzade Asım (Coşkun,1985), Beliğ (Abdülkadiroğlu 1999), Silahdarzade Mehmet Emin (Duran 2016) ve Şefkat'tir (Kılıç 2005).

XVIII. yüzyıl ise kendinden önceki döneme bir tepki ve XVI. yüzyılın mükemmel örneklerine bir özentidir. Bu yüzdendir ki sözü edilen yüzyılda biyografiler tekrar XVI. yüzyıldaki gibi uzamış, buna karşılık örnek şiirlerde azalmaya gidilmiştir. **Safayi** (Çapan 2005), **Salim** (İnce 2005) ve **Ramiz**'in (Erdem 1994) eserleri bu tarz tezkirelerdir. Küçük hacmi ile **Mucib**'i (Altun 1997) bir ara örnek olarak değerlendirmek mümkündür.

Tezkireler, çeşitli sanatlar ve secilerle işlenerek kaleme alındıkları için kendileri de birer edebî eserdir. Fakat burada standart bir tezkire yazıcılığından söz etmek mümkün değildir. İlk örnek olan *Sehi Tezkiresi*, üslup ve terminoloji açısından da acemilikler gösterir. Bu konuda da *Latifî Tezkiresi* daha sonraki yazarlara modellik etmiştir. Latifî, eserini kendi çağının yazı dili ile fakat bu eserin bilgi vermeyi hedefleyen bir çalışma olduğunu da unutmadan kaleme almıştır. Kendisinden sonra tezkire yazan Hasan Çelebi, Salim ve Ramiz süslü ve gösterişli bir anlatımı tercih etmişlerdir. Aralarında bu manada üslup farkı bulunmasına rağmen tezkireler, aynı sanat ve kültür telakkisinin ürünleri oldukları için biçim ve muhteva yanında üslup, dil ve terminoloji bakımından da benzerlik gösterirler (Durmuş 2007).

Tezkirecilik biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için, yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yönelir. Bu yüzdendir ki tezkirelerde sanata ilişkin değerlendirme unsurları büyük ölçüde şaire odaklanır. Bu özelliğiyle adı geçen eleştiri sistemi,

eseri esas alan modern eleştiriden ayrılır. Ama bu ifade, tezkirelerin sadece biyografik çerçevede kaldıkları anlamına gelmemelidir. Tezkirelerde, özellikle verilen örneklerden önce şairin sanatına yönelik önemli değerlendirme unsurlarına da rastlanır. "Pesend ü ısgâya kâbil şiir"; "hoş-âyende nazm"; "rengîn inşâ"; "âşıkâne gazel ve muhayyel eş'âr" gibi bütün tezkirelerde karşımıza çıkan terminoloji bunun kanıtıdır (bk. Tolasa 1983; Kılıç 1998).

Tarih ve onun özellikle İslam dünyasında en önemli alt dallarından biri olarak biyografi, sözü edilen uygarlığın dikkate değer armağanlarından biridir. Meseleye Türk biyografi geleneği açısından bakıldığında da Arap ve Fars edebiyatları öncülüğünde gelişmiş olmasına rağmen özellikle şuara tezkiresi türü, Türkçede güzel ve başarılı örnekler vermiştir. Üstelik tür, Türkçede XVI. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadar aksamadan sürüp gitmiştir. II. Murat devrinden itibaren kalburüstü hiçbir Türk şairi yoktur ki onunla ilgili yazılı bir biyografik bilgiye rastlanmasın. Kuşkusuz verilen bu bilgiler bugünkü biyografi ölçülerine göre eksiktir. Ama o çağdaki Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında bu anlayış kendi çağının önündedir. Bu önemli özelliklerine rağmen tezkire birikimi, başka benzer birikimler gibi çağdaş bir organizasyona dönüşmemiş ve çağdaş biyografi Batılı örnekler model alınarak oluşmuştur.

Kaynakça

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1985), *İsmail Beliğ, Nuhbetü'l-âsâr li –Zeyli Zübdeti'l-eş'âr,* Ankara.

Abdülkadiroğlu, Abdulkerim (1999), *İsmail Belîğ, Nuhbetü'l-Asâr Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr,* Ankara: AKM Yay.

Açıkgöz, Namık (2017), *Riyazü'ş-Şuarâ, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,191371/riyazi-riyazus-suaratezkiretus-suara.html*

Adıvar, Adnan (l952), "Tarih ve Biyografi", *Tarih Dergisi*, 2: 3-4.

Akbayar, Nuri ve Seyit Ali Kahraman (1996). *Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmani (Eski Yazıdan Yeni Yazıya Osmanlı Ünlüleri)*, İstanbul.

Altun, Kudret (1997), *Mustafa Mucîb, Tezkire-i Mucîb*, Ankara: AKM Yay.

Andrews, Walter G. (1970), *The Tezkere-i Şu'ara of Latifi as a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry*. Michigan: The University of Michigan.

Arslan, Mehmet (1994), *Mecma-i Şuarâ ve Tezkire-i Üdebâ: Mehmed Sîrâceddin*, Sivas.

Babacan, İsrafil (2010), *Tezkire-i Mecalis-i Şu'arâ-yı Rum (Garibî Tezkiresi)*, Ankara.

Babinger, Franz (1982), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, (çev. Coşkun Üçok), Ankara: KTB Yay.

Canım, Rıdvan (2000), *Latîfî ve Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzemâ*, Ankara: AKM Yay.

Çetin, Nihat, "Arap", *DİA*, III: 286-301.

Çapan, Pervin (2005). *Mustafa Safâyi Efendi, Tezkire-i Safâyi (Nuhbetü'l-âs*âr min Fevâ'idi'l-eş'âr) (İnceleme-Metin İndeks), Ankara.

Çiftçi, Ömer (1997). *Fâtin'in Hâtimetü'l-Eş*'âr'ı, Malatya: İnönü Ü., YL.

Çınarcı, M. Nuri (2007). *Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey'in Tezkiretü'ş-şu'arâ'sı Transkripsiyonlu Metni,* Gaziantep: Gaziantep Ü., YL.

Coşkun, Ali Osman (1985). *Seyrek-zâde Mehmed Âsım'ın hayatı ve Zeyli Zübtü'l-eş'âr Adlı Eseri*, Ankara: Gazi Ü., YL.

Duran, Ramazan ve Halil Çeçen (2016), *Silahdar-zade Mehmed Emin Efendi, Tezkire-i silahdar-zade,* İstanbul.

Eraslan, Kemal (2001), *Ali Şir Nevâî Mecâlisü'n-Nefâ'is*, Ankara: TDK Yay.

Erdem, Sâdık (1994), *Ramiz, Adâb-ı Zurefâ*, Ankara: AKM Yay.

Erdem, Sadık (2013). *M. Salih Yümni, Tezkire-i Şu'arâ-i Yümni (İnceleme-Tenkidli Metin-İndeksli Tıpkıbasım)*, Ankara.

Erdem Sadık (2014). *Tezkire-i Şu'ara (İnceleme-Çeviri-İndeksli Tıpkıbasım)*, Ârif Hikmet, Ankara.

Ganiyeva, Suyimo ve Tayyar Lavcı (1961), *Ali Şir Nevâyî, Mecâlisü'n-Nefâis*, *İlmî Tenkîdi Teksti*. Taşkend.

Genç, İlhan (2000), *Tezkire-i Şu'ara-yı Mevleviyye*, Ankara: AKM Yay.

Gibb, Hamilton A. R. (l99l), *İslam Medeniyeti Üzerine Araştırmalar,* İstanbul.

İnce, Adnan (2005). *Tezkiretü'ş-şu'arâ, Sâlim Efendi*, Ankara.

İpekten, Haluk, M. İsen, R. Toparlı, N. Okçu, T. Karabey (1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: KTB Yay.

İpekten, Haluk vd. (2017), *Heşt Bihişt*, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56165,hest-bihistpdf.pdf?0

İsen, Mustafa (l989), "Türk Tezkireciliğinde Antoloji Tipi Örnekler Üzerine", *Milli Eğitim*, 86: 40-43.

İsen, Mustafa (1994), *Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*, Ankara: AKM Yay.

İsen, Mustafa (1995), "XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlılarda Biyografi Geleneği", *Türk Kültürü Araştırmaları*, XXXI/1-2: 211-227.

İsen, Mustafa, F. Kılıç, İ. H. Aksoyak, A. Eyduran (2015), *Şair Tezkireleri,* Ankara: Grafiker Yay.

İsen, Mustafa (2016), "Türk Biyografi Geleneğinde Ali Emiri Efendi'nin Yeri", *Festschrift in Honor of the Millet Library's 100th Year and Its Founder Ali Emiri Efendi, Journal of Turkish Studies*, 46: 155-162.

Karateke, Hakan T. (1995), *İşkodra Şairleri ve Ali Emiri'nin Diğer Eserleri,* İstanbul: Enderun Yay.

Kayabaşı, Bekir (1996). *Kafzade Fâizi'nin Zübdetü'l-eş'âr-ı*, Malatya: İnönü Ü., DT.

Kılcı, Mehmet (2001). *Enderunlu Âkif'in Mir'ât-ı Şi'r'i*, Adana: Çukurova Ü., YL.

Kılıç, Filiz (2010), *Aşık Çelebi, Meşâirü'ş-Şuarâ,* İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yay.

Kılıç Filiz (1998), *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerinde Değerlendirmeler*, Ankara: Akçağ Yay.

Kılıç, Filiz (2005), *Şefkat- Tezkire-i Şuara,* Ankara.

Kurnaz, Cemal (1986). *Muallim Nâci, Osmanlı Şairleri*, Ankara.

Kut, Günay (1978), *Heşt Behişt, The Tezkire by Sehî Bey, (İnceleme-Tenkitli metin-dizin)*, Harvard: Harvard University Press.

Kutlar, F. S. – M. Çakır ve H. Koncu (2012). *Mehmed Tevfik, Kâfile-i Şu'arâ*, İstanbul.

Kutlu, Şemsettin (1975), *Faik Reşat*, İstanbul.

Kutluk, İbrahim (1997), *Beyani Mustafa bin Carullah Tezkiretü'ş-Şuara*, Ankara: TTK Yay.

Kutluk, İbrahim (1989), *Kınalızade Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şuara*, Ankara: TTK Yay.

Levent, Agah Sırrı (l97l), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yay.

Lugal, Necati (çev.) (l977), *Devletşah Tezkiresi*, İstanbul: Tercüman Yay.

Oğraş, Rıza (2001), *Esad Mehmed Efendi ve Bağçe-i Safa-Enduz'u İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Burdur.

Özcan, Abdülkadir (1989). *Mecdî Mehmed Efendi, Şakâik-ı Nu'maniyye ve Zeyilleri, Hadâiku'ş-şakâik*, İstanbul.

Robinson, James S. (l964), "The Tezkere Genre in İslam", *Journal of Near Eastern Studies*, 23: 57-65.

Robinson, James S. (1965), "The Ottoman Poetry Biographies of Poets", *Journal of Near Eastern Studies*, 24: 57-74.

Rosenthal, Franz (l952), *A History of Muslim Historiography*, Leiden.

Saraç, M. A. Yekta (2016), *Osmanlı Müellifleri,* Ankara.

Solmaz, Süleyman (1994), *Gülşen-i Şuara*, Ankara: GÜ, DT.

Sungurhan, Aysun (2017), *Kınalızâde Hasan Çelebi ve Tezkiretü'ş-Şuarâsı*, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,194494/kinalizade-hasan-celebi-tezkiretus-s-uara.html

Sungurhan, Aysun (2017), *Beyani Tezkiresi,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,194495/beyani-tezkiresi-tezkiretus-suara.html

Şahin, Bilal (1996). *Fehim Süleyman'ın Sefinetü'ş-şu'arâsı (Transkribe Metin-İnceleme)*, Kayseri: Erciyes Ü., YL.

Tolasa, Harun (1982), "Tezkire", *TA*, 31:161-163.

Tolasa, Harun (1983), *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16.Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, İzmir: EÜ Yay.

Yılmaz, Kaşif (2001), *Güftî ve Teşrifatü'ş-şuarâsı*, Ankara: AKM Yay.

Zübeyiroğlu, Ruhsar (1989). *Mecmuatü't-terâcim*, İstanbul: İstanbul Ü., DT.

www. http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/

Osmanlı şair biyografileri (tezkireler) ve Osmanlı edebiyat eleştirisi

Walter G. Andrews

Çeviren: Yurdanur Salman

OSMANLI şair biyografileri, pek çok bakımdan, Arapça ve Farsça yazılmış uzun bir biyografi eserleri geleneğinden çıkarak gelmiştir. Bu eserler, çeşitli mesleklerde ve uğraş alanlarında ileri gelen kişilerle ilgili olarak önemli sayılan bilgilerin kayıtlarıydı. Osmanlı şairlerine ayrılmış ve Osmanlı Türkçesiyle yazılmış bu gibi yapıtların ilki -Sehi'nin *Heşt Bihişt*'i- XVI. yüzyılın ilk yarısının sonlarında (1538) kaleme alınmış, ardından Latifî'nin *Tezkire*'si (1562 ile 1575 arasındaki bir zamanda geniş kapsamlı bir düzeltmeden geçirilmiş, 1546), Ahdî'nin (yaklaşık 1564-1593) *Gülşen-i Şu'ara*'sı Âşık Çelebi'nin *Meşa'irü'Şu'ar*a'sı (1568), Kınalızade Hasan Çelebi'nin *Tezkiretü'ş-Şu'ara*'sı (1585-86) ve Beyani'nin *Tezkire-i Şu'ara*'sı (1597-98) gelmiştir. Bu listeye, Mustafa Âlî'nin *Künhü'l-Ahbar*'daki (1550'li yıllarda tamamlanmıştır) geniş kapsamlı biyografileri de eklersek, XVI. yüzyılın, Osmanlı şiirinin ve şairlerinin tarihini ve niteliğini kayda geçirmeye yoğun ilgi duyulan bir dönem olduğu açıkça görülür. Bu ilginin en açık seçik görülen nedenleri, tezkirelerdeki yorumlarda kendini gösterir. Bu noktada, Osmanlı şiiri, edebiyat seçkinleri ve onlara bağlı olan kişiler arasında her yerde çok tutuluyordu -öyle anlaşılıyor ki herkes en azından şiir yazmaya çalışıyordu-. Osmanlı edipleri, artık Osmanlıcanın da Farsça ve Arapça edebiyatlarla karşılaştırılabilecek bir edebiyat üretebileceğini görüyorlardı. Şiir üretimi, merkezini sarayda ve sultanın kişiliğinde bulan, varlıklı yöneticilerin ve ulemanın salonlarına yayılan bir hamiler ağı tarafından cömertçe destekleniyordu.

Tezkirelerde birbirine oldukça benzeyen bilgiler, çok farklı vurgularla kaydedilmekteydi: Biyografik bilgiler (doğum, ölüm, yaşadığı yer, yapılan işler, aile vb.), kaynakça bilgileri, eğlenceli fıkralar ve dedikodular, şairin kişiliği, tavırları ve davranışları üzerine yorumlar, şiirlerin eleştirileri ve değerlendirmeleri. Bizim bugün edebiyat eleştirisi olarak anladığımız ve peşinden koşmaya alışık olduğumuz şey, işte bu eleştiri ve değerlendirme alanındadır. Bununla birlikte, baştan şunu belirtmek gerekir ki, edebiyat konusundaki Osmanlı söylemlerinin, modern edebiyat eleştirisinde hemen hemen hiç paraleli yoktur. Bunun pek çok nedeni vardır; bunların en başta geleni, bu seçkin edebiyatın hem seslendikleri hem de üreticilerinin de dar üslup ve tür sınırları içinde birbirine nazireler yazan, birbirine benzer şiirler söyleyen ve birbirlerinin eserlerine cevap veren, geniş bir okur kitlesinden çok, az sayıda muhtemel haminin dikkatini çekmek üzere birbiriyle yarışan aynı klasik (Arap, Fars, Türk) yazarlara ve konulara aşina, epeyce küçük bir kesimi oluşturmasıydı. Böylelikle, tezkire türü, genel edebiyat kuramlarını açıklamaktan ve bunların tek tek edebiyat yapıtlarına uygulanmasını öne çıkartmaktan çok, hamilerin hangi şairleri destekleyeceği konusunda "iyi" seçimler yapabilmelerini sağlamak amacıyla ipuçları ve değerlendirmeler sunmakla ilgileniyordu.

Bunun ortaya koyduğu sonuç, çoğu zaman, kabul edilebilir şiiri oluşturan niteliklerin nesnel değerlendirmesine ulaşmak için girişilen bir çabayı temsil etmek olmamış, daha çok, uzmanlarca yapılan değerlendirmeleri dile getirmek ve hamilerin ilgisini çekebilecek şiirin ve şairlerin niteliklerini öne çıkarmaya odaklanmak olmuştur. Örneğin, değerlendirmelerde bir şairin teknik yetkinliğinden söz edilecektir. Kullandığı vezinleri ve kafiyeleri yerli yerinde kullanma yetisi; "şiirsel" ya da "renkli" sözcüklerin kullanılması ve mükemmel bir şiirden beklenen retorik süslemeleri kullanma ustalığı. Bunun ötesinde, şairden özgün, imgelemi güçlü ve inandırıcı olması da bekleniyordu. Üç dilin şiir geleneklerine aşina olmanın yaygın, izin verilen benzetmeler ve temalar birikiminin de kısıtlı olduğu bir durumda, "özgünlük" kavramının birbirinden belirgin biçimde farklı iki anlamı vardı. Bu kavram şairin, kötü bir iş çıkarmaktan kaçınmak için kendinden önceki şairlerden ödünç alması anlamına geliyordu. Bu ödünç alma çoğu kez, önceki şiirlerden tercümeler yapmak, düpedüz aşırmak veya daha önce kullanılmış mazmunları kullanmakla, bazen de aynı ritmik nitelikteki sözcükleri kullanarak dizelerin yeniden işlemesi yoluyla oluyordu. Gene bu kavram, geleneğin sınırlarının dışına taşmadan yeni benzetmeler, keşfedilmemiş yeni imgeler ya da imge bileşenleri bulup çıkarmak anlamına da gelir. Her ne kadar tezkirelerde buna benzeyen alanlarda başarısızlıklara düzenli olarak değinilse de -örneğin Latifî, *Tezkire*'sine yazdığı girişin bir bölümünde, onun "hırsızlık" dediği, izin verilebilecek ödünç

almaların çeşitli türleri üzerinde ayrıntılarıyla durur-tezkire yazarının, övülmeye değer bulduğu özgünlüğün örneği olarak alıntılanan bir mazmunun ya da mısranın tam olarak neden "özgün" olduğunu gösteren çok az örnek vardır. Bir Osmanlı şiirini eleştirmeye kalkan kişinin, bir mazmunun ardında yatan fikrin daha önce kullanılmış olduğunu fark etmesi için bile çok geniş kapsamlı bir geleneğe yeterince aşina olması gerekeceği ortadadır. Bir edebiyatçının, muhtemel bir hamiye tavsiye edilmesini sağlayan etken, işte tam da bu türden bir ince farkındalıktır. Tezkirelerde tipik olarak rastladığımız eleştiri niteliğindeki yargılarının türüne bir örnek olarak Latifî'nin, çağdaşı olan usta şair Zati'nin şiiri üzerine yaptığı yorumlar aşağıda verilmiştir:

Şiir sanatları (sanayî-i şi'riyye) arasında, onun kullanmadığı tek bir tarz, hayal gücüyle yaratılan benzetmeler arasında da onun saf, zeki yaratılışının ortaya çıkarmadığı hiçbir bakir düşünce (bikr-i fikr) yoktu. Ama hayatının orta dönemine girdikten sonra ürettiği şiirler, Şebistan-i Hayal'in üslubuna ya da bilmecelerin tarzına benzeyerek biraz belirsizleşmeye başladı. Arzu dolu âşıklar ('uşşak) [bunlardan] zevk almaz; dinleyenin zihninde bunlar ilk bakışta kavranmaz ve kinayelerinin ince noktaları [onları değerlendirmekte] yetersiz kalır. Bu nedenle, bu gibi kişiler, onun anlamlarındaki ince noktaların çoğunun tam bir saçmalık olduğunu sanırlar. (Beyit) Bilmeyen 'andelîbi serçe sanur / Türk billûru görse sırça sanur. (Ahmet Cevdet: 160-61)

Latifî, önce şairi doğuştan yetenekli olduğu için övüyor. Zati örneğinde bu, arkadaşlar grubuna, şairin yüksek öğrenimden yoksun olduğunun bilindiğini anımsatan iki yanlı bir iltifattır. Daha sonra Latifî, Zati'nin sonraki şiirlerinin belagat açısından karmaşıklığına aynı ölçüde dolaylı bir biçimde saldırıya geçiyor: Bu şiir, o kadar "zor"dur ki önceki yüzyıla özgü süslemelerin, sözcük oyunlarının ve gizli anlamların en dış sınırlarını zorlayan bir Farsça yapıta (Fettâhi Nişâbûrî'nin *Şebistân-ı Hayâl*) benzemektedir. Bu şiir, manevi olanla şehevi olanı ("âşıklar"ı) birleştiren duygusal bir deneyim peşinde koşanların zevkine hitap etmez. Şiir sanatlarında ve oyunlarında yeterli uzmanlığı olmayanlar (sizin, benim ve bunu okuyan haminin aksine) bu şiirden çok az şey anlar. Latifî, sonra eleştirisini, serçe/sırça'nın ötesinde hiçbir özel belagatlı zeka ya da karmaşıklık belirtisi göstermeyen, oldukça sıradan bir beyitle bitiriyor. Bu beyit muhtemelen Zati'nin değildir; beyit, burada yalnızca bir önceki önermenin şu anlamını genişletmek için kullanılmıştır: En çetin şiiri anlamak için, eğitimle kazanılmış, ince ayrımları görebilme gücü ve yetenek gerekir. Zati'den bir örnek vermek gereksizdir. Bir örneği anlayabilenler, zaten bir çok örnek bilmektedirler; örnek bir beyit vermek, kavrayıştan yoksun olanlar açısından boşa gitmiş olacaktır.

Gene de, tezkirelerde erken dönem modern Osmanlı edebiyat eleştirisi biçiminin yer aldığı toplumsal bağlamlar hakkında bazı ipuçları kayda geçirilmiştir. Örneğin Âşık Çelebi, 1526 ile 1534 arasında bir yerde, şeyhülislamlık görevi sırasında, ünlü tarihçi, şair ve âlim Kemalpaşazade'nin konağında yapılan bir toplantıyı tarif eder (Meredith-Owens 1971: 96a). Kemalpaşazade'nin meclisleri, aydınları, edebiyat ve yönetim alanındaki seçkinlerin en üst tabakasını kendine çekiyordu; bunlar her türlü konuda sohbetlere girişiyorlardı; burada anlatılan olay da bu meclislerden birinde geçmektedir. Akşamın akışı içinde, Yeniçeri şair Dukaginzade Yahya Bey, başında tüyler takılı göz alıcı serpuşu ile içeriye girer. Ev sahibinin onuruna, bir kaside sunar ve şu beyitle başlayan kasideyi yüksek sesle okur: Fazl ile Rûmda bir dânedür ol mihr-i kemâl / Mâh-rûlar yanağında nitekim dâne-i hâl (O mükemmel ay/ sevgili bir tanedir, Osmanlı illerinde ay yüzlülerin yanaklarında birer ben olması gibi).

Kemalpaşazade bunu beğenir ve kasideyi Yahya'ya bir kez daha okutur; bunun ardından, âlim-şair İshak Çelebi, şiiri açıklamaya girişir. Maliye Bakanı Defterdar İskender Çelebi, aynı çizgiyi devam ettirerek şunları söyler: "Gerçekten de efendimiz, sizin soylu adınız Ahmet'tir; Ahmet'in (Muhammed Peygamber'in) takma adı da Şems'tir (Arapça'da "güneş"); şems'in eş anlamlısı da mihr'dir (Farsça'da hem "güneş" hem de "sevgi" anlamlarına gelen iki anlamlı sözcük)". Bu zekice yorumlama -şairin, haminin adına mihr-i kemal (mihr - şems - Ahmet ve Kemal - Kemalpaşazade) ifadesiyle nasıl gönderme yaptığını açığa çıkardığından- toplantıda bulunanlar tarafından teker teker övülür; İskender Çelebi'nin koruması altındaki Hayalî, şiirdeki bazı eksiklikleri işaret etmeye kalkıştığında, söyledikleri çok soğuk karşılanır.

Bu küçük hikâyede görülmektedir ki, tezkirelerin ebediyete kalmak üzere kayda geçirmeyi amaçladığı şey, edebiyat toplumunun küçük evrenidir. Burada, temel ögeler gözle görülebilecek durumdadır: Saygın ve cömert bir hami vardır; eğitimlidir, duyarlıdır ve her şeyin farkındadır; dostluk bağları ve ortak bir görüş açısıyla birbirine bağlanmış bir kültürlü seçkinler çevresi vardır; kültürlü sohbetler yapmak için bir toplantı düzenlenmiştir; bir şiir okunmakta ve sohbetin bir bileşeni olarak o şiir çözümlenmekte ve eleştirilmektedir. Edebiyat eleştirisi, bu tür bir etkinlikte, çok üst düzeyde gelişmiş bir toplumsal uygulama olarak sohbetler ortamında yapılıyordu. Tezkire, gerçekte şiir hakkında değildir; tersine, şiirin ortaya çıktığı ortam hakkındadır. Tezkire, hem bu ortamın kayda geçirilmesidir, hem de -olması muhtemel hamiden başlayarak aşağıya doğru- kültürlü bir yaşamın çok iyi yaşanmasına heveslenenler için bir el kitabıdır.

Kaynakça

Ahmet Cevdet (hzl.) (1314), *Tezkire-i Latifi*, İstanbul: İkdam Mtb.
Meredith-Owens, G. M., (1971), *Meşâ'ir üş-Şu'arâ or Tezkere of 'Âşık Çelebi*, London: Messrs. Luzac and Company Ltd.

Şerhler

M. A. Yekta Saraç

Şerhin kavram boyutu ve tarihî arka planı

TEMEL anlamı bir şeyi kesmek ve içini açığa çıkarmak olan "şerh" sözcüğü (Ebülbakâ 1287: 50; İbn Manzur yty.: 497), daha sonra ilk anlamını korumakla birlikte anlam genişlemesi ile "bir durumu açıklığa kavuşturmak, müşkil bir meseleyi açıklamak, kapalı ve gizli şeyleri ortaya çıkarmak" gibi farklı anlamlar kazanmıştır. Klasik lügatlerde verilen anlamların ortak noktası kapalılığın giderilip gizli olan şeyin ortaya konmasıdır. Bu ise *Kamus*'ta verilen "anlama" karşılığı ile ilişkilidir (Mütercim Asım 1305: 909). Dolayısıyla şerhte -metin için söz konusu olursa- metin farklı açılardan yaklaşılarak anlaşılır kılınmaya çalışılır ve bunun için de birçok ilim dalından yararlanılır.

Şerh kavramının bulunduğu kavram alanında onunla ilişkili *tefsir*, *haşiye*, *ta'lik*, *telhis*, *tevil* gibi başka kavramlar da vardır. Kelime anlamı açmak, açıklamak olan "tefsir", terim olarak *Kur'ân-ı Kerîm*'deki ayetlerin anlamlarını açıklamak, çıkan hükümleri, nâsih-mensuh, muhkem-müteşabih gibi niteliklerine göre ayırmak, iniş sebeplerini ve metindeki bağlamlarını ortaya koymak demektir. Çeşitli ilim dallarında yazılan eserlerde şerh yerine onun müteradifi olarak tefsir sözcüğünün kullanıldığı görülmektedir. Söz ve yazıdaki fazlalıklar "bir şeyin kenarı, bir eserin ve yazının bulunduğu sayfanın kenarlarındaki boşluk" demek olan "haşiye" ise; terim olarak "bir metinde ve şerhte geçen ayet, hadis ve özel isim gibi şeyler için

sayfa kenarlarında yapılan kısa açıklama" anlamına gelir (Topuzoğlu 1997: 420). Şerhten farkı daha kısa olması ve eserin tamamına değil genelde bir ibareye açıklık getirmesidir. XIV. yüzyıldan itibaren şerh mahiyetindeki müstakil eserlere haşiye denildiği de görülmektedir. Bununla birlikte haşiye türü eserler metinden ziyade şerhteki bazı güç ve kapalı ifadeleri açıklama, tamamlayıcı bilgiler verme ve yerine göre eleştirme amacı taşıyan çalışmalardır. Ayrıca bir eserle ilgili kısa ilave ve açıklamaların adı olan "ta'lik"; aslında özetleme demek olmakla birlikte, esas metne açıklamaların da getirildiği "telhis", bir manayı ihtimallerin en doğru olanı istikametinde açıklamak olan "tevil" de şerh ile ilgili diğer terimlerdir. Birbirleriyle ilişkili olan bu terimlerin hepsi bir metni açıklığa kavuşturma amacına yöneliktir. Aralarındaki farklar ise ele aldıkları metinlerin ve açıklamaların niteliklerinden gelmektedir.

Yukarıda sıraladığımız şerh ile ilgili kavramlar asırlar boyunca müşterek İslami kültürün birbiri ile ilişkili kavramlarıdır. Son dönemde bunlara "tahlil" sözcüğü de eklenmiş, bu sözcük şerh ile ilişkilendirilerek, hatta bazen uygulamalarda onun eş anlamlısı olarak kullanılmaya başlamıştır. Hâlbuki kaynaklarda görüldüğü kadarıyla tahlil-söz ilişkisinin geçmişi eski değildir. Teknik bir terim olarak tıpta, mantıkta, matematikte kullanılmış, fakat edebiyatla ilişkisi, muammadaki bir işlemin (amelin) ismi olmakla sınırlı kalmıştır (et-Tehânevî 1317: 376). Bu sözcüğün dil, felsefe, psikoloji alanlarında Batı'dan geçen kavramları karşılamak için yakın zamanlarda kullanılmaya başladığını söyleyebiliriz. Tahlilin temel anlamı "çözmek"tir. Diğer anlamları bu anlamla ilişkili olarak bir münasebet ve tasavvur ile kazanmıştır. Aslında "bir bütünü kendisini oluşturan parçalarına ayırmak" demektir (İsmail Fennî 1314: 34; ayrıca bk. İbn Manzur yty.: 163; Mütercim Asım 1305: 2243). Dolayısıyla bize bütünü değil, derinlemesine olarak parçaları tanıtır. Bu parçalardan hareket edilerek genel hükümlere ve neticelere ulaşılır. Bir metnin dâhilî ve şeklî olarak tahlili yapılırken onun öncelikli olarak anlaşılmış olması, yani incelemeyi yapan kişinin zihninde o metnin "şerhi"nin mesele olmaktan çıkmış olması gerekmektedir. Dolayısıyla tahlil, şerhin bir sonraki aşaması olarak değerlendirilebilir (Saraç 1999: 209).

Şerh aslında bir metnin anlaşılır kılınması ve açıklanması olduğundan bizim kültürümüzde de Batı kültüründe de asırlardır bulunduğunu söylemek mümkündür. Müşterek İslami kültürde şerhin ilk örneklerine şiirlerde geçen bazı ibare ve kelimelerin açıklamaları şeklinde rastlanmaktadır. Fakat günümüze kadar tesirleri süren şerh geleneği İslam medeniyetinin ürünüdür. Şerhin bir yöntem hâlinde ortaya çıkmasında kendisinin "icaz"ını, yani bir "dil mucizesi" olduğunu sürekli vurgulayan ve insanları metni üzerinde düşünmeye çağıran *Kur'ân-ı Kerîm*'i konu alan tefsirlerin birinci derecede rolü vardır. Bununla birlikte şerh edilen metinlerin niteliklerine baktığımızda -yazılı her metin açıklanmaya konu olabilecek müstakil bir

varlık olduğundan- müşterek İslami kültürde *Kur'ân-ı Kerîm* dışında da çeşitli ilim dallarında yazılmış kitap veya makale hacmindeki metinlerin açıklandığını/şerh edildiğini görmekteyiz. Hadis-i şerifler, fıkıh, kelam ilmi gibi dinî metinler yanı sıra doğrudan din ile ilişkili olmayan mantık, aruz, felsefe, belagat, tıp gibi ilimler ile ilgili düz yazı veya manzum metinler de şerh edilmiştir.

Osmanlı medreselerinde, kitap isimleri medreselerin seviyelerine ad olarak verilmiş olup kitap bitirme/geçme esastı. Her ilimde temel eserlerin bütünü veya bir bölümünün ki bunların çoğu Osmanlı coğrafyası dışında da okutuluyordu, o medrese seviyesinde bitirilmesi gerekiyordu. Bu eserler o dönemdeki telif usulüne göre yoğun olarak yazılmış, sahalarının klasikleşmiş eserleri olup öğretimde kullanılmaları dolayısıyla açıklanmaya ihtiyaç gösteriyorlardı. Yüksek ilimler (ulum-ı âliye) olarak adlandırılan dinî ilimlerin yanı sıra diğer ilimler de aynı şekilde temel metinler aracılığıyla aktarılıyordu. Belagatten *Miftahu'l-Ulum*, matematikten *Hülasatü'l-Hisab*, geometriden *Eşkâlü't-Te'sis*, fizikten *Hidayetü'l-Hikme*, astronomiden Çağminî metinleri şerhler ile okutulmakta idi. Medrese hocalarının bir medreseden diğer bir medrese seviyesine yükselmeleri için gereken şartlardan birisi de okutacakları metnin bir bölümünün şerh edildiği risale yazmaları idi. Bu durum da şerh geleneğinin gelişmesini sağlayan şartlardandır.

Medrese sisteminin merkezini oluşturan temel eserlerin öğretiminde bu eserlerin şerhleri, şerhlerin bir nevi şerhleri olan haşiyeler ve hamişler aslında bir ilim dalında tek bir formasyonun kazanımını sağlamaktaydılar. Bunların dışında halka mal olmuş *Dela'il-i Hayrat*, *Esma-yı Hüsna*, *Evrad*, *Kırk Hadis* türleri gibi dinî muhtevalı eserler ile yine geniş kitlelerce okunan *Gülistan*, *Bostan* gibi eserler de şerh edilen eserler arasında yer alır. Aslında farklı kişilerce çeşitli dönemlerde şerh edilen bu metinler dönemin bilimsel düzeyini, toplumsal eğilimlerini, eğitim ve öğretim metotlarını göstermesi açısından önemli kaynaklardır.

Bu geniş literatürden klasik dönemdeki edebî nitelikli metinlerin şerhleri, ait oldukları bu şerh geleneğinin bir uzantısıdır.

Şerhin sebepleri ve işlevi

Kâtip Çelebi'nin, şerhe duyulan ihtiyaç ve şerhte dikkat edilmesi gereken noktalardan bahsettiği *Keşfu'z-Zünun*'un giriş kısmındaki sözleri aslında klasik kültürümüzde şerh konusunun nasıl anlaşıldığına ilişkin bilgi de vermektedir. Ona göre her yazar, metnini şerhe ihtiyaç duyulmadan anlaşılması için yazar; fakat (a) yazarın düşünce ve ifadedeki üstün ve özel kabiliyeti dolayısıyla ince manaları maksada delalet eden veciz/öz ve yoğun bir şekilde dile getirmesi, ama okuyucuların yazarla bu konuda aynı seviye-

de olmaması; (b) zaten açık ve biliniyor olduğu düşüncesi ile veya bir başka ilim dalını ilgilendirdiği için bazı ön bilgilerin verilmemesi ve (c) lafzın birden fazla anlama yorulacak tarzda mecazlı ve kinayeli bir üslupla yazılmış olması şeklinde üç sebepten ötürü ortaya konulan metnin açıklanması (şerhi) gerekmektedir. Ayrıca metin yazarının insan olması hasebiyle yanılması, meseleleri ve bilgileri karıştırması, önemli noktaları dile getirmeyi unutması, tekrara düşmesi gibi kompozisyon hatalarının da şerhin sebeplerinden olduğunu söyler (Kâtip Çelebi 1941: I/35). Yazarın şerhte dikkat edilecek hususlar ile ilgili olarak da şarihin (metni şerh edenin) elinden geldiği ve birikiminin müsaade ettiği kadarıyla metni açıklamaya çalışması, fakat metin sahibine karşı insaflı olması, itiraz edilmesi gerekiyorsa yumuşak ve üstü kapalı bir dille bunu ifade etmesi, şahsiyet karalaması yapmadan, hatta itirazlarını adres göstermeden yapması ve bunları müstensih hataları olarak yorumlaması gibi hususları dile getirmesi dikkat çekicidir. Kâtip Çelebi'nin bu sözleri klasik şerh anlayışında -bu konuda sanılanın ve ileri sürülenin aksine- eleştirinin de bulunduğunu göstermektedir.

Eldeki örneklere baktığımızda edebî metinlerin iki amaç doğrultusunda şerh edildiğini görmekteyiz. İlki, şerh edilecek metin ile ilgili okuyucunun bilgi birikiminin yetersiz kaldığı yerler olduğu düşüncesidir. Bunu şerh edenin kelime ve ibareleri açıklamasından, gramer bilgileri vermesinden, kültür unsurlarını açıklamasından anlamaktayız. Dolayısıyla bu şerhlerde bilgilendirme temeldir. Kâtip Çelebi'nin ele aldığı şerh sebepleri aslında bu grupta toplanabilir. Ayrıca eldeki metinlerin bir düşünce ve inanç sistemini açıklamak için bir vasıta olarak kullanılması –metnin yazarının kimliğinin metni aşan değeri de bu bağlamda ele alınabilir– şerhte rol oynayan diğer etkendir. Asırlar boyu –yeni katkı sağlamasa da– bazı dinî-tasavvufi metinlerin şerhlerinde görülen ısrar ve bu metinlerin şerhi ile verilmek istenilen tasavvufi düşünceler ikinci gruptaki şerhlerin sayısının azımsanmayacak oranda olmasını sağlamıştır. Bu şerhlerde ise metnin anlaşılma, açıklanma amacı ikinci planda kalıp onun bir vasıta olarak kullanılması söz konusudur (Kortantamer 1994: 1).

Şerhte usul ve yöntem

Müşterek İslami kültürümüzde şerh geleneğinin oluşmasında birinci derecedeki rol tefsir ilmine aittir. Tefsirlerde ayetlerin açıklanmasında uygulanan yöntem diğer dinî ve gayridinî metinlerin açıklanmasında da etkili olmuştur. Asırlar boyunca *Kur'ân* metninin kendisinin bizzat kendisi ile açıklanması, sebeb-i nüzul olarak adlandırılan ve ayetlerin indikleri durum ve şartların metnin açıklanmasında rol oynaması, yine tefsir ilminde önem-

li bir yer tutan sözcükler ile ilgili verilen bilgiler ve gramer izahları gibi tefsirlerdeki açıklama yöntemler şerh geleneğinde belirleyici olmuştur. Bunun dışındaki hadis, fıkıh, kelam gibi dinî ilimler ile bunlara hazırlık/alet ilimleri olarak adlandırılan *lügat*, *aruz*, *belagat* gibi ilimler, ayrıca *ilmi nücum*, *kimyasimya* gibi "batıl ilimler" olarak adlandırılan bilgi dalları da metot olarak tesir etmeseler de metinlerdeki kültür unsurlarının açıklanmasında yararlanılan bilgi birikimini sunmaktadır.

Şiir şerhlerinin tarihi, müşterek klasik kültürümüzde asırlara dayanmakla birlikte metinlere uygulanan tek bir metottan söz etmek mümkün değildir. Fakat bu durum şerh usulünün/metodunun bulunmadığı, bir disiplinden uzak ve gelişigüzel bir şekilde bu işlemin yapıldığı anlamına gelmemelidir. Manzum ve mensur olarak yapılan şerhler için belli bir şablondan söz edilebilmekle birlikte şerh edilen metnin dili, muhtevası ve yapısı ile şerh edenin kişiliği, ayrıca şerhin yönelik olduğu okuyucu kitlesi gibi sebepler de o metne uygulanacak şerh usulünde rol oynar. Manzum olan şerhlerde metnin açıklanması önde gelir. Kelime ve gramer açıklamalarına yer verilmez. Bazen asıl metnin vezninin kullanıldığı da görülmektedir. Mensur olanlarda ise filolojik izahlar ağır basar. İbareleri oluşturan kelimeler önce açıklanır, gramer izahları gerekiyorsa verilir. Daha sonra kelime boyutundan ibare boyutuna geçildiği de görülür. Şerh edilen metin bir inanç sistemi açısından önemli ise kullanılan terimler ve kavram alanı o şerhi belli bir bakış açısına göre şekillendirir. Bazen bu öyle bir yoğunluk gösterir ki Abdullah Bosnevi'nin (ö. 1644) *Fusus* şerhi gibi eserler şerhin kendisi yazıldığı ilmin/disiplinin terimleri ve felsefi arka planı bilinmeden kapalı kalır. Kaynak metin ile yazarının şahsiyeti arasında kurulan ilişki şerhin anlam kurgusunda rol oynar. Şarih, metni yazarından ve devrinden ayrı müstakil bir varlık olarak ele almaz. Ayrıca eseri bizzat o eser için de incelemez. Varmak istediği bir netice vardır. Bu, eserin ilettiği mesajın anlaşılır kılınmasıdır. Bu işlem esnasında cüzlerden yola çıkar. Bundan dolayı şerhlerde tüme varım metodunu kullanıldığı ileri sürülür. Fakat nihai noktada varılmak istenilen belirlenmiş bir doğru, bu cüzlerin yorumlanması ve bunlarla ilgili neticelerin kullanımında rol oynar.

Şerhlerde edebî kıstaslar ve kurallar çerçevesinde metne yaklaşılmasına pek sık rastlanmaz. Edebî metinler bile şerh edilirken edebî ölçütler birinci derecede önemli değildir. Mevlana (ö. 1273)'nın *Mesnevi*'si, Sa'dî'nin (ö. 1292) *Bostan* ve *Gülistan*'ı, Hâfız (ö. 1390)'ın *Divan*'ı edebî yönden değil, anlam ve verilmek istenilen ahlaki eğitim yönünden şerh edilmiştir. Bu eserlerin içerikleri ve yazılış gayeleri biçimin önünde yer tutar. Şerh edilen

[1] Şerhlerle ilgili çalışmalarda tümevarım metodu uygulandığı şeklindeki sözler metnin anlamını açıklamak için cüzlerden hareket edildiği için ilk bakışta doğru gözükmekte ise de bu şerhlerin amaçları klasik kültürümüzün kendi yapısı içinde düşünülerek incelendiğinde ve eserlerin bütününün anahtar kavramlar ile tek bir kavrama yönelimi göz önünde tutulduğunda metinlerin derin yapılarındatümdengelim metodunun şerhler de dâhil buy medeniyetin kültür ürünlerinin bütününde bulunduğunu söylemek daha doğru olur kanaatindeyiz.

metinlerin "beliğ" veya benzeri sıfatlarla nitelenmesi bu durumu değiştirmez; bu gibi edebî hükümler çoğu zaman usulen söylenilen sözlerdir. Kısacası şerhlerde metnin ne söylediği ile ilgilenilir, ama bu söylenileni nasıl söylediği şerhe konu olmaz.

Şarihler genelde bir topluluk, bir kültür ve bir medeniyet adına konuşmakta, metni buna göre şerh etmektedirler. Dolayısıyla şerhleri, bu metinleri şerh edenler açısından oldukça nesneldir. Fakat bu şerhler bazen Konevi Mehmet Vehbi Efendi (ö. 1828-29)'nin, *Hâfız Divanı* şerhinde gördüğümüz gibi "aşırı yorum" olarak niteleyeceğimiz bir hâl alır. Artık bu eserlerde şahsiyet ve eser silik bir şekilde kalmış, hatta bütünüyle ortadan kalkmış, eser bir inanç sisteminin ve bu sisteme ait düşüncelerin izahında vasıta olmuştur.

Şerhlerde devrin teamüllerine göre kaynak eserler atıf yapılarak kullanılır. Bunlar lügat ve gramer kitapları oldukları gibi kaynak metnin ait olduğu ilim dalı ve konu ile ilgili başkaca eserler de olabilmektedir. Kaynak olarak gösterilen ve atıf yapılan eserler arasında o metni şerh edenin eserleri de görülebilmektedir. Yapılan atıflarda bazen tam cümle iktibasları yapılmakta, bazen de bir yazara bir hükmün isnadı ile yetinilerek eser adı verilmemektedir. Türkçe dışında Arapça ve Farsçadan yapılan alıntılarda tercüme yoluna gidilmeden çoğu zaman olduğu gibi cümleler aktarılır. O dönemin aydın kesiminin şiir ile yoğun ilişkisi dolayısıyla alıntılanan metinler arasında kaynak metin edebî veya edebiyat dışı olsun, beyit ve şiirlere yer verilir. Bosnalı Sudi (ö. 1598) Gülistan şerhinde hikâyeler arasına şiir parçaları ilave etmiştir. Şarih yeri geldikçe İsmail Hakkı Bursevi'nin (ö.1725) ve Abdullah Salahattin-i Uşşaki (ö.1782)'nin şerhlerinde gördüğümüz gibi kendisine ait beyitleri de şerh esnasında kaydeder.

Bir metnin ilk şerhinden sonra tekrar şerh edilmesi tabii olarak daha önceki şerhlerin yetersiz kaldığı ön kabulüne dayanır. Bu durumda -Sudi'nin *Hâfız Divanı* şerhinde Şem'i'yi alaycı bir dille tenkit ettiği gibi- şarihler daha önceki şerhleri yeri geldikçe tenkit ederler.

Şerhte konuya uygun olarak ve çoğu zaman da doğrudan metnin düz anlamı dışında açıklamalar yapılır. Geniş açıklamalardan sonra verilen bilgiler özetlenir. Şarih şerhin sonunda kaynak metnin yazarının maksadının da kendisinin anlattığı (dolayısıyla kendisinin anladığı) şekilde olduğunu vurgulamak için "mahsul-i beyit", "mefhum-ı beyit" başlığı ile dikkat çeker. Diğer bir ifade ile metni anlaşılır kılma uğraşı nesnel olma tavrı içinde şahsi yorumlamaları da peşi sıra getirir.

Şerhlere genellikle ad konulmaz. Fakat müstakil bir eser niteliğini kazanmış ise bu takdirde Muhammediye manzumesine İsmail Hakkı Bursevi tarafından *Ferahu'r-Ruh* ismi ile şerh yazılması gibi farklı isimler konur.

Eğer kaynak metin *Mesnevi* gibi uzun bir metin ise metinde seçmeye gidildiği ve seçilen bölümlerin şerh edildiği de görülür. Şerhlerin dil ve üslubunun okuyucunun durumuna bağlı olarak belirlendiği söylenebilir. Mesela İsmail Hakkı Bursevi, şerhlerinde farklı metinler için farklı üsluplar kullanmıştır. Şerhler yazarların ifadelerine göre, manevi bir işaret ile veya dostların ısrarı ile yazılır. Böylece ilk durumda ortaya konulan şerhin manen teyit edildiği ve doğrulandığı, ikinci durumda da o metindeki zorlukları ve kapalılıkları açabilecek kişinin ancak kendisinin olduğu üstü kapalı bir şekilde ifade edilmiş olur. Bazen de Mu'ini'nin (XV. yy) *Mesnevi* şerhini Sultan Murat (ö. 1451)'ın emri ile yazması örneğinde gördüğümüz gibi, devlet adamlarının isteği/emri şerhlerin yazılmasını sağlar. Şarihlerin kendi eserlerine de şerh yazdıkları görülmektedir.

Şerhlerde eleştiri de bulunabilir. Bu bazen İsmail Hakkı Bursevi'nin şerhlerinde gördüğümüz gibi kaynak metne, ilmî veya edebî açıdan yöneltilen eleştiriler şeklinde, bazen de Sudi'nin Süruri (ö. 1561-62)'ye; Hevayi (ö. 1608-09)'nin Şem'i (ö. 1591-92) ve Süruri'ye yönelttiği tenkitler gibi şarihin diğer şarihlerin yanlışlarına dikkat çekmesi tarzında olmaktadır.

Türk edebiyatındaki şerhler

Türkçe yazılan şerhlere baktığımızda pek çok ilim ve disiplinin yanı sıra Arapça, Farsça ve Türkçe edebî metinlerin de şerh edildiğini görmekteyiz. Dolayısıyla günümüze intikal etmiş eldeki şerh malzemesini belli bir esasa göre gruplandırma yararlı olacaktır.

Şerh edilen kaynak eserlerin Türkçe olup olmadığına göre bu şerhleri iki grupta toplamak mümkündür. Türkçe dışında yazılan, yani Arapça ve Farsça metinler arasında *Gülistan*, *Bostan*, *Pend-i Attâr* gibi bilinen, halka mal olmuş metinler olduğu gibi "Bânet Su'âd", "Bürde" kasideleri gibi edebî niteliği olmakla birlikte dinî niteliği ön planda olanlar da vardır.

Yapılan şerhlerde dili Türkçe olmayanlar daha fazladır. Bu eserlerde şerh ve tercüme gibi iki ayrı işlem birleşmektedir. Edebiyat dışında, nesir sahasında İbn Haldun (ö. 1406)'un *Mukaddime*'sinin Şeyhülislam Pirizade Mehmet Sahip (ö. 1884-85) ve Cevdet Paşa (ö. 1895), İmam Kastalânî'nin *Mevâhibü'l-Ledünniyye*'sinin şair Baki (ö. 1600) tarafından yapılan tercümelerinde olduğu gibi, kaynak dilden yapılan şiir tercümeleri de aslında tercüme sınırlarını aşan ve şerhe yaklaşan eserlerdir. Bunların yanı sıra Türkçe olmayan manzumelerin kaynak dilden manzum olarak aktarıldıklarını da görmekteyiz. Bu manzumeler gerçekte tercüme olmanın ötesinde, mana yönünden kaynak metnin yazarının maksadının ne olduğunu ortaya koyma gayesini de bulundurmaktadır. Bu eserlerde kelime ve gramer bilgileri verilmemekte, buna mukabil metin bir diğer dilde açıklanmakta, hatta

bir ölçüde yorumlanmaktadır. Yine bu metinlerde okuyucuya edebî zevk tattırmak da dikkat edilen hususlardandır. Dolayısıyla bu manzum şerhlerde metin bir ölçüde yeniden inşa edilmektedir. Arap edebiyatında meşhur Tantarani kasidesinin her beytinin Kemal Paşazade (ö. 1534) tarafından dörtlükler ile nazmen tercümesi bu tarz şiirlere örnektir (Saraç 1995: 111).

Müstakil şiir şerhleri arasında ise kaside şerhleri önemli yer tutar. Bunlar "Kasîde-i Münferice", "Kasîde-i Emâli", "Kasîde-i Nûniyye" gibi dinî metinler oldukları gibi "Kasîde-i Mîmiyye", "Kasîde-i Bânet Su'âd", "Kasîde-i Bür'e" gibi dinî niteliği olmakla birlikte edebî yönü de bulunan metinlerdir. Bunlar arasında İmam Busirî (ö. 1296)'nin "Kasîde-i Bürde"si klasik Türk edebiyatında en fazla önem verilen şiirlerdendir. Çeşitli dönemlerde yapılan manzum tercümeleri ve tahmisleri yanı sıra mensur olarak da şerh edilmiştir. Bu şerhler arasında Abdurrahman Abdî (ö. 1709), Abdurrahman Paşa (ö. 1592), Ahmed Üsküdari (ö. 1795), Ahmed Muhtar Efendi (ö. 1906), Eyüp Sabri Paşa (ö. 1874) tarafından yazılan şerhler sayılabilir. Bazı manzumelerin, anlaşılmasında farklı görüşler bulunan beyitlerine de şerh yazıldığı olmuştur. Mesela Bosnalı Sudi, Hâfız'ın bir gazelinin bir beytine ve *Gülistan*'daki bir beyte müstakil şerh yazmıştır.

Şerhine önem verilen müstakil ve uzun manzum eserlerin başında Mevlana Celalettin Rumi'nin *Mesnevi*'si gelir. *Mesnevi*'nin Osmanlı Döneminde yapılan şerhlerinin başlıcaları şunlardır: İbrahim Bey (XV. yy.), Mu'ini (XV. yy.), Abdülmecit Sivasi (ö. 1049), Sarı Abdullah (ö. 1660-61), İsmail Ankaravi (ö. 1631), Şem'î Şem'ullah, Sabuhi Ahmet b. Muhammed (ö. 1647), Şifa'i Mehmet Dede (ö. 1671-72), Şeyh Murad-ı Buhari (ö. 1848), Abidin Paşa (ö. 1907). Daha sonra Kenan Rifai (ö. 1950), Ahmet Avni Konuk (ö. 1938), Tahirü'lMevlevi (ö.1951) ve Abdülbâki Gölpınarlı (ö. 1982) da *Mesnevi* şerhi geleneğini Cumhuriyet Döneminde devam ettirmiştir.

Sa'dî'nin *Gülistan* ve *Bostan* isimli eserleri de Türk toplumunda yaygın olarak okunmuş olan eserlerdir. *Gülistan*'a şerh yazanların başlıcaları Şahidî İbrahim Dede (ö. 1501), Za'ifî Efendi (ö. 1552), Şem'î Şemullah, Heva'i Mustafa Efendi, Ayşi Muhammed Efendi (ö. 1650), Şem'i Muhammed Monla (ö. 1881) Bosnalı Sudi, Süruri Mustafa Efendi'dir. Sa'dî'nin diğer eseri *Bostan*'a şerh yazanlar İsmail Hakkı Bursevi, Bosnalı Sudi, Şem'i Şem'ullah, Hevayi'dir.

Ferîdüddîn Attâr'ın *Pend-nâme*'si de Osmanlı Dönemi Türk edebiyatında tercüme ve şerh edilen eserler arasındadır. Bu esere şerh yazanlar Şem'î Şem'ullah, Abdurrahman Abdi Paşa (ö. 1692), Şu'uri Hasan Efendi (ö. 1693 94), İsmail Hakkı Bursevi, Mehmet Murat b. Abdurrahim (ö. 1848)'dir.

Hâfız *Divanı* da müstakil şerh yazılan bir divan olarak şerhler arasında önemli bir yer tutar. Süruri Mustafa Efendi, Şem'î Şem'ullah Efendi, Sudi Efendi ve Konevi Mehmed Vehbi Efendi, Hâfız *Divanı*'na şerh yazanlar arasındadır.

Şiir şerhleri arasında kaynak metin Türkçe olanlar da önemli bir sayıdadır. Müstakil Türkçe şiir şerhleri arasında ilk örnekler Yunus Emre (ö. 1320)'nin şiirlerine yapılan şerhlerdir. Yunus'un şiirlerine Şeyhzade Muhyittin Muhammed (ö. 1544), Niyazi-i Mısri (ö. 1694), Ali Nakşbendi, İsmail Hakkı Bursevi tarafından şerhler yapılmıştır. Hacı Bayramı Veli (ö. 1429)'nin "Çalabım bir şar yaratmış iki cihân arasında" mısrasıyla başlayan şiirine de Abdülhay Celveti (ö. 1705), İsmail Hakkı Bursevi tarafından şerhler yapılmıştır. Niyazi-i Mısri de şiirleri şerh edilen şairler arasındadır. Mustafa Azbi, Hasan Sezayi (ö. 1738), Salahattin-i Uşşaki bu metinlerin şarihleridir. Bunların dışında Şeyh Sahfi (ö. 1733), Eşrefoğlu Rumi (ö. 1469-70 ?) gibi şairlerin şiirleri nispeten az olsa da şerh edilmiştir. İsmail Hakkı Bursevi hem bu şiirlere, hem kendi şiirlerine şerh yazan önemli bir şahsiyettir.

Görüldüğü gibi bu gruptaki kaynak metinler ile bu metinleri şerh edenler mutasavvıf kimliklidir. Dolayısıyla ortaya çıkan şerhli metinler tasavvuf bağlamında yazılmış, bu metinler tasavvuf kültürünü ve verilmek istenilen düşünceleri aktarma vasıtası olmuştur. Aslında tasavvuf kültürü toplumun birçok katmanına yayılmakla ve yazılı kültürün temeli olmakla birlikte Farsçadan ve Arapçadan tercüme edilen yukarıda sıraladığımız eserler, genellikle tasavvufu edebî bir formda, özümsenmiş bir tarzda ve genel çizgileri ile sunmakta, ahlaki boyutu ile ifade etmekte idi. Bu gruptaki eserler ise tasavvufu doğrudan ve felsefi boyutu ile ifade etmektedir. Hatta bu bazen o kadar ileri gider ki İsmail Hakkı Bursevi ve Niyazi-i Mısri gibi bazı şarihler, şerh ettikleri metinlerin yazarları ile aralarında manevi bir bağ kurarlar ve o metinlerin yazarları tarafından bu şerhleri yazmalarının istenildiğini söylerler. Bu şekilde yaptıkları şerhlerin doğrulanması, o metinlerin bizzat yazarları tarafından sağlanmış olur.

Bu iki farklı tutum, metinler ile muhatap alınan okuyucu kitlesinin kimliğinin de farklı olduğunu göstermektedir. İlk gruptaki eserlerde okuyucu kitlesi daha geniş tutulmuş, ilmî açıdan metinlere yaklaşılmıştır. İkinci gruptaki metinler ise belli ve daha dar bir çevreye hitap eder tarzda ve üslupta kaleme alınmış, özel bir terminoloji kullanılmıştır.

Türk edebiyatı tarihinde Türkçe şiir şerhleri arasında Yazıcıoğlu Muhammed b. Salih (ö. 1451)'in *Muhammediye* isimli eseri üzerine İsmail Hakkı Bursevi tarafından yapılan şerh dikkat çekicidir. Kendisinden önce bu uzunlukta bir Türkçe edebî metin şerh edilmemiştir. *Ferahu'r-Ruh* adıyla yaptığı bu şerh kendisinin ilmî kişiliğini aksettirmesi bir yana Türk edebiyatı için de önemli bir kaynaktır.

Şerh edilen düz yazı metinler genellikle ilmî eserlerdir. Bunlar arasında edebiyat bilgileri veren eserler de bulunmakla birlikte gerek metinler, gerekse bu metinlere yapılan şerhler öğretim amaçlıdır. Bunlar arasında man-

zum lügatlere yapılan şerhler önemli bir yer tutar. Bu manzum lügatlerde kelime ve gramer bilgileri yanı sıra aruz ve edebî sanatlara dair bilgilere de yer verilmiştir. Ezber yoluyla kelime öğretimi amacıyla yazılmış manzum sözlüklerin en meşhuru Şahidî İbrahim Dede'nin 1515'te telif ettiği *Tuhfe-i Şahidî*, kendisinden önceki lügatleri unutturmuş, büyük ilgi görerek kırka yakın şerhi yapılmıştır.

Günümüzdeki şerh uygulamaları ve toplu değerlendirme

Cumhuriyet Dönemindeki uygulamalara bakıldığında şerh usulünün yapısal bakımdan gelenekten farklı bir yol izlemediği görülmektedir. Tahirü'l-Mevlevi ile Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Mesnevi* şerhleri bu görüşü doğrular. Kaside şerhleri bulunan Tahirü'l-Mevlevi de bu şerhlerinde kelime bilgileri, dönemin tarihî ve sosyal bilgiler ile tanıtılması, anlamın geniş ve daha sonra topluca verilmesi gibi bilinen usulü takip etmiştir. Bu şerhlerde yöntemden ziyade şerh yapanların bilgi birikimleri, eğilimleri rol oynar. Kısa hacimli şiir şerhlerinde ise farklı arayışlar görülmektedir. Kısacası geleneksel şerh usulü günümüzde de kısmi eklemelerle devam ettirilmektedir.

Cumhuriyet Döneminde metin şerhi meselesi aslında uzmanlarınca üzerinde düşünülen ve yazı yazılan bir konudur. Klasik Türk edebiyatının metin şerhi üstadı olarak nitelenen Ali Nihad Tarlan, edebî eseri anlama ile duymanın farklı olduğunu, metinler şerhinin metni anlamaya çalıştığını, anladığını her zaman anlatabildiğini, yolunun afaki, neticelerinin objektif maddeler olduğunu söyler. Ona göre nazım sahasında yapılacak metin şerhinde izlenecek üç yol vardır: Bunların ilki eserlerin -mazmunları da göz önünde tutularak- içinde bulunan sanat anlayışı ile olan ilişkisinin tespiti ve bu sanat anlayışındaki yerinin belirlenmesidir. İkinci olarak bu geniş birlik altında edebî şahsiyetleri tetkik gelir. Bu aşamada şöyle bir "tahlil tarzı" takip edilir: Tarihî ve etnografik bilgilerden yararlanılarak edebiyatçıların müşterek ve orijinal tarafları bulunur, sanatkârın kafasında biçimlenen hayal kavranır ve daha sonra bu hayalin etrafındaki süse geçilir. Bu aşamada metinlerdeki objektif maddelerin hayal kompozisyonu içindeki yeri belirlenmiş olur, dili bakımından metin tetkik edilir. Son olarak da edebî şekillerin mahiyetlerini anlamak, umum karakterlerini, içlerine aldıkları mevzuların birleşik noktalarını meydana çıkarmak aşamasına geçilir (Tarlan 1981: 192, 195). Tarlan'ın metin şerhi konusunda teori zemininde söyledikleri ile uygulamaları arasında tutarsızlıklar vardır: "Bir edebî eseri kendi dışındaki ilimlere yarasın diye değil kendi için tetkik gerekir." cümleleri ile başlayan bu yazısını "Hülâsa bir metin onu meydana getiren sanatkârın iç benliğini ve o devrin hususî karakterini bize vuzuh ile gösteren bir vesikadır." cümlesi ile sonlandırmaktadır. İkinci olarak, *Fuzûlî Divanının Şerhi* isimli eserinde

bu yazısında ileri sürdüğü tarzda bir şerh usulünü görememekteyiz. "Sanatı metafizik bir esîr olarak telakki edip onu ruhî bir zevk zaviyesinden temaşa edenler o esrarı içip sayıklayanlar enfüsî âlemde hezeyanları ile meşgul olmalılar." demesine rağmen (Kortantamer 1994: 4) bu şerhte metinlerin ilk anlam katmanındaki açıklanmalarının göz ardı edildiği ve neredeyse bütünüyle izlenimci bir yaklaşımla açıklamaların yapıldığı görülmektedir. Tarlan, bu eseriyle aslında teori zemininde söylediklerine değil, yukarıda işaret ettiğimiz, geleneksel şerh metodunun metinlerin belli bir inanç sistemi zaviyesinden şerh edildiği örneklerine daha yakın durmaktadır.

Gerek yukarıdaki görüşleri ile Tarlan, gerekse;

> "Her devrin bilgi, inanç ve anlayış özelliklerine dayanan bir sanat, tabiat ve evren görüşü vardır. O devrin eserlerinde bunların izleri görülür. Eski Türk edebiyatında 'mazmunlar', hep bu esaslara dayanarak yapılmıştır. (...) İşte metin şerhi eski eserlerdeki bu gibi mazmunları anlamak ve onların yazıldığı devri bütün özellikleri ile tanımak için yolumuzu aydınlatmış olacaktır". (Levend 1988: 12-13, 14)

derken Levend, aslında geleneksel şerh metodunu pozitivist yaklaşım ile çerçevelendirerek bize sunmaktadırlar: Metnin, devrin tefekkür ve estetik anlayış sistemi içerisinde yerini belirleme ve malzemenin (mazmunların) açıklanması. Bu yaklaşım "her sanat eserinin ırk, çevre ve tarihî an ile belirlenmesi" prensibini çağrıştırmaktadır. Gerçekte de nesnel bir tavır içinde eldeki edebî metnin konumunu bir gerçek kabul ederek belirleme, eldeki malzemeyi tavsif ve tasnif etme, bu işlem esnasında metnin gerçeklik görüntüsünü aşan yorumlama ve izlenimlere yer vermeme, buna mukabil biyografilere, dış yüzeydeki belirgin üslup özelliklerine ve etkileşimlere önem verme yaklaşımı bu metin şerhi/açıklamalarında görülen pozitivist anlayışla paralellik göstermektedir. Fakat bu belirgin özelliklerin bir kısmının gelenekten geldiğini göz ardı ederek bu metodu bütünüyle de pozitivizme bağlamak yanlış olur. Bu tarz yaklaşım metin şerhlerinde hâlen kullanılan bir yoldur.

Bu şerh anlayışı yanı sıra eserin teferruat bilgileri altında ikinci plana atılarak onun kendi özgün hatta yazarından bile müstakil varlığının göz ardı edilmesi neticesini doğurduğu için akademik ortam dışında eleştirilerek bu metinlerin okur merkezli bir yaklaşımla açıklanmaya çalışıldığı da görülmüştür (Kortantamer 1994: 1, 8 vd.). Fakat bu yaklaşım sürekli olmamıştır.

Son dönemlerde ise klasik nitelikli edebiyat metinleri şerhlerinin toplumsal tarih araştırmaları ile de ilişkili bir hâl aldığı görülmektedir. Bu yaklaşımın temelinde divan şiirinin sosyal hayat ile bağlantısı olmadığı şeklinde, özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yaygın önyargılı yaklaşıma bir

cevap verme kaygısı bulunmaktadır. Bu tutum edebiyat metinlerinde toplumsal olayların izini arayanların bu metinleri şerh etme usullerini de biçimlendirmiştir. Artık edebiyat metinleri açıklanırken onların tarih ile olan bağlantısı sürekli gözetilmekte, sosyal hayat ile bağlantı noktaları şerhlerde dikkat edilen birinci nokta olmaktadır. Fakat bu yaklaşımda eserin estetik özellikleri ve "onu kendisi yapan yapısı" ikinci plana atılmakta, neticede eldeki edebiyat metni tarih araştırmalarına yardımcı bir çeşit belge ve sosyoloji dalına bir veri olma özelliğini kazanmaktadır. Ayrıca edebiyat ile toplum ve tarih ilişkilerinin teori zemininde -Batı'daki durumun aksinegeri planının olmayışı bu yolda yapılan şerh çalışmalarının zaman zaman edebiyat-dışı bir nitelik kazanmasına da yol açmaktadır.

Yaygın ve egemen bu iki yaklaşımın dışında klasik edebiyat metinlerinin modern edebiyat teorileri ışığı altında şerh edildiği (Dilçin 1941: 43) görülmekle birlikte bu tarz şerh usulü bu konudaki alışkanlıklardan farklı ve özgün bir birikim gerektirdiğinden yaygınlaşamamış ve bir iki örnekle sınırlı kalmıştır.

Kısacası, günümüzde metin şerhi genellikle metnin anlaşılması yolunda teknik bilgilerin verilmesi, kelimelerin açıklanması, edebî sanatların metnin yapısının açıklanmasına yaramayan şekilde "bulunarak" gösterilmesi şeklinde sürmekte, ayrıca gittikçe artan bir eğilim ile tarih ve sosyal hayatın metindeki izlerini sürme uğraşısı da bunlara eklenmektedir. Metin şerhinin çerçevesi ve sınırlarının ne olduğu konusunda dahi tam bir uzlaşı görülmemekte, şerh, metin tahlili/analizinin ilk aşaması olarak değerlendirilmekle birlikte uygulamalarda şerhin içinde onu tamamlayan bir kısım olarak kabul edilmektedir. Bazı çevreler ve araştırmacılarca şerh konusunda Batı'daki edebiyat metinlerini inceleme çalışmaları bir yön olarak gösterilmekle birlikte sürekli bir gelişim çizgisi izleyen bu çalışmaların yapısı kavranmadan verilen çok azı başarılı örnekler umulan yararı sağlayamamakta ve bir başlangıç noktası oluşturamamaktadır. Kaldı ki eldeki malzemenin nitelikleri ve dayandığı gelenek, aktarma metotların başarı şansını azaltmaktadır. Bu konudaki belirsizlik ve arayışın sebepleri arasında klasik edebiyat bilgisinin bize bu konuda sunduğu birikimin bilindiği ve bütünüyle kullanıldığı şeklindeki yanlış düşünce de bulunmaktadır. Eldeki uygulamalara bakılarak bu hükme varılmakta ise de müşterek kültürün, "hermeneutik/yorumlamacılık, yapı sökücülük, metinler arasıcılık" gibi günümüz metin analiz ve metin eleştirisi yöntemleri ile ilişki kurulabilecek bilgi birikiminden gereğince yararlanıldığını söylemek doğru olmaz. Dolayısıyla eldeki metinleri oluşturan şartlar göz ardı edilmeden klasik kültürümüzün -incelenen ve bilinenin yanı sıra edebî metinlerin şerhinde kullanılmayan- metotlarını da Batı'da aynı konuda yapılan çalışmalar ile bir sistem dâhilinde uyumlu hâle getirerek uygulamaya koymak, metin şerhi konusunda günümüzdeki arayışlara farklı bir istikamet verebilir.

Kaynakça

Bursalı Mehmed Tahir (1333-1342), *Osmanlı Müellifleri*, C. I-III, İstanbul.

Dilçin, Cem (1991), "Fuzuli'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, 9: 43-98.

Ebülbakâ (1287), *el- Külliyât*, İstanbul.

et-Tehânevî, Muhammed b. Ali (1317), *Keşşâfu Istılâhâti'l-Fünûn*, C. 1, İstanbul.

İbn Manzûr (yty.), *Lisânü'l-Arab*, Beyrut.

İsmail Fennî Ertuğrul (1341), *Lügatçe-i Felsefî*, İstanbul.

Kâtip Çelebi (1941*), Keşfu'z-Zunûn*, C. 1, İstanbul.

Kortantamer, Tunca (1994); "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8: 1-10.

Levend, Agâh Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yay.

Mütercim Asım (1305), *Kâmus Tercümesi*, İstanbul.

Saraç, M. A. Yekta (1995), *Şeyhülislâm Kemal Paşazade Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Bazı Şiirleri*, İstanbul.

Saraç, M. A. Yekta (1999), "Divan Tahlillerine Dair", *İlmî Araştırmalar*, 8: 293-299.

Tarlan, Ali Nihad (1981), *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yay.

Tarlan, Ali Nihad (1985), *Fuzûlî Dîvanı Şerhi*. Ankara.

Topuzoğlu, Tevfik Rüştü (1997), "Haşiye", *DİA*, 16: 420.

Âşık şiiri (XVI-XX. yüzyıl)

M. Öcal Oğuz

Ozan-Baksı'dan Âşık'a dönüşüm

ÂŞIK edebiyatı, bu konuda araştırma yapan bilim adamları tarafından sihir, büyü, hekimlik, saz şairliği gibi görev ve beceriler üzerinde meslekleşen eski kamlık, bahşılık, ozanlık geleneğinin Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra aldığı yeni biçimin adı olarak tanımlana gelmiştir. Âşık edebiyatının kökeni üzerine Türkiye ve Azerbaycan'da yapılan çalışmalar, bu düşünceyi ortaya koymaktadırlar (Köprülü 1986; Boratav 1982; Elçin 1998; Günay 1993; Namazov 1984; Hekimov 1983; Sakaoğlu vd. 1993; Kasımlı 1996). Bu tanımlama çerçevesinde yapılan araştırma ve incelemeler, bütün Türk boy ve topluluklarında görülen ve "şaman", "akın", "bahşı", "cırav", "şeşen", "oyun", "ozan" gibi farklı adlar taşıyan, ancak köken olarak kamlık geleneğine dayanan ve bu geleneğin yüzyıllar içinde çeşitli coğrafi, kültürel farklarla çiçeklenmesiyle yeni biçimler alarak günümüze ulaştığını söylemektedir. Son yıllarda Türkiye'de, Türk dünyası üzerine yoğunlaşan çalışmalar, Türkiye ve Azerbaycan sahalarında "âşık" olarak adlandırılan halk şiiri temsilcilerinin benzerlerinin Türk dünyasında etkin olarak günümüzde de varlığını sürdürdüğünü göstermiştir. Yukarıda adı geçen araştırıcılar başta olmak üzere, bu alanda çalışanların ulaştığı ortak görüş, Türk topluluklarının hangi coğrafyada, hangi kültür dairesinde veya hangi devlet idaresinde olurlarsa olsunlar, içlerinden çıkan halk sanatçılarının yarattığı veya naklettiği, kimi durumlarda bir enstrüman kullanarak, kimi zamanlarda da sadece ezgili şiirler söyleyerek, güçleri ve etkileri oranında öncelikle bir şiir okulu, sonra da bir hikâye anlatma geleneği oluşturduklarıdır.

Avrasya düzleminde Saha Yeri'nden Balkanlara uzanan uzun ve geniş yay üzerinde yer alan bu sanatın yüzyıllar içindeki değişim ve dönüşümlerini izlemek son derece zor ve zahmetli bir iş olmakla birlikte, Türk halk şairliğinin köken ve gelişimini izlemek ve anlamak açısından gereklidir. Âşıklık geleneğinin kamlık geleneğinin günümüze ulaşan devamı olduğu yönündeki değerlendirmelerin dayandığı kaynaklar, günümüzde bile ne yazık ki yeterli ve ikna edici değildir ve gelişimin tarihî evrelerini açıklıkla izlemeye izin vermemektedir. Bu alandaki tıkanmayı belki tarihî belgelerle aşmak mümkün olamayacaktır, ancak bütün Türk boylarının geçmişe doğru izlenebilir sözlü ve yazılı verimleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, geleneğin tarihî durumu daha kolay kavranabilecek veya yorumlanabilecektir.

Âşık tarzı şiir geleneğinin Türkiye ve Türk dili konuşan diğer ülkelerdeki varlığı ve gelişimi üzerinde yapılan çalışmalar, geleneğin kökenini kamlık sanatına dayandırdıktan sonra, Türklerin İslamiyet'i kabulünden başlayarak XVI. yüzyıla kadar hemen hemen karanlık denilebilecek bir belirsizlik dönemine işaret etmektedirler. Bu dönem üzerine yapılan açıklamalarda, Türk şiir tarzının hece ölçüsünün ilk örnekleri arasında yer alan ve Çin kaynaklarında görülen:

> Yen-çi-san dağını kaybettik
> Kadınlarımızın güzelliğini elimizden aldılar
> Si-lan-şan yaylalarını kaybettik
> Hayvanlarımızı çoğaltacak vesaiti elimizden aldılar (Atsız 1992: 88)

şeklindeki bu dört mısralık Hun sagusundan başlayarak, Reşit Rahmeti Arat'ın *Eski Türk Şiiri* adlı eserine aldığı Aprınçur Tigin, Kül Tarkan, Sıngku Seli Tutung, Ki-ki, Pratyaya-Şiri, Asıg Tutung, Çisuya Tutung, Kalım Keyşi, Çuçu gibi şairler arasında ozanlık geleneğinin temsilcilerinin bulunması muhtemeldir (Arat 1986: XX-XXII). Talat Tekin, *XI. Yüzyıl Türk Şiiri* adlı esrinde *Divanü Lügâti't-Türk*'te yer alan manzum parçaları incelerken ozanlık geleneğine bağlı ve hece vezni ile yazılmış örnekler üzerinde durmaktadır (1989). Köprülü'nün aynı konuda görüşlerini açıklarken bu dönem şiirinin âşıklık geleneğinin başlangıcında yer aldığını belirtmesi (1986: 56-72) ve Baykan adına kayıtlı *Dasıtan-ı Sükût-ı Kars* (Kırzıoğlu 1939) adlı şiir ve sonraki yüzyıla tarihlenen diğer benzer örneklerle (Yurdanur Sakaoğlu 1984) bir geleneğin sürekliliği vurgulanmaktadır.

Kâşgarlı Mahmut'un kaydettiği ve ünlü Saka hükümdarı Alp Er Tunga'nın ölümü üzerine söylenen:

> Alp Er Tonga öldi mü
> *İsiz ajun kaldı mu*
> *Ödlek öçin aldı mu*
> Emdi yürek yırtulur (Tekin 1989:8)

mısraları ile başlayan, hecenin 7'li kalıbında dörtlüklerden oluşan ve kafiye şeması koşmanın benzeri olan meşhur ağıt, âşıklık geleneğinin dayandığı biçimsel temelleri ve XI. yüzyıla kadar yazılı kaynaklarla götürülebilen tarihî eskiliğini gösteren önemli örneklerden biridir. "Sagu" olarak adlandırılan bu şiir, hece kalıpları ile dörtlük tarzında şiir söyleme geleneğinin yazılı ilk örneklerinden biri olarak ve koşma biçiminin destan veya ağıt nazım türünün (türler için bk. Onay 1928; Onay 1933; Dizdaroğlu 1969; Dilçin 1983) ilk örneklerinden biri olarak önemlidir. Bu ve benzeri örneklerden Dede Korkut'a kadar uzanan çizgide ve XVI. yüzyılda karşımıza çıkan ilk âşıklara kadar kesintilerle ve kimi belirsizliklerle devam edip gelen bir sözlü halk şiiri geleneğinin varlığı görülmektedir.

Kökeni kamlık geleneğine dayanan bu sanatın temsilcilerinin nasıl ve hangi süreçte "âşık" adını aldıkları tartışılan bir konudur. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* adı altında bir araya getirilen, makalelerinden oluşan ve büyük bölümü âşık edebiyatına ayrılan çalışmasında bu konuyu incelemiş ve "Ozan", "Bahşi", "Türk Edebiyatında Âşık Tarzı'nın Menşe ve Tekamülü" ve "Saz Şairleri: Dün ve Bugün" başlıklı makalelerinde, Kam-Ozan-Âşık çizgisindeki gelişimi değerlendirmiştir. Azerbaycan sahasında yapılan çalışmalarda da benzer sonuçlara varılarak, halk şiiri sanatçılarının âşık olarak adlandırılma tarihinde kam-ozan çizgisi izlenirken, âşık teriminin yaygınlaşmasından önce bu sanatın sahiplerine "varsak", "dede", "lele", "pirustad", "ağsakal", "uğurustad", "pirbaba" "yanşağ", "varsağı-gu" gibi adlar verildiği bildirilmektedir (Seyidov 1954, 1983, 1994; Hekimov 1983; Oğuz 1995). XVI. yüzyıldan itibaren başta ozan olmak üzere, halk şiirinin ferdi temsilcilerine ad olarak verilen diğer bütün terimlerin Azerbaycan ve Türkiye sahasında yerlerini âşık terimine bıraktığı (Köprülü 1986) görülmektedir. Azerbaycanlı araştırıcılardan M. Seyidov'un değerlendirmesine göre, VI.-VII. yüzyıllarda *varsag, yanşag, dede, ağsakal* gibi adlar alan bu gelenek mensupları, son dönemleri *Dede Korkut Kitabı*'ndan izlenebileceği gibi (Oğuz 2000: 37-42), VIII.-XIV. yüzyıllarda ozan olarak adlandırılmıştır. Bugün Anadolu'da "ozan" ve "bahşı" adlarını taşıyan yer adları, "âşık" teriminin benimsenmesinden önce, bu geleneğin temsilcilerinin kendilerine verdikleri adı göstermesi bakımından önemlidir. Ancak ozan teriminin çok eskiden beri kullanılmadığı, Türklerin Önasya'ya gelişinden sonra benimsendiği, yani Türkçe kökenli olmadığı ve Türkistan bölgesinde kullanılmadığı, büyük olasılıkla Gürcüce'den ödünçlendiği yönünde görüşler de bulunmaktadır (Başgöz 2001: 229-235). Bu da geleneğin "Orta Asya"daki başlangıcını adlandırmak üzere, XX. yüzyılın başından beri kullanılagelen "ozan" teriminin doğru bir tercih olup olmadığının sorgulanmasını gerektirmektedir.

Âşık edebiyatının ozanlık döneminden günümüze gelen temel özelliği, temsilcilerinin usta-çırak ilişkisi içinde yetişmeleri, dolayısıyla büyük çoğunluğunun kendilerini profesyonelce yürütülen bir mesleğin sahibi olarak görmeleridir. Âşıklığı bir meslek olarak gören bu sanatçılar arasında, mesleğin en iyisi olma yönünde de açık veya gizli bir yarış bulunduğu "atışma" ve diğer yarışma amaçlı şiir örneklerinden anlaşılmaktadır. Yüzyıllar boyu devam eden âşık fasıl ve atışmaları ile halk hikâyelerindeki kahvehane sahneleri bu yorumun delili olarak gösterilebilir. Âşıklığı bir meslek olarak yürüten ve gittikleri yerlerde köy odaları, bey konakları veya kahvehanelerde sanatlarını icra eden, saz çalan, doğaçlama şiir söyleyen, halk hikâyesi anlatan ve öteki âşıklarla atışmalar yapanların yanında, âşıklığı bir anlamda halk şiiri tarzında şiir yazmak olarak anlayan kimi şairlerin de âşık olarak adlandırıldığı bilinmektedir (Oğuz 1994: 17-29).

Âşık şiiri, sözlü kültür içinde doğmuş ve gelişmiş bir gelenek olduğu için, öncelikle halk biliminin sözlü ürünlerinin gösterimi olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşımın temel ölçütü, âşığı yaygın kabul çerçevesinde bir saz eşliğinde halk şiirini ezgili, halk hikâyesini türkülü olarak bir dinleyici kitlesi karşısında "icra" eden sanatçılar olarak değerlendirmek ve sanatın oluşum ve gelişimini bu ölçüt çerçevesinde ele almaktır. Âşık edebiyatı temsilcilerinin *Dede Korkut Kitabı*'nın açık alanlarda, düğünlerde ve bey çadırlarında karşımıza çıkan "ozan"ından, dönemlerinin her türlü sanatsal gösterimlerine uygun olarak inşa edilmiş ve halk hikâyelerinin "efsunlu zenginlik ve âşıklar için gösterim şehri" olan Halep kahvehanelerinin (David 1998: 125-140) baş köşelerinde "âşık" olarak karşımıza çıkması, gerek mekânsal gerekse gösterimsel dönüşüm açısından irdelenmeye değerdir.

Folklor disiplininin ortaya çıkması ve Türkiye'de de etkisini göstermesi, âşık edebiyatı araştırmalarının başlaması sonucunu doğurmuştur. Böylece bu sanatın icracıları arasındaki yüzyıllara, sosyal ve kültürel çevrelere ve coğrafyalara dayalı kimi farklılıkların nasıl belirleneceği ve nasıl adlandırılacağı sorusu gündeme gelmiştir. Bu çerçevede birçok araştırıcı yeni yeni terimlerle "âşık"ları gruplandırmaya çalışmıştır. Âşık şiiri ve bu şiirin yaratıcıları hakkında Fuad Köprülü tarafından biçimlendirilen ve günümüze kadar sürdürülen çalışmalar, birçok noktaya ışık tutarken, kimi sorunları da yanında getirmiştir.

Bu sorunlardan birincisi, Türk edebiyatının sözünü ettiğimiz bu verimlerini yaratanların nasıl adlandırılacağı konusudur. Sanatın başlangıç dönemlerinde âşıkların kendilerini nasıl adlandırdıkları, kamlık geleneğinden âşıklığa uzanan ve her ikisi arasında geçen zamanda veya Türkistan coğrafyasındaki öteki boylarda "âşık"lara ne ad verildiği konusu, merak uyandıran sorular arasında olmuştur. Türk halk edebiyatının âşık edebiyatı olarak adlandırılan ürünlerinin yaratıcılarının İslami geleneğin de etkisiyle

XVI-XIX. yüzyıllarda kendilerini "âşık" (Köprülü 1986: 165-193, 195-238) olarak tanımlamalarına karşılık, XX. yüzyıla damgasını vuran âşık edebiyatı araştırmalarına âşıkların bu tanımlamaları birebir yansımamış, gerek yüzyılın genç âşıkları gerekse araştırıcılar yeni terimler kullanmışlardır (Sakaoğlu 1986a: 247-251). Sakaoğlu'nun belirttiği üzere, araştırıcılar ve XX. yüzyılda yetişen kimi genç âşıklar "âşık", "ozan", "saz şairi", "halk ozanı", "sazlı ozan", "halk şairi", "Hak şairi", "Hak âşığı", "halk âşığı", "badeli âşık", "meydan şairi", "kalem şairi", "çöğür şairi" gibi terimleri aynı şiir geleneğini sürdüren sanatçılar için kullanmaktadırlar.

Bu terimler içerisinde hiç kuşkusuz günümüzde de en fazla ilgi göreni "âşık" terimidir. Âşık edebiyatı araştırmalarının bir anlamda kurucusu olan Köprülü, bütün inceleme ve araştırmalarında "âşık" terimi ile "saz şairi"-ni aynı anlamda kullanmıştır. Köprülü, araştırmalarında âşık edebiyatının XVI-XX. yüzyıllar arasını "Anadolu'da yetişen ve oldukça mebzul eserleri ve edebî ananeleri zamanımıza kadar devam edip gelen saz şairlerine mahsus şiir tarzı" (Köprülü 1986: 195-238) olarak tanımlamıştır.

Sanatlarında doruğa ulaştıkları dönemlerde muntazam teşkilat ve loncaları olan (Köprülü 1986: 221; Günay 1993: 1-19), kendilerine ayrılmış kimi kahvehanelerde, bey konaklarında, köy odalarında sazlarıyla şiirlerini icra eden; atışmalar, deyişmeler, karşılaşmalar yapan (Günay 1993: 20) âşıklar, belli bir meslekî zümreyi oluşturmuşlardır.

Böyle bir mesleki zümrenin belli kurallara ve kabullere göre oluşması, âşık olmanın belli özel şartlarının bulunması kaçınılmazdır. XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar âşık olmanın temel ölçüleri ortaya çıkmış, bu ölçülere göre âşık toplantıları düzenlenmiş, fasıllar, karşılaşmalar yapılmıştır (Günay 1993: 20-77).

Gerek ozanlıktan gelen genel düşünce gerekse sözü edilen yüzyıllar arasında yetişen âşıkların mutlaka saz çalmak zorunda olmaları (Köprülü 1986: 170-171), saz çalamayanların âşık olarak nitelenemeyeceği düşüncesinin yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Köprülü'nün "âşık" karşılığı olarak "saz şairi" terimini kullanması bu yüzdendir. Öyle ki, âşıklar arasında icracı bir âşığın saz çalamaması diye bir konu akla dahi getirilmemektedir (Köprülü 1986: 170-171). Bu düşünceyi Pertev Naili Boratav da paylaşır: "Âşık edebiyatından malum olduğu vechile halkın anlayabileceği lisanla yazan, daha çok hece veznini kullanan, saz çalarak diyar diyar dolaşan, çok defa âşık adıyla kalem şuarasından, divan şairlerinden tefrik olunun şairlerin mahsullerinin heyet-i mecmuası anlaşılır." (1982: 28)

Saim Sakaoğlu, yukarıda sözü edilen çalışmasında "âşık" için şu kriterleri öngörmektedir: a) İrticalen şiir söyleme kabiliyeti var mıdır? b) Saz çalmasını biliyor mu? c) Atışma yapabiliyor mu? d) Bade içtiğini iddia ediyor mu? (1986a: 250). Umay Günay, sazlı-sözlü icra bağlamları ve sade

kişilikten sanatçı kişiliğe geçişin unsurları arasında yer alan rüya görme ve saz çalma yeteneği kazanma gibi konulara geniş yer ayırdığı *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* adlı eserinde ise, aynı konuda şu görüşlere yer vermektedir: "Âşık tarzı şiir adıyla anmayı uygun gördüğümüz manzum ürünler, günümüze kadar saz şiiri veya âşık şiiri terimleriyle ifade edilmiştir. Âşık tarzı şiir daima saz eşliğinde ve âşık düzeni veya âşık ayağı adı verilen bir özel akord sistemi içinde dile getirilmektedir." (1993: 24)

Köprülü, Boratav, Sakaoğlu ve Günay ile aynı düşünceyi paylaşan daha pek çok araştırıcıdan söz edebiliriz. Bu çalışmaların ortak paydasının, âşık teriminin, saz çalan, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, belli bir mesleki zümreye ait olduğunun bilincinde olan, doğaçlama şiir yaratabilen, atışma yapabilen ve şiir söyleme yeteneğini bade içmesine bağlayan veya en azından bu sayılanların büyük çoğunluğunu özünde toplayan şairleri "âşık" olarak tanımlama biçiminde olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla birlikte, özellikle XX. yüzyılda yapılan araştırmalarda "halk edebiyatı" terimine paralel olarak "halk şairi" terimi de "âşık"a karşılık olarak kullanılmıştır. Son dönemlerde çeşitli resmî ve özel kuruluşlarca düzenlenen bayram, festival, yarışma vb. organizasyonlara "âşık" unvanı ile katılanların kimilerinin saz çalamaması dikkate alınarak bu toplantıların "halk şairleri arası" biçiminde adlandırıldığı gözlenmektedir. Âşık edebiyatı ile ilgili önemli devlet kurumlarından biri olan Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, saz çalmayan katılımcıları da dikkate alarak bu tür organizasyonlarında "halk şairi" terimini kullanmaktadır (HAKAD 1991; HAGEM 1997). Bakanlığın bu tutumuna karşılık Sakaoğlu, "halk şairi" teriminin âşıklardan diğerlerini ayırmak için kullanılması gerektiğini söylemektedir (1986a: 249).

Halk edebiyatının manzum ürünlerini ortaya koyan şairler, gelenek temelinde birçok bakımdan birbirlerine benzerlerken, kimi açılardan da ayrılmaktadırlar. Örneğin "âşık" ile "tekke şairi" arasında tanımlanabilen farklar, "Hak âşığı, badeli âşık, meydan şairi, saz şairi, çöğür şairi" gibi terimlerle birlikte birbirine karışmaktadır. Âşık tarzını sürdüren şairler sınıflandırılırken gerek araştırıcılar gerekse âşıklar tarafından "saz"ın üzerinde özellikle durulması gereken bir unsur olarak öne çıkarıldığını görüyoruz. Nitekim Köprülü, âşıkların şairleri iki gruba ayırırken bu ölçüyü kullandıklarını belirtmektedir: Âşıklara göre şairler ikiye ayrılmaktadır: 1) Kalem şairleri: Yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan klasik şairler, 2) Meydan şairleri: Yani, halk toplantılarında irticalen de şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyen saz şairleri (Köprülü 1986: 171). Halk edebiyatının bireysel ürünlerini yaratan şairleri tasnif eden Boratav ise, âşıklarla din ve tarikat konularını işleyen bir bölük halk şairlerinin birbirinden ayrılması düşüncesini dile getirerek ferdi halk şiirini yaratanları beş gruba ayırmaktadır: 1) Din ve tasavvuf şairleri, 2) Köylü şairler, 3) Kasaba ve şehir şairleri, 4) Yeniçeri şairleri, 5) Göçebe şairler (Boratav 1942: 81-91).

XVI. yüzyıl

Kam ve ozan gibi adlar taşıyan İslamlık öncesi halk şiiri yaratıcılarının Türkiye'de "âşık" olarak adlandırılmaları ve yukarıda çerçevelenen özellikleri taşıyan ilk görünümleri XVI. yüzyıl olarak kabul edilmektedir. XVI. yüzyıldaki ilk ve XVII. yüzyıldaki güçlü temsilcilerin ortaya çıkmasını sağlayan hazırlık dönemi olarak gösterilen İslamiyet'in kabulünden XV. yüzyıl sonlarına kadar olan dönem, "geçiş dönemi" olarak adlandırılabilir. Bu dönemde İslamlık öncesi şiir geleneğinin uzantısı olarak görülen ve Batı Oğuzca'da yaygın olarak ozan, Doğu Oğuzca ve Türkistan bölgesinde *bahşı* olarak adlandırılan halk şiiri sanatçılarının başta *Dede Korkut Kitabı* olmak üzere döneme ait kimi kaynaklarda varlıklarına işaret edilmektedir (Köprülü 1986). Ozanlık geleneğinin bütün kurum ve kurallarıyla âşıklık geleneğine dönüşmesi ve âşık teriminin kaynağı konusu bu alanda yapılan araştırmalarda sorun olarak ele alınmış ve çeşitli yorumlar yapılmıştır. Âşık kelimesinin Türkçe "ışık"tan geldiğini savunan çoğu Azerbaycanlı araştırıcının benimsediği görüşün yanında kelimenin, "aşk" kelimesinin ismi faili olduğu, Yunus Emre başta olmak üzere ilk mutasavvıf şairler tarafından kullanıldığı ve bu kullanımın tasavvuf geleneğinden etkilenen halk şairlerince de benimsenerek yaygınlaştırıldığı görüşü öne çıkmaktadır. Bu konuda Umay Günay şunları söyler:

> "Âşık tarzına kaynaklık eden sofiyane Tekke Edebiyatının kuruluşunda hizmetleri geçen ve bizim ilk sofilerimiz olan kadiri, bektaşi, nakşi dervişleri katiyete yakın bir ihtimalle 'Hoca Ahmet Yesevi' isminde Horasanlı bir Türk sofisinin ve onun muakkiplerinin tesiri altında kalmışlardır. Yunus Emre'nin bizim Âşık ve Tekke edebiyatımız üzerindeki tesiri Ahmet Yesevi'nin Türkistan'daki tesiratına çok benzer." (1993: 9)

Başta Yunus Emre olmak üzere özellikle XIII-XIV. yüzyıllarda dinî-tasavvufi şiirler söyleyen/yazan şairler arasında, tasavvuf yoluna girmiş ve Tanrı'ya âşık olmuş olmanın simgesi olarak kullanılan "âşık" terimini halk şairleri kendilerine de yakıştırmışlar ve XVI. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanmışlardır. Buradan hareketle, âşık teriminin kullanımının Türkler arasında İslam kurumlarının geniş halk kitleleri arasında yerleşmesinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Yurdanur Sakaoğlu'nun "İslamiyet'in Kabulünden Sonraki İlk Halk Şiirleri" (1984) adlı makalesinde yer alan şiirler, XVI. yüzyılı hazırlayan ilk örnekler olarak incelendiğinde, bu şiirlerin hece vezninin ve diğer âşıklık özelliklerinin günümüze kadar gelen biçimleri açısından son derece gelişmiş örnekler olduğu ve âşık edebiyatının hazırlık döneminin ele geçmeyen kaynaklardan izlenmesi durumunda birkaç yüzyılı içine aldığı görülecektir. XVI. yüzyıldaki profesyonel âşıklık

sanatını hazırlayan dönem olarak değerlendirebileceğimiz bu dönemin önemli isimleri arasında XV. yüzyıla yaklaşırken Baykan veya Bıkan olarak adlandırılan ozanın Kars'ın Timur tarafından alınması üzerine söylediği ve ilk dörtlüğü aşağıda yer alan destanı, ele geçen ilk örneklerden biri olarak kaydedilmiştir:

> Bu yıl kıştan keçib bizim yazımuz
> *Çağır (çığır) bülbül güle yetmez nazımuz*
> Düşüb can kaydına itdük özimüz
> *Çü Kars ögin alıp Kagan-ı Tatar* (Sakaoğlu 1984: 93-94)

Kırzıoğlu tarafından 1939 yılında yayımlanan bu destanda geçen olay 1386 yılına tarihlenmektedir. Yüzyıllar boyunca destan türünün en yaygın biçimi olarak benimsenen hecenin 11'li kalıbı ile söylenen bu destan, dış ve iç yapı özellikleri ile bir türün prototipi olmaktan çok, o türün gelişmiş bir örneği olarak görülmektedir ki bu da daha öncelere ait benzerlerinin varlığını düşündürmektedir. Nitekim bu şiirden yaklaşık bir yüzyılı aşkın bir süre sonra söylenen "Firakname-i Sultan Bayezıd", benzer dış ve iç yapı özelliklerine sahiptir.

XV. yüzyıl klasik şairi olarak bilinen Me'alî'nin divanında hecenin 8'li kalıbı ile yazılmış bir destanın varlığı türün çeşitlenerek yaygınlaştığı ve "divan" şairleri tarafından da denendiği yönünde bilgi vermektedir. Halk şiiri örneği olarak, âşık edebiyatının başlangıcına yerleştirilebilecek bu örneklerin yaratıcılarının nasıl bir ortamda bu şiirleri icra ettikleri, yani "âşık" olup olmadıkları veya o dönemde âşıklığın nasıl bir mesleki formasyon olduğu hakkında bilgi bulunmamaktadır. Bu çekincelere rağmen eldeki bu ve benzeri şiirler, Türk halk şiirinin dış yapı bakımından bu dönemde biçimlenmiş olduğu (birim olarak dörtlük, şiirde yer alabilen dörtlük sayısı, hece kalıpları, durak, kafiye, mahlas kullanımı...) görülmektedir. Telli ve tezeneli bir saz kullanımı açısından ozanların enstrümanı kopuzdan âşıkların kullandığı bağlama, divan sazı, çöğür vb. telli sazlara geçişin süreç ve biçimlerini bu metinlerden izlemek mümkün ol[a]mamaktadır. Bu metinlerden, ozanların destanlarından âşıkların hikâyelerine geçişi yine aynı şekilde izleyememekteyiz. Halk şiiri ve âşık edebiyatı araştırmalarında âdeta bir ön kabul gibi tekrarlanan destandan hikâyeye âşıklar tarafından geçildiği yönündeki görüşü destekleyen örneklere de bu metinlerde rastlayamıyoruz. XV. yüzyıla tarihlenen *Dede Korkut Kitabı* Anadolu ve Kafkaslar coğrafyasında ozanlık geleneğinin son örneklerinden biri olma özelliğini devam ettirmektedir.

XVI. yüzyıl âşık edebiyatı, büyük Türk kitlelerinin İslamiyet'le kaynaştığı ve İslamiyet'in kimi farklı yorumlarına göre biçimlenen dinî ve/veya siyasi birlikler oluşturarak bazen birbirleriyle karşı karşıya geldikleri ba-

zen de kimi göç ve kültürel temaslarla halk düzeyinde birlikler ve kültürel ortaklıklar oluşturdukları bir dönemde yaratılmıştır. İslam anlayışının bu yüzyılda geniş halk kitleleri arasında kültürel bir birikim olarak uygulamaya dönüştüğü, âşık teriminin yaygınlaşması ve bu sanatçıların yeni dinî yapının temsilcileri olarak eserlerini İslami terminoloji içerisinde yaratmaya başlamaları gösterilebilir. Şehir kültürü ve medrese birikimi ile çeşitli biçimlerde temasa geçmiş olan kimi âşıkların, bu yüzyılda İslam düşüncesini benimseyen, savunan ve bu düşüncenin yayılmasına hizmet eden bir kültürel yapıya ulaştıkları, dinî propaganda yapmasalar bile din dışı davranmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte XVI. yüzyılda âşıklık geleneğinin büsbütün İslami kültür çevresinde teşekkülünü tamamladığı söylenemez. Şehir çevresinde yetişenlerin dışında kalanlarda eski ozanlık geleneğinin izleri sürülebilmektedir. Ancak bu yüzyılın sonlarında âşıklar kendilerine şehir kültürü ve İslami terminoloji içinde yer bulabilmişlerdir. Âşıkların İslami terminoloji içinde kendilerine yer arayışlarının bir sonucu olarak ileriki yüzyıllarda kompleks rüya motifinde görülen İslamlaşma (Günay 1993), "âşık" terimi ile yetinmeyip kimi âşıkların "Hak âşığı" terimini benimsemeleri vb. örnekler, ozanlıktan âşıklığa geçişin çeşitli aşamaları olarak değerlendirilebilir.

XVI. yüzyıl âşıklık geleneğinin temel özellik ve sorunları şunlardır: Bu yüzyıl âşıklarının hayatları ve şiirleri hakkında tartışmalar sürmektedir. Büyük çoğunluğunun nerede doğduğu ve/veya öldüğü konusu başta olmak üzere biyografileri ile ilgili temel bilgiler ortada yoktur. Buna paralel olarak şiirleri hakkında da kimi belirsizlikler bulunmaktadır. Bu belirsizlikler arasında çoğunun ele geçen bir iki şiirinin olması ve bunların da çoğu zaman yaşadıkları dönemden çok sonra, sözlü gelenek ortamından yazıya aktarılmış olmaları veya sadece yaşadıklarına dair kayıt olması nedeniyle edebi özellikleri hakkında bilgi bulunmamasıdır. Diğerleri hakkında elde edilen bilgiler ise sanatlarını hangi şiir ortamlarında, nasıl yürüttükleri, icra bağlamlarını nelerin, kimlerin oluşturduğu hakkında yeterli kaynak bulunmamaktadır. Eski kaynaklarda sadece şiir metinleri yer almakta, sözlü kaynaklar ise yüzlerce yıl önceden haber vermeleriyle güvenilirlik bakımından yeterli görülmemektedir.

Bununla birlikte, ele geçen şiirler ve biyografiler bu yüzyılın âşıklık geleneğini kimi açılardan tanımlamamıza imkân vermektedir. Bu dönem âşık edebiyatı ürünlerine ve bu ürünler üzerine yapılan değerlendirmelere bakıldığında bu yüzyılın bir "geçiş yüzyılı" olduğu vurgusu ile karşılaşılmaktadır. Şiirlerin içerik ve dış yapı özellikleri incelendiği zaman, hecenin mutlak bir hâkimiyetinin bulunduğunu gözlüyoruz. Bu dönem şiirlerinde aruz kullanımı bir istisnadır. Şehir kültürü çevresinde yetişen Kul Mehmet gibi âşıkların az sayıdaki şiirinde aruzu yeğlemesi, bir sonraki yüzyılda aruz

veznini kullanan güçlü âşıkların habercisi olarak önemlidir. Bu dönemde âşıkların kullandığı hece kalıpları arasında 7, 8 ve 11'li kalıplar, nazım biçim ve türleri arasında ise mani, semai, koşma ve az sayıda destan ve divani (Onay 1928; Onay 1933; Dizdaroğlu 1969; Dilçin 1983) yer almaktadır.

Bu yüzyılda yaratılan şiirlerin genel olarak içeriklerine bakacak olursak, ozanlık geleneğinin yaratıldığı bozkır hayatına yakın olan âşıklarda, kahramanlık, doğa betimlemeleri ve karamsarlığa yer vermeyen beşerî aşk ve kadın-erkek ilişkileri ön plana çıkmaktadır. Bunun yanında kent hayatına yakın olan, medrese çevresinde bulunan âşıklar, gerek mazmun ve motifleriyle gerekse dil ve ifadeleriyle klasik edebiyata yaklaşmaktadırlar. Nitekim bu yüzyılın hemen ardından eser veren Âşık Ömer ve Gevherî gibi âşıklar, klasik şiire yaklaşan âşıklar okulunun ilk güçlü temsilcileri olmuşlardır. Bu yüzyılda ortaya çıkan Yeniçeri Âşıklar, Magrip Ocaklılar olarak bilinen denizci âşıklar, kahramanlık temasını, bulundukları ortamlar nedeniyle en güçlü şekilde şiirleştiren grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Akdeniz savaşlarını ve Kuzey Afrika'da tutunma çabalarını ve fetihlerini konu alan bu şiirlerde, dönemin padişah ve denizcileri coşkun bir üslupla övülmektedir. Büyük ihtimalle saz eşliğinde, leventleri coşturmak üzere söylenmiş olan bu şiirler, ayrı bir âşıklık okulu özelliğine sahiptir ve bu çerçevede incelenmeye değerdir.

Bu yüzyılın en güçlü temsilcilerinden biri olarak **Rumelili Karacaoğlan** görülmektedir. Elçin (1998) ve Günay'a göre (1993) Rumelili olduğu ve XVI. yüzyılda yaşadığı savunulan ve XVII. yüzyılda Çukurova'da yaşayan Karacaoğlan'dan ayrılan birinci Karacaoğlan, Başgöz'e göre Rumelili değil, Yozgatlıdır (1984, 1990, 1999). Ancak Yozgat'taki âşıklık geleneği üzerine tarafımızdan yapılan bir çalışmada Başgöz'ün bu savını doğrulayacak kanıt bulunamamıştır (Oğuz 1994). Bu görüşlerin yanında bir tek Karacaoğlan olduğu veya Karacaoğlan geleneği içinde Karacaoğlan mahlasını kullanan daha faza âşığın bulunduğu yönündeki değerlendirmelerin tamamını burada incelemek mümkün değildir. Başlı başına bir Karacaoğlan sorunsalı diyebileceğimiz bu durum Ergun'dan (1933) başlayarak birçok araştırıcı tarafından ele alınmıştır. XVI. yüzyılda yaşadığı yaygınlaşan bir görüş hâline gelen Rumelili Karacaoğlan, ele geçen şiirlerine bakılırsa, kimi özellikleriyle ileride değineceğimiz Magrip Ocaklı âşıklara benzemektedir. O da savaşlara katılmış, kavgalara tanıklık etmiş ve bu konuları şiirleştirmiştir. Bu yüzyıla tarihlenen Karacaoğlan'ın en belirgin özelliğini dinî temalı varsağıları ve meşhur Karacaoğlan'ı andıran sevgi şiirleri meydana getirmektedir. Onun adına bağlanan şiirler hecenin 8 ve 11'li kalıplarıyla söylenen, dörtlük sayıları ortalama beş ile sekiz-dokuz arasında değişen, tür adı olarak türkü, varsağı, kayabaşı gibi adlar alan şiirlerdir.

Âşık edebiyatının bu yüzyıldaki dinî cephesine değinecek olursak, "abdal" mahlaslı güçlü bir sima ile karşılaşırız: **Pir Sultan Abdal**. Kaç Pir Sul-

tan Abdal olduğu, Pir Sultan Abdal'ın gerçek kimlik ve kişiliğinin ne olduğu sorunu (Ergun 1929; Ural 1982; Aslanoğlu 1984; Günay 1999) bir yana bırakılarak, yaygın kabulleri öne çıkaran bir yorumlamayla bakılacak olursa, Pir Sultan Abdal, XVI. yüzyılda Sivas'ın Banaz köyünde yaşamış, dinî ve tarikata dayalı kimliğini öne çıkaran bir âşık olarak ünlenmiş, şiirlerinde tematik olarak Osmanlı-Safevî çatışmasına ağırlıklı olarak yer vermiş, hakkındaki efsanelere göre de Osmanlı toprağında yaşayıp Safevî hanedanını tuttuğu ve şiirleriyle sözcülüğünü yaptığı gerekçesiyle ölüme mahkûm edilmiştir. Ona ait olduğu kabul edilen şiirler, hecenin 7, 8 ve 11'li kalıplarında, dörtlük temelinde ve koşma biçimindedir. Şiirlerini saz eşliğinde ezgili olarak söylemiştir. Ancak, onun saz kullanımının, âşıklık sanatını bir meslek olarak icra etmeye yönelik olmadığı, halka açık mekânlarda geçimini temin etmek düşüncesiyle sanatını icra etmediği yaklaşımı yaygındır. Bununla birlikte onun adına bağlanan şiirler, güçlü bir gelenek oluşturmuş ve "Alevi-Bektaşi Edebiyatı" olarak anılan tarzın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu yüzyılda kendilerine mahsus şiir ortamları ve ekolleriyle Garp Ocaklılar diye adlandırılan denizci âşıklar, ötekilerden kimi özellikleriyle ayrılmaktadır. Bu âşıklarda görülen temel özellik, şiirlerinin merkezinde Akdeniz adaları, Kuzey Afrika gibi yerlere yapılan seferlerin bulunmasıdır. Bu şiirler dış yapı özellikleri bakımından yüzyılın öteki halk şiiri örneklerinden farklı değildir. Bu şairleri ötekilerden ayıran farklar, içerikte karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzyılın âşıkları ile ilgili temel sorunlar olan biyografik bilgi eksikliği ve yeterli sayıda şiirlerinin bulunmayışı, Garp Ocaklı âşıklar konusunda da karşımıza çıkmaktadır. Çoğunun bir iki şiirinden başka elde belge bulunmamaktadır (Elçin 1988). Armutlu, Bahşi, Çırpanlı, Geda Musli, Kul Çulha ve Oğuz Ali bu çerçevede isimleri zikredilebilecek âşıklardan bazılarıdır.

Bu yüzyılda Türkiye sahasında yaşayan Hayalî'nin, koşma şeklinde yazdığı şiirlerinde klasik şiirin temel motiflerinden biri olarak sık işlenen "yâr elinden bîzâr âşık" konusuna yer vermesi, Kul Mehmet'in hece ile yazdığı şiirlerde klasik şiire yaklaşan üslubu ve aruz veznini kullanması, 17. yüzyılda karşımıza çıkacak olan klasik şiire yaklaşan âşıkların habercisi olarak yorumlanabilir.

Bu yüzyıl âşıklarının kimilerinin mahlasları, sanatın ozanlık dönemine ve âşık teriminin kullanımından önceki durumuna işaret etmektedir. Bahşı, Ozan ve Öksüz Dede gibi mahlaslar bu duruma örnek verilebilir. "Dede" adının bir dönemde Azerbaycan'da âşık terimine karşılık olacak şekilde kullanılması ve Anadolu sahasında Öksüz Dede'nin bu mahlası kullanması, "dede"yi bugünkü anlamda bir akrabalık teriminden farklı düşünmemizi ve tarikatlara ait bir rütbe olarak ele almamızı, belki de Dede Korkut ile ilişkilendirmemizi gerektirmektedir.

Bu yüzyıl âşıklarının mahlaslarına bakıldığı zaman da nispet "î"si ile yapılan mahlasların gelecek yüzyıllara göre daha az olduğu görülecektir. Hayalî, Kul Pirî ve Geda Musli dışında bu tarz mahlasa sahip âşık yoktur. Bu durum, medreseli âşıklardan ve klasik şiirden etkilenme sürecinin henüz başlamakta olduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Osmanlı Devleti içinde oluşan ve gelişen bir terim olarak "kul" (Elçin 1998; Oğuz 2002), bu yüzyılda kimi Türkiye sahası âşıkları tarafından mahlas olarak kullanılmıştır. Kul Çulha, Kul Mehmet, Kul Pirî isimlerini bu çerçevede zikredebiliriz.

Bu yüzyılın en önemli ve biyografisi en belirsiz âşıklarından biri **Köroğlu**'dur. Destan kahramanı Köroğlu ile karıştırılan bu âşığın eldeki şiirleri halk şiirinin bilinen kalıplarına göre söylenmiş 8'li ve 11'li koşmalardır. Şiirlerini saz eşliğinde söylediği anlaşılan Köroğlu'nun sanatını nasıl ve nerelerde icra ettiği konusu belirsizdir. Belki de Köroğlu, Köroğlu anlatmalarını yaratan ve kuşaktan kuşağa aktaran hikâye anlatıcılarının tamamıdır. Köroğlu mahlası görülen her şiirde, bir yaratıcı âşığın, Köroğlu adına tasnif ettiği bir hikâyenin izi bulunabilir. Bugüne kadar, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal ve Köroğlu gibi mahlaslara, "bireysel yaratıcılar" olarak bakılması ve bunlara ait şiirlerin "kolektif yaratmalar" olabileceği olasılığının fazla tartışılmaması, bu âşıkların biyografilerini içinden çıkılmaz bir soruna dönüştürmüştür. Acaba bu şiirlerin yaratıcısı onlar mı yoksa onları yaratan kolektif bilinç mi? Folklorun niteliği ve prototiplerin oluşum ve gelişim biçimleri açısından bu konulara yeniden dönülmesi gerekmektedir.

Bu dönemde âşıkları birbirinden ayıran belli tarz ve üslupların oluşmadığı veya gelişmediği söylenebilir. Özellikle âşıkların biyografileriyle sanatlarını icra biçim ve tekniklerinin bilinmemesi, onların sanatlarını yaratma ve icra etme bakımından birbirlerinden ayrılan yönlerini değerlendirme şansını vermemektedir.

Bu yüzyılda sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş ve kompleks rüya motifi (Günay 1993) hakkında kimi ipuçları varsa da âşıkların şiire başlama neden ve biçimleri ile ilgili yeterli malzeme yoktur. Bununla birlikte kimi mısralardan yola çıkılıp sonraki yüzyıllardaki örneklere ve bu örnekler hakkındaki değerlendirmelere bakılarak rüya görme, rüyada sevgili veya pir elinden bade / dolu içerek âşık olma / şair olma, doğaçlama şiir söyleme yeteneğini kazanma şeklinde bir başlangıçtan söz edilebilir.

Yukarıdan beri söylediklerimizden anlaşılacağı üzere, bu yüzyılın âşıklarının sanatları ve sanat ortamları hakkında değerlendirmeler yapabilme şansından mahrumuz. Gerek biyografileri hakkındaki yetersizlik, gerekse şiirlerinin derlenme teknik ve yöntemlerindeki eksiklikler nedeniyle bu âşıkların nasıl bir ortamda, hangi gerekçelerle şiir yarattıkları ve şiirlerinin

tüketici kitlesinin kimler olduğunu tam olarak bilemiyoruz. Bu yüzyılda bir gösterim merkezi olarak kahvehanelerin âşıkların sanatlarını icra ettikleri bir mekân hüviyetini henüz kazanmadığı söylenebilir. Eldeki şiirlerde böyle bir ortamın varlığını doğrulayan belge yoktur. Bunun yanında Dede Korkut'ta ilk güçlü izlerini gördüğümüz ozanların düğünlerde, toylarda bulundukları, yerel beylerin konaklarında veya köy odalarında sanatlarını icra ettikleri bilgisinden hareketle bu dönem ürünlerinin büyük bölümünün bu tarz kültür ortamlarında yaratıldığı söylenebilir.

Bu dönem şiirinin tematik yapısına değinecek olursak, önemli ve yoğun olarak işlenen konunun aşk ve buna bağlı gurbet, ayrılık, vefasızlık, sevgilinin güzelliği olduğu görülür. İkinci önemli konu âşıkları etkileyen önemli kaynaklardan biri olan tasavvuf düşüncesi ve bu düşüncenin doğurduğu çatışma konularıdır. Üçüncü konu ise "öteki" karşısında biz ve bunun kahramanlık duygusu olarak şiirlere yansımasıdır. Bu tarz şiirler daha çok sınır boylarında bulunan ve savaşlara katılan veya savaşları gözleyen âşıklar arasında yaygındır. Bu konuların dışında şiire konu olabilecek başta ölüm ve bu konuda duyulan acının yanında, toy, düğün ve şenlikler de şiirlere yansıyan konular arasındadır.

Bu yüzyılın cönk ve mecmualarında şiirleri bulunan ve âşık edebiyatı araştırmalarında adlarına rastlanan belli başlı simaları şunlardır: Armutlu, Bahşi, Çırpanlı, Dalışman, Derviş, Geda Musli, Hayalî, Karacaoğlan, Köroğlu, Kul Çulha, Kul Mehmet, Kul Pirî, Oğuz Ali, Ozan, Öksüz Dede, Pir Sultan Abdal. (Bunlar hakkında bk. Ergun 1926; Köprülü 1930a; Köprülü 1940a; Köprülü 1940b; Boratav-Fıratlı 1943; Başgöz 1956; Köprülü 1962; Cunbur 1968; Sakaoğlu 1986; Elçin 1988; Sakaoğlu 1989a; Sakaoğlu 1992; Bezirci 1993; Oğuz 1995; Yardımcı 1998; Artun 2001; Sever 2003; Düzgün 2004)

XVII. yüzyıl

Bu yüzyıl, ozanlıktan âşıklığa geçiş açısından yeni tarzın kurumlaşma sürecini tamamladığı ve bu kurumlaşma çerçevesinde ilk güçlü temsilcilerini ortaya çıkardığı yüzyıl olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte bu yüzyılı edebiyat tarihi bakımından değerlendirmek gerektiği zaman, elde edilen bilgi ve belgelerin sınırlılığı ve daha çok "halkbilimsel" nitelikli olması, yüzyılı tahlil etmemizi güçleştirmektedir. Bu yüzyılda yaşadığı belirlenen âşıkların hayatları ve eserleri hakkında XX. yüzyılda yoğunlaşan araştırmalar, büyük ölçüde cönk ve mecmualara kaydedilen şiirlere veya sözlü kaynaklarda yaşayagelen efsanevî anlatımlara dayanmaktadır. Bu nedenle, âşık edebiyatının XVII. yüzyılı edebiyat tarihi açısından değerlendirilirken XVI. yüzyıla benzer bir dokuya sahip olduğu göz önüne alınmalıdır. Bu yüz-

yılda da hiçbir âşık, kendi eserini yine kendisi kaleme almamış, güvenilir bir edebî biyografi ile günümüze ulaşamamıştır. Gerek bu yüzyıla gerekse daha sonraki yüzyıllara tarihlenen cönk ve mecmualarda yer alan şiirler, bu cönk ve mecmuaları oluşturan şiir severlerin zevk, tercih ve seçiciliği ile oluştuğu, her âşıktan sınırlı sayıda şiire yer verdiği, hikâye ve benzeri uzun anlatıları çoğu zaman kaydetmediği, özellikle âşığın yaşadığı dönem, bölge ve ağız özelliklerinin ortaya çıkardığı kimi farklılıklara yeterince önem vermediği için incelemeye konu olan âşığın edebî dünyasını anlamamıza yeterince yardım etmemektedir. Öte yandan, bu şiirlerin zaman içinde benzer metinlerinin ortaya çıkması, farklı cönklerde farklı âşıklara ait olarak gösterilmesi gibi durumlar da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Bu nedenlerle, âşık edebiyatında bireyler tarafından yaratılan eser ve üslup üzerinde durmaktan çok geleneksel ve kolektif doku içindeki dönemin özelliklerine eğilmek gerekmektedir.

XVII. yüzyıl âşıkları üzerine yapılan çalışmalar, az sayıdaki XVII. yüzyıl, bir kısmı XVIII. yüzyıl, büyük çoğunluğu XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın başlarında meraklı kişilerin kaydettiği şiirlerden oluşan cönk ve mecmualarda yer alan metinlerden ve az sayıdaki yazılı belgeden yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Bu çalışmalarda âşıkların sanatları ve biyografileri, nereli oldukları, nerede ve ne zaman doğdukları, nerelerde bulundukları, gerçek mesleklerinin ne olduğu, tahsil durumları, nerede ve ne zaman öldükleri sorularının cevapları aranmaya çalışılmıştır. Şiirler üzerine yönelen dikkatler ise divan şiiri ile âşık şiirinin karşılaştırılması, şiirlerde işlenen dağ, gurbet, sevgi, kahramanlık, doğa sevgisi gibi motiflerin incelenmesi, ulusçu ve ulusal (Dorson 1984: 11-23) ve toplumcu gerçekçi (Oktay 2003) folklor çalışmalarının etkisiyle âşıkların halktan kopuk olmadıkları mesajlarının verilmesi gibi konulara odaklanmış, âşıkların sanat ortamlarını oluşturan dinamikler ve bu dinamikleri ortaya çıkaran halkbilimsel doku üzerinde durulmamıştır. Bu çalışmaların sonunda, çoğu zaman, bir âşık hakkında bile birbirini tutmayan biyografiler ortaya çıkmış; araştırmacılar, bu biyografilerden hangisinin daha doğru olduğu konusunu irdeleyen yöntemler geliştirmişlerdir. Bazı sahiplenme, "hemşehri sayma" veya "aynı tarikattan olma" gibi duygusal yaklaşımlar, âşık edebiyatı araştırmaları içinde önemli bir bölüm oluşturmuştur. Bu çerçevede gelenekselleşen Karacaoğlan araştırmaları, Ercişli Emrah'ın kimliği sorunu üzerine yürütülen çalışmalar (Bali 1973; Sakaoğlu 1987a) veya Âşık Ömer'in (Ergun 1936; Elçin 1987) memleketi ile ilgili tartışmalar hatırlanabilir. Son dönemlere kadar yapılan araştırmalar izlendiğinde, önemsenen bu tür sorunların hâlâ çözülememiş olduğu ve içinden çıkılamaz hâle geldiği noktada ise konunun "yeni belgelerin bulunması"na kadar ertelenmesi düşüncesinin dile getirildiği görülmüştür.

Bu yüzyılda âşıkların biyografileri kadar önemli olan ikinci sorun, cönk ve mecmualarda yer alan veya sözlü gelenekten derlenen şiirlerin gerçekten kime ait olduğu konusunda karşımıza çıkmaktadır. Âşıkların yaşadıkları dönemden sonra kaleme alınan cönk ve mecmualarda şiirlerinin bulunması, aynı mahlasın birden çok âşık tarafından kullanılması, güvenilir tarihsel-bilimsel kayıtların azlığı, sağlıklı sonuçlara ulaşılmasını engellemektedir. Araştırıcılar, belirledikleri biyografilerden yola çıkarak bir sonuca varmaya çalışmakta, belirlenen bu biyografi ile çelişen şiirleri ise incelemelerine almamaktadırlar.

Âşıklar ve eserleri hakkındaki tarihî kayıtların ve güvenilir metinlerin azlığı yanında, aynı mahlası kullanan âşıkların şiirlerinin karışması, seçilmiş ve benimsenmiş biyografilere uymayan şiirlerin inceleme dışı tutulması gibi uygulamalarla "benimsenen" şiirler incelenerek âşığın sanatı, üslup özellikleri ve şiirlerinin edebî değeri hakkında bir yargıya varılmaya çalışılmaktadır. XX. yüzyıl başında, hız kazanan halk edebiyatı araştırmaları çerçevesinde günümüze kadar yapılan âşık edebiyatı araştırmaları, genel olarak bu yöntem çerçevesinde yürütülmüştür.

Âşık şiirini "sahibi belli edebî eser" olarak değerlendirmenin ve buradan hareketle âşık şiirinde eş metin (varyant) ve benzer metin (versiyon) oluşumlarını (Oğuz 2000: 23-28) kabul etmeyen görüşlerin yeniden sorgulanması gerekmektedir. Belli bir eğitim görmüş, şiirlerini divan ve benzeri bir deftere kendi eliyle kaydetmiş âşıkların şiirlerindeki eş ve benzer metin oluşumu ayrı bir dikkat konusudur. Kaldı ki şiirlerini sözlü ortamda icra eden ve yine bu şiirler sözlü gelenekte yaşarken bir şekilde bir meraklı tarafından kaydedilmesi ile başlayan ve sözlü gelenekte yaşamaya devam ederken farklı zaman dilimlerinde birçok kereler yazıya geçirilen, dolayısıyla birtakım değişikliklere uğrayan şiirlerdeki eş ve benzer metin oluşumunun üzerinde durulması gerekmektedir. Bu metinler, edebiyat tarihçisi tarafından âşığın ferdî kimliğini ve sanatçı yönünü ortaya çıkarmak için "tenkitli basım" veya "metin tamiri" gibi yöntemlerle tek bir metne indirilmeye çalışılırken, halk bilimi araştırıcı açısından bu metinler, teke indirilmesi gereken değil, aksine eş ve benzer metinleri ile bir dönemin kültür üretim ve tüketim biçimlerini anlama açısından son derece önemli ve gerekli veriler olarak önemsenmektedir. Bu tür âşıkları belli bir coğrafyaya sığdırmak ve belli şiirlerin sahibi olarak görmek aslında mümkün değildir. Edebiyat tarihçisi bakımından doğru belirlenmiş bir biyografi ve başka âşıklarınkilerden çok güvenilir ölçütler kullanılarak ayıklanmış şiirler olsa bile, âşıklık geleneğini sözlü gelenek içinde tanımlamak ve değerlendirmek için, halk arasında yaşayan ve aynı âşığın adına bağlanan diğer ürünlere de yönelmek, bu ürünleri de tanımlamak durumundayız. Örneğin XVII. yüzyılda Çukurova'da yaşadığı kabul edilen meşhur Karacaoğlan'ın Türk-

menistan'da doğduğunu söyleyen (Ataoğlu 1995), Azerbaycan'ın Gede bey bölgesinden olduğunu savunan görüşleri ve bu görüşlerin ortaya çıkmasını sağlayan rivayet ve şiirleri görmeden, gerek halk bilimi gerekse edebiyat tarihi bakımından Karacaoğlan hakkında sağlıklı değerlendirmeler yapmak mümkün değildir. Diğer yandan, XVII. yüzyılda yaşadığını ve Ercişli olduğunu (Sakaoğlu 1987a) kabul ettiğimiz Emrah'ın Azerbaycan'da Ezetinli olarak gösterildiği, Anadolu'da Ercişli Emrah ile Selvi Han (Bali 1973), Azerbaycan'da Ezetinli Emrah ve geniş Türkistan sahasına bakıldığında ise Hüyrlukga-Hemra (Ergun 1990) adlarını taşıyan hikâyeler varken, hayatı ve eseri belirginleşmiş bir şairden söz ederken çok dikkatli davranmak gerekmektedir. Bu metinleri, âşığın edebiyat tarihi içindeki yerini incelerken nasıl kullanabileceğimiz konusunda yeterince düşünülmemiş, genel olarak en eski metinler tercih edilmiş veya güvenilir bir metin oluşturmak için "metin tamiri" yoluna gidilerek, diğerlerine benzeyen ama hepsinden farklı yeni bir eş metin ortaya konulmuş, çoğu zaman da âşığın edebî kişiliği bu metinlerden yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Âşık edebiyatı halk bilimi disiplini içinde incelendiğinde, her eş ve benzer metin, bir halk bilim olayını tanımladığı için bu metinler hepsi birlikte ve ayrı ayrı incelenmeye değerdir. Âşık edebiyatının edebiyat tarihi bakımından incelenmesi durumunda ise, eldeki metinlerin sözlü gelenekten toplanmış olması nedeniyle, ferdî sanatçı kimliği ile âşık tarafından söylenen ilk şiiri bulmak son derece güçtür. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, âşık edebiyatının edebiyat tarihi içinde yer almasında, gelenek ortamı, sözlü gelenekte şiirlerin biçimlenmesi, devir özellikleri, eş ve benzer metin oluşumlarının halk bilimsel tanımlamaları gibi toplu değerlendirme alanları yaratacak bir yaklaşım denenmesi gerekir. Nitekim fert fert âşıklar üzerine yapılan edebî kimlik ve kişilik araştırmalarına bakıldığında birbirine çok yakın ifadeler kullanıldığını görürüz. Çok iyi hatırlanacağı üzere bu tanımlamalar dil sadeliği, hecenin belli kalıplarının kullanıldığı, hece ve kafiyede kimi kusurlar bulunduğu, aruz vezninde çok başarılı olunmadığı, tematik olarak aşk, gurbet, kahramanlık gibi konuların işlendiği gibi değerlendirmeler, hemen hemen birbirlerine yakın ürünleri elimize geçen âşıklar için söylenegelmiştir. Bunda her ne kadar araştırıcının salt metin üzerinde edebiyat yöntem ve kuramlarını deneme ve salt metni anlama bakımından yetersizlikleri etkili ise de, sözlü gelenek ortamında biçimlenen bu şiirlerde, ferdî ürün yaratıcısı sanatçıyı bulmanın zorluğu da göz önüne alınmalıdır.

Âşıkların büyük bölümünün hayat hikâyeleri ve şiirleri, adlarına tasnif edilen halk hikâyelerinin içinde yer almaktadır. "Karacaoğlan ile Karacakız" (Uraz 1970), "Karacaoğlan ile İsmigan Sultan" (Kırcı 1995), "Ercişli Emrah ile Selvi Han" (Bali 1973), gibi hikâyelerde yer alan biyografilerin gerçek

hayat hikâyeleri olarak alınması edebiyat tarihi açısından mümkün değildir. Bu hayat hikâyeleri, âşıklar tarafından tasnif edilen diğer halk hikâyelerinden motifleri, olay örgüsü, hikâye etme mantığı ve geleneği bakımından farklı değildir (Boratav 1946; Başgöz 1949). Eş ve benzer metinler hâlinde Anadolu'da, Azerbaycan'da veya Türkistan'da yaşayan bu hikâyelerden bir eş veya benzer metni alarak, yerel bir edebî kişilik ortaya koymaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Birden çok yerel mekânda görülen bu tür kültür ürünlerini belli bir yerel coğrafyaya bağlamaya çalışan ve sahiplenme duygusuyla "bu ürün benim memleketime ait" tarzında görüşler içeren çalışmalar, folklor ürünlerinin ne denli göç etmeye ve göç ettiği coğrafyaya yerleşmeye (von Sydow 2005: 108-124) uygun olduğunu fark edemeyen kimi araştırıcılar tarafından yapılagelmektedir.

Âşık Ömer ve Gevherî gibi klasik edebiyat ile yakınlaşan, aruz vezniyle yazılmış/söylenmiş şiirleri bulunan ve yaşadıkları dönem hakkındaki belirsizlikler diğer âşıklara göre daha az olanlar hakkındaki biyografi tartışmalarının da az olduğu dikkat çekiyor. Bu âşıkların ise, yaşadıkları bölgelerin, aldıkları eğitimin ortaya çıkardığı nüansların öne çıkarılarak incelenmesi, geniş anlamda âşıklık geleneğinin özelliklerinin değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. "Usta-Çırak İlişkisi", "Rüya Motifi", "Şiir Şekilleri" gibi daha genel ve gelenek oluşturma noktalarından bu şairlere bakılması gerekmektedir.

Karacaoğlan, Âşık, Âşık Halil, Âşık Ömer, Benli Ali, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Gazi Âşık Hasan, Gevherî, Kâtibî, Kayıkçı Kul Mustafa, Köroğlu, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Sun'i, Şahinoğlu, Üsküdari, Yazıcı gibi adları ve kimi şiirleri belirlenen âşıkların ele geçen eserlerine bakıldığında şu ortak noktalar dikkat çekmektedir: Büyük ölçüde hecenin 7, 8 ve 11'li kalıplarını kullandıkları, son dörtlükte mahlaslarını belirttikleri, kafiye konusunda gelenek çerçevesinde hareket ettikleri, kafiyenin çoğu zaman yarım kafiye veya redif ve benzeri ses benzerliklerine dayandığı, iki sese dayalı tam kafiyenin daha az, cinasın ise daha çok bir tür olarak karşımıza çıkan tecnislerde kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde de XVI. yüzyılda olduğu gibi eğitim gören, medrese çevresine giren ve klasik şiire yaklaşan âşıklar arasında aruz veznini kullananların arttığı görülmektedir. Aruz vezniyle gazel, kaside veya rubai (Dilçin 1983) gibi nazım şekilleriyle şiirler yazan/söyleyen Âşık Ömer ve Gevherî bu yönleriyle dikkat çeken önemli isimlerdir.

Osmanlı ordusunda daha çok Garp Ocakları'nda ve denizciler arasında yetişen ve ilk temsilcilerini XVI. yüzyılda gördüğümüz, şiirlerinde diğer konulara göre kahramanlık ve savaş temasına ağırlık verdikleri için ozanlık geleneğini ve bir anlamda destan söyleme tarzını sürdüren grup olarak öne çıktığını vurgulayabileceğimiz âşık zümresi ile XVII. yüzyılda da karşılaşmaktayız. Bunlar arasında Öksüz Ali, Mustafa, Benli Ali, Gazi Âşık Hasan,

Kayıkçı Kul Mustafa, Koroğlu, Köroğlu, Kuloğlu, Memioğlu, Kara Hamza, Âşık Halil, Öksüz Madan, Öksüz Âşık, Şahinoğlu ve Üsküdari diğer âşıklara göre daha çok kahramanlık temasını işlemektedirler. Bu âşıkların Sultan IV. Murat ve Sultan IV. Mehmet dönemi olaylarının ve padişahların fetih ve seferlerini dile getirdiği bu şiirleri, vezin, kafiye gibi dış yapı unsurları bakımından tamamen geleneğe uygun olup hecenin en sık kullanılan 7, 8 ve 11'li kalıplarıyla sayısı ortalama 5 ile 8 arasında değişen dörtlükler hâlinde yazılmış koşma tarzındadır.

Âşık edebiyatı üzerine çalışmalar, dünyada bu tarz metinler üzerinde uygulanmış inceleme yöntemlerinin yaygın olarak kullanıldığı zengin bir çalışma alanı olamamıştır. Türk halk bilimi çalışmalarının en ağırlıklı ve verimli alanı olan âşık edebiyatı konusunda bugüne kadarki çalışmalar, çok yönlü ve farklı kuramlardan yararlanılarak ortaya konulamamıştır. Örneğin âşıkların birbirlerinden etkilenmesi konusu çerçevesinde ele alınan şiirlerde, geleneksel dokudaki ortak kalıplar konusu ve yapısalcı kuramın bu alandaki deneyimleri tartışılmamış, anlatım ortamının (contexte) metni (texte) biçimlendirici rolü üzerinde durulmamıştır (Dundes 2003: 67-90). Bu nedenle sağlıklı, güvenilir, eleştirel, dönemi ve şairleri tam olarak kavrayacak bir tarihçenin yazılması zorlaşmaktadır.

Bu yüzyılın cönk ve mecmualarda şiirleri bulunan ve âşık edebiyatı ile ilgili çalışmalarda adlarına rastlanan belli başlı simaları şunlardır: Âşık, Âşık Halil, Âşık Ömer, Âşık Garip, Benli Ali, Ercişli Emrah, Gazi Âşık Hasan, Gevherî (Elçin 1984), Kara Hazma, Kâtibî, Kayıkçı Kul Mustafa (Köprülü 1930b), Koroğlu, Köroğlu, Kuloğlu, Karacaoğlan, Memioğlu, Öksüz Ali, Öksüz Âşık, Öksüz Madan, Sun'i, Şahinoğlu, Üsküdarî, Yazıcı. (Bunlar hakkında bk. Boratav-Fıratlı 1943; Köprülü 1962; Elçin 1988; Sakaoğlu 1987c; Sakaoğlu 1989a; Oğuz 1997a; Yardımcı 1998; Artun 1991; Bezirci 1993; Sever 2003; Düzgün 2004)

XVIII. yüzyıl

Âşık edebiyatı, yazılı kültürel sanat ortamlarının içinde, yanında veya uzağında, kendi üslup, icra bağlamı ve işlevi ile XVIII. yüzyılda da devam etmiştir. Bu yüzyılda da âşıklar, eski ozanlık kaynaklarından gelen şiir söyleme tekniklerini, biçimlerini ve kültürel ortamlarını, farklı yerel coğrafyalarda farklı okullar biçiminde yaşatmışlardır. Bu yüzyıl âşıklarının çok az bir kısmı dışarıda tutulursa, hemen hemen tamamı sözlü kültür ortamlarında eserlerini vermişlerdir. Bu nedenle, büyük çoğunluğunun edebiyat tarihi araştırmalarına ışık tutacak nitelikte edebî biyografileri elde yoktur. Âşıklar hakkında az çok bilgi bulunan veya âşık şiirlerine yer veren cönk, mecmua gibi yazılı kaynaklarla, bu yüzyıldan günümüze, daha doğrusu âşık araş-

tırmalarının önem kazandığı XX. yüzyıl başlarına ulaşan sözlü kaynaklardan hareketle bu alandaki boşluk doldurulmaya çalışılmaktadır. Âşıkların biyografileri kadar, edebî çevreleri, sanatlarını nasıl icra ettikleri, repertuarları, icra mekânları, saz çalıp çalmadıkları, hangi sazı kullandıkları, bildikleri ve kullandıkları âşık makamlarının neler olduğu ve bu makamların nota ve müzik değerleri veya özellikleri gibi âşıklık sanatının incelenmesinde ihtiyaç duyulan temel bilgilerden bu yüzyılda da mahrum olduğumuzu belirtmeliyiz. Bununla birlikte kimi dolaylı bilgilerin, yukarıda sorduğumuz soruların bir kısmına cevap oluşturabildiğini de ifade etmeliyiz.

Âşıklar hakkında birinci elden ve güvenilir bir edebî biyografi yukarıda sıraladığımız sorulara cevap verebilmelidir. Bununla birlikte, bu yüzyıl için de günümüze kadar yapılagelen biyografi çalışmalarında daha çok âşığın "hayatı", doğum yeri-tarihi, tahsili, ailesi, ölüm yeri-tarihi gibi konular ön plana çıkarılmış, bunların aydınlatılmasına çalışılmıştır. Âşık edebiyatı araştırıcıları, araştırdıkları âşıklar hakkında güvenilir biyografi elde etmek için yoğun çaba harcamışlar ise de birçok âşığın hayatı, hatta yaşadığı yüzyıl hakkındaki tartışmalar günümüze kadar gelmiştir. Âşıkların hayat hikâyeleri sorunu ile ilgili bu ortak özellik, onların sanatlarını sözlü gelenek ortamında icra etmeleri ve biyografiye önem vermeyen veya bunu yazıya geçirme alışkanlıkları olmayan çevrelerde bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bu da bu yüzyıl âşıklarının da benzer çevrelere ve kültür ortamlarına hitap ettiklerini ve bu ortamlarda yaşadıklarını göstermektedir.

Bu cümleden olarak şunu söyleyebiliriz ki âşıklar şiirlerini kendi elleriyle, kendi zamanlarında yazıya aktarmamışlardır. Divan tertip etme geleneğinden uzak olmaları ve Milman Parry ve Albert B. Lord'un Balkanlarda Yugoslav âşıkları üzerine çalışırken keşfettikleri gibi, öykü ve şiirlerinin çeşitli kalıplarının ezberde tutma ve bunları ihtiyaçlarına göre dönüştürerek tekrar tekrar yaratma özellik ve güçleri ile ustalıklarının derecesini vurgulamaları (Ong 1995: 29-46); ayrıca bu özelliklerinin Tanrı'nın kendilerine verdiği bir lütuf olduğuna inanmaları ve yarattıkları öykülerle bunlara dinleyicilerini inandırmaları, dolayısıyla bu özelliklerini "Hak âşığı" olduklarının bir delili olarak görmeleri âşıkların söyledikleri şiirleri kaydetmeyi varlık nedenlerini inkâr gibi algılamalarına neden olmuş olmalıdır. Bu nedenle, âşıkların sadece okuma yazma bilmedikleri veya divan tertip etme gelenekleri bulunmadığı için şiirlerini kaydetmedikleri ihtimallerinin yanına, bu varsayımın da eklenmesi gerektiğini düşünüyorum. Âşıkların kendi şiirlerini kendi elleriyle kaydetmemiş olmalarının nedenleri ayrı bir tartışma konusu olarak ele alınabilirse de gerçek olan şudur ki diğer yüzyıllarda olduğu gibi XVIII. yüzyılda da âşıkların şiirleri, ya şiir meraklılarınca cönk ve mecmualara kaydedilmesi ya da sözlü gelenek yoluyla XX. yüzyıla ulaşan bilgilerin sözlü kaynaklardan âşık edebiyatı araştırıcılarınca derlen-

mesi yoluyla elde edilmiştir. Her iki yolla da elde edilen şiirler üzerinde sözlü geleneğin "biçimlendirici etkisi", yani yaratıldığı zamandan kaydedildiği zamana kadar geçen sürede uğradığı değişim dikkate alınmalıdır. Sözlü gelenekte dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarılan bu şiirlerde birtakım değişmeler, yani eş ve benzer metinler ortaya çıkmıştır. Oysa âşık edebiyatı araştırmalarında eş metin ve benzer metin olup olmadığı konusu, yakın zamanlara kadar tartışılmamış, âşık edebiyatı ferdî edebiyat olarak kabul edildiği için en eski ve en doğru metin aranmış, böylece eş ve benzer metinlerden yararlanırken Tarihî-Coğrafi Fin Yöntemi'nin "ur-form" (Krohn-Krohn 1996: 81-85) anlayışının da etkisinde kalınarak, âşıkların icra bağlamlarına dikkat edilmemiş, derlenen metinlerin "folklorik" özellikleri gözden kaçırılmıştır. Oysaki sözlü gelenekten derlenen doğal olarak bu geleneğin damgasını taşıyan bu ürünler, birer folklor materyali olarak değerlendirilmeliydi. Ancak yapılan çalışmalar en doğru, yani âşığın ağzından ilk çıkan şiire ulaşmak yönünde olduğundan, âşık şiirinin eş ve benzer metinler üreterek gelişmiş olan bu zenginliği, yanlış bir metot kullanımı ile araştırıcılar tarafından zayıflatılmıştır. Eş metinlere farklı kaynak kişilerden derlenmiş hikâyelerde karşılaşabilmekteysek de bu şiirlerin nasıl farklılaştığı konusunu tartışan çalışmalar yapılmamıştır. Hemen belirtmeliyiz ki birçok âşığın şiiri sözlü gelenek ortamında bu hikâyeler sayesinde günümüze ulaşabilmiştir. Hikâye tasnif etme geleneğinin özellikle "Garp Ocaklılar", "Ordu Şairleri" gibi destancı geleneği sürdüren âşıklar arasında bulunmadığı veya bunların günümüze gelmediği göz önüne alınırsa, cönkler ve mecmualara kaydedilen şiirlerin bu yönüyle de önem taşıdıkları görülür.

Âşıklar arasında medrese tahsili gören, medrese çevresine giren, klasik şiir üslubunu tanıyan şairlerin bu yüzyılda arttığı görülmektedir. Dönemin terkipli, süslü ve klasik şairlere yaklaşan dilini kullanan âşıklarla karşılaşılmaktadır. Bu âşıklar, bir önceki yüzyılda hızlanan aruzla şiir yaratma geleneğini gazel, divani, semai, muhammes (Sevük 1942; Dilçin 1983; Poyraz 1996) gibi nazım şekilleriyle devam ettirmişlerdir. Klasik şiir ekolüne yakınlaşma sürecine, -XVI. yüzyıldaki eğilimin habercisi bir iki örneği dikkate almazsak- XVII. yüzyılda bu eğilimin ilk başarılı örneklerini veren âşık edebiyatının, XIX. yüzyılda bu tarzın en gelişmiş örneklerini ortaya koyduğu göz önünde bulundurulursa, XVIII. yüzyılın bu iki yüzyıl arasında bir ara dönem niteliği taşıdığı söylenebilir. Klasik şiir geleneği ile XIX. yüzyılda bir anlamda bütünleşen Bayburtlu Zihnî (Fındıkoğlu 1950; Sakaoğlu 1988a) gibi âşıkların habercisi niteliğindeki bu gelişme seyri, daha çok şehir çevresinde yaşayan, divan şairlerinden etkilenmelerine yardım eden kültürel ortamlarda bulunan ve medreselerde öğrenim gören âşıklarda gözlenirken, bunun aksine olarak Ordu şairleri, Garp Ocaklılar, Asker Şairler zümreleriyle, dönemin şehir tanımlamasına göre daha "kırsal" kesimlerde sanatlarını

icra eden âşıklarda ozanlık geleneğinin hece veznine, halk deyim ve tanımlamalarına dayanan, bunun yanında klasik şiir ekolünde görülen terkip ve yabancı kelimelere göreceli olarak daha az yer veren üslup özellikleriyle belirginleşen ikinci bir âşıklar zümresinin varlığından söz edilmelidir. Genel hatları ile XVIII. yüzyıl âşıklarını bu görüş çerçevesinde ikiye ayırdığımız zaman a) Klasik şiir ekseninde âşık edebiyatı, b) Ozanlık geleneği ekseninde âşık edebiyatı kavramlarından söz edebiliriz. Bununla birlikte bunları birer genel eğilim olarak almak ve birer sınıflandırma olarak düşünmemek daha doğru olur. Birinci gruba giren âşıklarda her ne kadar yoğun olarak üretimler ikinci gruba uygun ise de birinci eğilimi belirleyen aruz vezniyle şiir söyleme, şiirlerini gazel, semai, divani, selis, muhammes, kalenderî gibi klasik edebiyattan ödünçlenen yeni tür ve şekil adlarıyla adlandırma gibi özelliklerle ikinci grup üyelerinde karşılaşmamaktayız.

Bu yüzyılda hece ile söylenen şiirlerin dış yapı özellikleri, ozan-âşık geleneğinin sınırları içindedir. Âşıklar arasında yaygın olarak hecenin 7'li, 8'li ve 11'li kalıpları kullanılmıştır. İncelediğimiz ve şiirlerin büyük çoğunluğunun 8 ve 11'li kalıplarda olması, geleneğin bu iki hece kalıbını tercih ettiğini göstermektedir. Şiir tür ve şekil adları söz konusu edildiğinde ise şiirlerin genellikle koşma veya destan adına bağlandığı gözlenmektedir.

XVIII. yüzyılda yaşayan âşıklarda görülen önemli bir özellik de klasik şiirin terim ve mazmunlarının âşık tarzını çok güçlü bir şekilde etkisi altına almış olduğudur. XVIII. yüzyıl âşık şiirinde karşımıza çıkan sevgili anlayışı, zamandan ve felekten şikâyet, çevreden hoşnutsuzluk, ayrılık gibi konularda klasik şairlerin bakışına yakınlaşma gözlenmektedir. Bu dönem şiirlerinin bir özelliğinin de yoğun bir şekilde yoksulluktan şikâyet teması olduğunu belirtmeliyiz. Osmanlı Devleti'nde bu yüzyılda halk tabakaları tarafından daha derinden yaşanan yokluk ve yoksulluğun bir şiir teması olarak âşıkları etkilediği değerlendirilebilir. Bu dönemde kullanılan mazmunlar, teşbihler, semboller klasik şiir geleneğinden gelmektedir. Bununla birlikte, Karacaoğlan'la sembolleşen "yayla âşıklığı" tarzını yürütenlerle, ordu şairlerinin, Magripli şairlerin bu genellemelerin dışında kalan şiirleri yok değildir. Bu yüzyılda yaşayan ordu şairleri, Magrip Ocaklı şairler genel olarak destan üslubunu benimsemişlerdir ve şiirlerini "koçaklama" diye adlandırılan şiir türünde vermişlerdir. Denilebilir ki XVIII. yüzyılda yetişen âşıkların büyük bölümü destani üsluba sahiptir. Bu âşıklar arasında Magrip Ocakları'nda yaşayanlar önemli bir yere sahiptir. Üzerinde ayrıntılı olarak durulması gereken ve kimi anlatım ortamı farklılıkları nedeniyle diğer âşık okullarından farklılaşan bu okulun mensupları, Bektaşi geleneğine ve Osmanlı sultanlarına aynı derecede bağlı, savaşçı âşıklar, deniz aşırı topraklarda Türk kolonileri oluşturan yerleşimciler, öteki kültürlerle karşılaştıklarında din ve kültür temelindeki günlük veya tarihsel-kültüre

çatışmalarını şiirlerine yansıtan Türk kültür temsilcileri olarak son derece önemli halk bilimsel zenginliğe sahiptirler (Oğuz 2002). XVI. yüzyılda ilk örnekleri görülen, XVII. yüzyılda önemli temsilcileri yetişen, XVIII. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin deniz aşırı topraklarda güç kaybetmesine paralel olarak zayıflayan (Elçin 1988) Magripli şairler okulunun mensuplarının bu yüzyıldaki şiirlerinde de savaşlar, fetihler, yenilgiler, yoksulluklar, yoksunluklar, kaybedilen topraklar veya öldürülen kumandanlar, kahramanlar hakkındaki duygular hece vezninin 8 ve 11'li kalıplarıyla söylenen destani üsluplu şiirlerle dile getirilmiştir. Üç kıtaya yayılan geniş toprakları, deniz aşırı vilayetleri, çok dilli, çok dinli kültürel dokusu, biz ve ötekiler tarzında sık sık karşılaştırma yapacakları hayat tarzları ile Magrip Ocaklılarda karşımıza farklı bir şiir dünyası çıkmaktadır. Yoğun olarak Magrip Ocaklılarda karşımıza çıkan kendini ötekinden üstün görme üslubu, bu tarz şiirlerin âşıklık geleneği açısından asıl önemi, âşık fasılları ve geleneğin icra ortamları hakkındaki araştırmalara ışık tutucu olmasıdır.

Şiirlerin dil ve ağız özelliklerine değinecek olursak, yerel ortamların şiir biçimlerinde değiştirici etki yapmadığı, buna karşılık icra bağlamlarının dil ve ağız özelliklerinde belirginleştiği görülmektedir. Jean Deny tarafından cönklerden derlenen Cezayir yöresi metinlerine bakıldığında yerel dil ve kültür ortamlarının âşıkları etkilediği ve yeni ağız özelliklerinin ortaya çıktığı görülür (1925: 33-175). Türkiye sahasında ise İstanbul merkezli olarak batıdan doğuya gidildikçe ağız özelliklerinde kimi farklar ortaya çıkmaktadır. Bu değerlendirme için hemen kaydedilmesi gereken bir not olarak, eldeki şiirlerin birinci ağızdan ve kendi zamanlarında derlenmemiş olması, sözlü gelenek ortamında yaşarken kimi bir iki yüzyıl gibi bir zaman dilimine karşılık gelecek şekilde "daha sonra" derlenmiş olmakla, derlendikleri dönemlerin dil, ağız ve kültür özelliklerini yansıttıkları gerçeği gözden uzak tutulmamalıdır.

Adı günümüze ulaşmayan, şiirleri başka âşıklarla karışan/karıştırılan, değerlendirilmiş veya değerlendirilmemiş cönk ve mecmuaların veya halkın sözlü birikiminin içinde keşfedilmeyi bekleyen yeni âşıkların bulunduğu araştırıcılarca ifade edilmektedir. "Bilinmeyen bir âşık" başlığı ile yeni yeni isimlerin gün yüzüne çıkarılmaya devam ettiğini gözlemlemekteyiz. Bu da sözlü gelenek içinde dönemlerini ve rollerini tamamlayıp kaybolan birçok âşığın varlığını dikkate almamızı gerektirmektedir.

Bu yüzyılda, bir önceki yüzyıldaki âşıklar kadar güçlü isimler ortaya çıkmamıştır. Karacaoğlan, Âşık Ömer ve Gevherî gibi çağına ve âşık tarzı şiire damgasını vuran isimlerden bu yüzyılda mahrum olduğumuzu söylemeliyiz. Bu yüzyılda en önemli isimlerden biri olarak klasik şiir üslubuna yaklaşan ve aynı zamanda minyatür sanatçısı olan Levnî'den söz edilebilir.

Bu yüzyılda bütün âşıkların saz eşliğinde, halk huzurunda sanatlarını

icra ettiklerini söylemek mümkün değildir. Bunun bir sonucu olarak, bu yüzyılda âşık fasıllarının önemli bir parçası olan "atışma" şiirlerinin yerine daha çok bir olay karşısında söylenmiş uzun destanlarla karşılaşmaktayız. Ayrıca kimi koşma ve semailerin devrin klasik bestekârları tarafından bestelendiğine dair bilgiler bulunmaktadır ki bu bilgi, bestelenen şiirlerin ezgisiz olarak yaratılmış olma olasılığını akla getirmektedir. Öte yandan bu bilgi, klasik şiir okulu mensupları ile âşıklar, devrin aydınları ile halk arasındaki kültürel çatışmalara işaret eden ve kentli aydın sınıfların, köylüler ve sözlü kültür tüketicileri için söyledikleri ve "Etrak-ı bî-idrak" (idraksiz, akılsız Türkler) sözüyle özdeşleşen aşağılayıcı (Köprülü 1986: 196-208) yaklaşımlarının her açıdan ve bütün toplumu içine alan ayrışmalara işaret etmediği biçiminde değerlendirilebilir. Âşıkların kendilerini divan şairlerinden ayırmak için kullandıkları ve Fuad Köprülü tarafından bu amaçla kaydedilen, ancak Köprülü'den sonra gelenler tarafından tamamen yanlış bir anlam yüklenerek kullanılan "kalem şairi" terimi (Köprülü 1986: 171) üzerinde durmak gerekmektedir. Köprülü'nün belirlemesine göre, âşıkların saz çalmayan veya en azından şiirlerini ezgi ile icra etmeyen divan şairlerini kendilerinden ayırmak için bu terimi kullanmışlardır. Bu terim açıkça göstermektedir ki âşıklığın temel özelliği saz çalmak veya ezgili şiir söylemektir. Bununla birlikte Köprülü'den sonra kimi araştırmacılar, "kalem şairi" terimini, divan şairlerinden tamamen ayırarak, saz çalmayan ve ezgili şiir söylemeyen, halk şiiri tarzındaki eserlerini yazılı kültür ortamında veren "âşıklar" için kullanmışlardır. Çok tutulan ve yaygınlaşan bu yanlış kullanımın bir terim ihtiyacını da giderdiği söylenebilir. Çünkü âşıklık geleneğine saz ve icra dışında kalan diğer özellikleri ile bağlı şairleri, hem âşıklardan çok uzakta görmeyen hem de onlardan ayıran bir terim olarak "kalem şairi"nin kullanımı ve yaygınlaşması, bu tür şairlerin varlığı ve çokluğu bakımından da bir delil niteliğindedir. O hâlde hayatları, şiirleri, sanatları hakkındaki bilgilerimiz tahminden ibaret olan birçok âşığın gerçek anlamda âşık mı yoksa "kalem şairi" mi olduğunu cönk ve mecmualara kaydedilmiş şiirlerden hareketle belirlemek zordur. Bu bakımdan XVIII. yüzyıl âşıklarının icra ortamları hakkındaki değerlendirmeler her zaman eksik kalmaya mahkûm olacaktır. Buna karşılık, Azerbaycan sahası âşıklarından beklenen temel özelliğin, ozanlık geleneğinin devamcısı olarak sazlı-sözlü icra olduğu görülmektedir. Nitekim Azerbaycan sahasına yakın Doğu Anadolu coğrafyasında da benzer özellikler görülmektedir. Bu da *Dede Korkut Kitabı*'nın yaratıldığı coğrafya olarak bu bölgenin âşıklık geleneği açısından önemini göstermektedir. Batıya doğru gidildikçe âşıklığın, ozanlık geleneğinden kaynaklanan formunun yerini yer yer klasik şairliğe doğru terk etmeye başladığı görülmektedir. Kentleşme ve okullaşma süreçlerinin hızlı yaşandığı bölgelerdeki âşıklar, aldıkları eğitime bağlı olarak klasik şiire daha fazla yaklaşmışlardır.

Araştırmalar, âşık edebiyatını ancak XX. yüzyılın başında aydınlatmaya başlamıştır. Bütün bu çalışmalar, günümüze kadar yapılan derlemeler, "metin toplama" biçiminde ortaya konulmuştur. Bu nedenle, çalışmalarda yukarıda da işaret edildiği gibi metnin yaratıldığı ortam üzerinde durulmamış, metin ile anlatım ortamının birbirini tamamladığı gerçeği göz önüne alınmamıştır (Dundes 2003: 67-90). Bu çerçevede dinleyici profili (âşığı talep edenler ve icraya katılanlar başta olmak üzere) ile anlatıcı performansı (âşığın dinleyici karşısında gerçekleştirdiği icra biçimleri) göz önüne alınmamıştır. Çalışmalarda daha çok âşık edebiyatının "millî edebiyatın öz kaynağı" olduğunu savunan görüşler etkin olmuştur. Bütün bu nedenlerle, bu yüzyıl âşık edebiyatının icra bağlamları, âşık fasılları, anlatı mekânları gibi konularını, araştırıcıların çalışmalarından daha çok, âşıkların şiirlerinin satır aralarından anlamaya çalışıyoruz. Âşıkların toplumsal rolleri ve işlevleri hakkında önemli çalışmalar yapılmamıştır. Âşıkların devrin devlet büyüklerine yakın durduklarını, sultanların yanında yöresinde sanatlarını icra ettiklerini görüyoruz. Devlet büyükleri için söylenen şiirlerin, nerede, nasıl, neden söylendiği, adına şiir söylenenden veya halktan nasıl bir tepki gördüğü sorularına cevap vermek zordur. Bu nedenlerle, güçlü olduğu anlaşılan toplumsal işlevin boyutları ve etki alanı hakkında görüş açıklamak için elde sadece metinlerin satır araları kalmaktadır. Devlet büyüklerine şiir söyleyen âşıkların arasında kimileri devlette görevli kişilerdir. Bunlar arasında Garp Ocaklılar, asker şairler veya medrese gibi eğitim kurumlarında tahsil görerek herhangi bir devlet dairesinde kâtiplik, herhangi bir düzeyde yöneticilik veya musahiplik gibi görevleri olanlar vardır. Bu kişilerin eleştirilecek toplumsal olaylar karşısındaki tutumları ile toplumun onlara bakışı hakkında bizim söyleyebileceklerimiz çok fazla değildir. Şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla, sultanlardan, beylerden, paşalardan, hanlardan, hâkimlerden yakın ilgi gören, onların maiyetinde bulunan bu âşıkların neden himaye edildikleri, nasıl himaye edildikleri ve bu çerçevede sanatlarını, nerede ve nasıl icra ettikleri, âşıkların "geniş halk kitlelerinin sözcüsü oldukları görüşü" ile birlikte araştırılması gerekmektedir.

Bu yüzyılda yaşayan âşıklardan Âşık Ahmet, Âşık Ali, Âşık Derunî, Hocaoğlu, Hükmî, Kabasakal Mehmet, Âşık Nurî, Âşık Ravzî, Rıza, Âşık Sadık, Âşık Sait, Seferoğlu, Şermî gibi âşıklar şiirlerinde destanî üslubu ve destan konularını benimsemektedirler. Bunların büyük bir bölümünün şiirlerinin konusunu tek başına "Cezayir" ve deniz aşırı savaşlar oluşturmaktadır. Bu âşıkların şiirleri dil ve üslup özellikleri bakımından ozanlık geleneğine yakındır. Bunların şiirlerinde büyük ölçüde hecenin 11'li kalıbı ve destan türü tercih edilmiştir. Çoğu asker âşık olan bu simaların icra ortamlarının öteki şairlerden farklı olduğu, buna dayalı olarak şiirleriyle yüklendikleri işlevlerin de ötekilerden ayrıldığı görülmektedir. Sanatlarını icra ettikleri

ortamlar olarak, köy odaları, bey konakları, kahvehaneler, düğün, toy vb. eğlence mekânları oluşturan ve âşıklar arası atışma, deyişme, yarışma gibi unsurlarla biçimlenen sanat ortamlarına sahip olan âşıklarla, asker şairlerin icra ortamlarının aynı olmadığı açıktır.

Âşık tarzı şiir geleneğinin XVII. yüzyılda Âşık Ömer ve Gevherî gibi simalarında karşımıza çıkan "klasik şiir üslubuna ve aruz veznine yaklaşma eğilimi bu yüzyılda da görülür. Bu yüzyılın öne çıkan âşıklarından Abdî, Âşık Bağdadi, Âşık Halil, Levni, Sırrı, Talibî gibi simaların hecenin yanı sıra aruz veznini ve klasik şiir üslubunu yaygın olarak denediklerini görmekteyiz. XVII. yüzyılda yoğunlaşan, XVIII. yüzyılda devam ettirilen bu tarz, XIX. yüzyılda, son derece başarılı, kendine özgü bir şiir ekolünün ve nazım tür ve şekillerinin doğmasını sağlayacaktır. XVIII. yüzyılda bu şiir ekolünü izleyen âşıkların dinî eğitim gördükleri, medresede okudukları ve dönemleri açısından önemli kültürel birikimlere sahip olduklarına işaret eden kayıtlarla karşılaşmaktayız. Yine bu âşıkların yaşadıkları sosyal çevrenin kentler olduğu ve içlerinden birçoğunun bir tarikata bağlı olduğu ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, âşık edebiyatı açısından bu yüzyılın geçen yüzyıla göre daha çok ismi günümüze getiren, ancak, Âşık Halil ve Levni gibi az sayıda güçlü, öncü ve çağını aşabilecek nitelikte âşık yetiştiğini söyleyebiliriz.

Bu yüzyılda Kul Abdî, Magriblioğlu, Seferoğlu, Nakdî, Şemsî, Tlemsanî, Nurî, Sadık, Dalyarak Şerif, Öksüz Hasbi, Şerif İbrahim, Neşati Mustafa (Elçin 1988) gibi Magrip Ocakları'nda yetişen âşıkların gerek hece vezniyle koşma nazım şeklinde ve özellikle destan ve ağıt türlerinde ortaya koydukları, çoğu ozanlık geleneğinin şiir ortamı ve üslup özelliklerini gösteren yeni bir destanî devir yarattıklarını kaydetmeliyiz.

Bu yüzyılın âşık edebiyatından söz eden kaynaklara göre belli başlı simalar şunlardır: Abdî, Âşık Ahmet, Âgâh, Âgâhi, Âşık Ali, Âşık Bağdadî, Âşık Derunî, Dalyarak Şerif, Dellek Murat, Âşık Halil, Hocaoğlu, Hükmi, Hasbi, İbrahim, Kabasakal Mehmet, Kâmil, Kara Hazma, Kâtibî, Kıymetî, Küşadî, Levni, Magriboğlu, Mahtumi (Vahit), Nakdî, Neşati, Nigâri, Nurî, Ravzi, Rıza, Sadık, Seferoğlu, Sırrî, Süleyman, Şermî, Talibî, Tlemsani. (Bunlar hakkında bk. Köprülü 1940c; Boratav-Fıratlı 1943; Köprülü 1962; Elçin 1988; Sakaoğlu 1988b; Sakaoğlu 1989a; Bezirci 1993; Oğuz 1997b; Yardımcı 1998; Artun 2001; Sever 2003; Düzgün 2004)

XIX. yüzyıl

Bu yüzyılda "âşık tarzı" adı altında eser veren halk şairlerinin sayıca geçen yüzyıllara göre daha fazla olduğu ve bunlar üzerine daha fazla çalışma yapıldığı görülmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri XIX. yüzyılın günümüze yakınlığı ve kaynak kişi bulmanın kolaylığı kadar, örgün eğitim kurumla-

rının çoğalmasıyla, cönk ve mecmua hazırlayanların veya âşıklar arasında kendi divanlarını tertip edenlerin önceki yüzyıllara göre sayıca artmasıdır. XIX. yüzyılda tertip edilen bu tür yazmalarda önceki yüzyıllara göre büyük bir artış olduğu gözlenir. Bu büyük artış, âşıkların ve şiirlerin birçoğunun unutulmadan günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle XX. yüzyılın hemen başlarında hareketlenen folklor çalışmaları içinde araştırıcılar birinci önceliği âşıklara vermişler, XX. yüzyıl boyunca âşık araştırmaları bir anlamda "altın çağ" diye tanımlayabileceğimiz bir dönem yaşamıştır. Bu dönemde eserlerine ve hayatlarına en kolay ulaşılanlar ise XX. yüzyıl âşıkları ile XIX. yüzyılın sonlarında yaşayanlar olmuştur. XIX. yüzyıl öncesinde tertip edilen cönk ve mecmuaların, yüzyıllar içinde meydana gelen doğal afetler, yangınlar veya savaşlar sonucu yok olması, XIX. yüzyıla göre daha mümkün olduğundan bu yüzyılları aydınlığa çıkaracak yazılı kaynakların daha az olması, sözlü kaynaklarda daha az bilginin bulunması normal karşılanmalıdır. XIX. yüzyılda ise, gerek cönk tertip etme geleneğinin yaygınlaşmasının gerekse tertip edilen cönklerin yok olmadan günümüze ulaşmasının yanında, sözlü gelenekte bu yüzyıl âşıkları ile ilgili bilgilerin de taze olması, XIX. yüzyılın âşıklık geleneği bakımından son derece güçlü ve önemli bir yüzyıl olmasını sağlamıştır. Bu yüzyılda gelenek, eldeki eserler karşılaştırmalı olarak incelendiğinde görülecektir ki dil, sanat ve üslup özellikleri bakımından kendi klasik devrinin doruğuna ulaşmıştır. İncelenen örneklerden yola çıkıldığında, bu yüzyılın âşık edebiyatının doruğu ve aynı zamanda kendini tekrar ve gerilemeye başlama gibi üç ayrı periyodu birlikte yaşadığı söylenebilir. Bu bakımdan XIX. yüzyıl âşık edebiyatı, birçok açıdan incelenmeye değerdir. Klasik şiirle karşılaştırma yapmak, geleneksel âşık ortamlarındaki değişmeleri izlemek ve dil ve üslup özelliklerini incelemek açısından bu yüzyıl iyi bir laboratuvar niteliğindedir. Bu yüzyılda yaşayan âşıkların büyük bölümü devrin örgün eğitim kurumlarıyla ilişkili olduğundan ve bu yüzyılda okur yazar oranı arttığından sözlü gelenekten bazı şiirlerin daha kolay tespit edildiği görülmektedir. Buna paralel olarak bu yüzyıl âşık edebiyatı üzerine yapılan çalışmaların sayısı öteki yüzyıllara göre fazladır. Bu yüzyılda Dertli, Dadaloğlu (Özdemir 1985; Sakaoğlu 1986c; Görkem 2002), Erzurumlu Emrah (Köprülü 1929; Ural 1984; Karadağ 1996), Tokatlı Nurî (Onay 1931; Oral 1936), Deliktaşlı Ruhsati, Develili Seyrani, Çıldırlı Şenlik, Bayburtlu Zihnî gibi isimler hakkında şöhretlerine uygun olarak bir çoğu monografik olmak üzere onlarca çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların değerlendirilmesi sonucu görülmüştür ki âşık edebiyatı, rüya marifetiyle sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçme, âşık meclisleri usul ve erkânı usta çırak ilişkisi etrafında yaşatılan gelenekler, klasik şiire yaklaşma, okur yazarlık oranındaki artış, eserlerin cönk ve mecmualara kaydedilişi, âşıkların bir bölümünün divan şairlerine benzer şekilde divan tertip etmeleri, destan

söyleme formunun devam etmesi gibi özellikler bakımından önceki yüzyıllara paralel bir gelişme izlemiştir.

Bu yüzyılda "âşık" olmanın şartları olan musiki, söz ve ifacılık (icra) (Namazov l984) gibi temel unsurlara uymayan âşıklarla çokça karşılaşılırken, araştırıcılar âşık tarzı şiir söyleyenleri gruplandırma ihtiyacını duymuşlardır. Vagıf Veliyev âşıkları üç gruba ayırmaktadır: 1) Üstat âşıklar, 2) İfacı âşıklar, 3) El şairleri (l985). Türkiye'de de Azerbaycan'daki bu ayırıma benzer şekilde "kalem şairi", "halk şairi" gibi terimlerin âşıklığın temel niteliklerinden olan saz çalma ve toplum huzurunda sanatını icra etme özelliğine sahip olmayan, ancak âşık tarzı şiir söyleyenler için verildiği hatırlanırsa, bu yüzyılda klasik şiir ekolünün etkisiyle sazsız ve icrasız bir âşık tarzının yaygınlaştığını ve bunun XIX. asır aşık edebiyatının en belirgin özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Azerbaycanlı araştırıcı Gara Namazov, (1984) *Azerbaycan Âşık Sanatı* adlı eserinde XVII.-XVIII. yüzyıllarda başlayan "şehir âşıkları" ve "el âşıkları" arasındaki farklılaşmaya dikkat çeker ki bu hususun Türkiye sahasında da "medreseli âşıklar" ve "medrese birikiminin dışında kalan âşıklar" şeklinde belirginleştiği ve XIX. yüzyılın bu çerçevede şekillendiği gözden kaçmamaktadır. Güçlü birer âşık olarak tanıdığımız Bayburtlu Celalî, Fennî, Nâzi, Ruhsati, Seyrani gibi âşıklar saz çalmamaktadırlar. Azerbaycan sahası âşıklarından da saz çalmayanların olması muhtemeldir. Çünkü aynı yüzyılda, dinî ve tasavvufi çevrelerin her iki sahada da saza olumlu bakmadığını gösteren bilgiler bulunmaktadır. Âşık Musa'nın;

> Meclisleri abad eyler
> Ne günahı telli sazın
> Melul gönüller şad eyler
> Ne günahı telli sazın (Sakaoğlu vd. l985: l73)

mısralarıyla başlayan sekizli koşması ile Bolulu Dertli'nin;

> Telli sazdır bunun adı
> Ne ayet dinler ne kadı
> Bunu çalan anlar kendi
> Şeytan bunun neresinde (Kutlu l988: l63)

mısralarıyla başlayan sekizli koşması gerek tema gerekse üslup ve tavır bakımından âdeta aynı çevrede aynı kişilere hitaben söylenmiş gibidir. İki şiirde de hecenin 8'li kalıbının kullanılması, iki şiirde de sazın yüceltilmesi ve karşıtlarının aynı sosyal gruplar olması dikkat çekicidir. İki şairin de aynı sosyal çevrelerde ve benzer değer yargılarına sahip topluluklar içinde

yaşadığını gösteren bu durum, iki sahanın sadece âşık edebiyatı geleneği bakımından değil, kültürel değerler bakımından da birbiriyle yoğun ve derin bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir.

Bu yüzyılda yaşayan ve usta olarak bilinen âşıkların aynı zamanda birer makam yaratıcısı olarak ortaya çıktığını görüyoruz. "Hava", "ezgi" veya "makam" (Oğuz 2001) olarak adlandırılan âşıklara mahsus ezgilerin bu yüzyılda çeşitlendiğini ve zenginleştiğini görüyoruz. Çıldırlı Şenlik, Erzurumlu Emrah, Narmanlı Sümmani gibi âşıkların âşık havalarına/makamlarına yenilerini kattığı görülmektedir.

XIX. yüzyıl âşık edebiyatının belirginleşen özelliklerinden biri de yüzyıla damgasını vuran âşıkların birer ekol oluşlarıdır. Bu yüzyılın güçlü âşıkları olan Erzurumlu Emrah'ın, Çıldırlı Şenlik'in (Aslan 1975), Deliktaşlı Ruhsati'nin, Narmanlı Sümmani'nin, Bolulu Dertli'nin, Konyalı Şem'i'nin gerek kendileri gerekse yetiştirdikleri çıraklarıyla birer okul meydana getirdikleri görülmektedir. Bu okulları, Saim Sakaoğlu incelemiş ve "kol" olarak adlandırmıştır (l986b).

XIX. yüzyılda âşıkların medrese öğrenimlerine paralel olarak klasik şiire bir hayli yaklaştıkları görülmektedir. Bu yakınlaşma tezkirelere de yansımaktadır. Önceki yüzyıllarda âşık tarzı şiir söyleyenleri "şair" dahi saymayan tezkirecilerin varlığının aksine olarak bu yüzyılda divan tarzı şiirin yanı sıra âşık tarzı şiir mensuplarına da tezkirecilerin kayıtsız kalmadığını görüyoruz. Bu da bu yüzyılda âşıkların klasik şiire yaklaşmalarına paralel olarak klasik şiir mensuplarının da âşıklara önceki yüzyıllara göre (Köprülü 1986:196-209) daha hoşgörüyle baktıkları şeklinde değerlendirilebilir. Nitekim bu yüzyıl âşıklarının seçtiği temalara bakacak olursak klasik şiire bir hayli yaklaşıldığını görürüz. XIX. yüzyıl âşıklarının büyük bölümünün medreselerde tahsil görmelerine paralel olarak Arapça ve Farsça bildiklerini, ayrıca Rus işgalindeki Doğu Anadolu ve Azerbaycan sahasındaki bazı âşıkların ise Rusça veya Fransızca öğrendiklerini göz önüne aldığımızda, bu yüzyılın kültür ortamını kavramamız mümkündür.

Klasik şiire yaklaşma bakımından "Gül-Bülbül", "Rakip-Sevgili", "Leyla-Mecnun","Ferhat-Şirin", vb. konuların etrafında dönen klasik şiirimizin mazmunlarının ve mevzularının yoğun olarak âşık şiirine de yansıdığını görüyoruz. Bayburtlu Zihnî'nin;

> Zeydi'le gönderdim Leyla'ya name
> Dedi iyi getirdin ağyarı kame
> Akıbet yar oldun İbn-i Salem'e
> Neyledin ettiğin o misakları (Sakaoğlu l989b: 227)

mısralarında gördüğümüz klasik şiir konularına yakınlaşmadaki bu yo-

ğunluk, âşıkların aruz vezni ile yazdıkları şiirlerde kendisini daha fazla hissettirmektedir. Âdeta bu şiirlerin klasik şairler tarafından yazıldığını düşündürecek bir üslup ve nazım şekli kullanılmaktadır. Gazel nazım şekli, medresede tahsil gören veya medrese çevreleri ile irtibatlı olan âşıklar arasında yaygın olarak tercih edilmektedir. Hatta medrese tahsili gören âşıkların bir bölümünün âşıklık geleneği içinde ilk defa divan tertip ettiklerine tanık oluyoruz. Özellikle Erzurumlu Emrah, Silleli Sururi (Ergun 1933c), Konyalı Şem'i, Yozgatlı Fennî (Ergin 1996), Yozgatlı Zari ve Bayburtlu Zihnî divan tertip eden, divanları araştırıcılar tarafından yayımlanan âşıklar arasındadır. Buna bağlı olarak âşıklar tarafından benimsenen divani, selis, vezniaher, satranç, semai, kalenderî, muhammes gibi aruzlu şekillerin divan tertip etmemiş olsalar bile yaygın olarak kullanıldığını görüyoruz. Cönk ve mecmua gibi yazılı kaynaklardan ve yaşayan kaynak kişilerden derlenen şiirlere baktığımız zaman hem hece hem de aruz veznini bir arada kullanan ve başarılı şiirler meydana getiren âşıkların mevcut olduğunu görüyoruz. Bayburtlu Celalî, Zileli Ceyhuni (Tezcan 1994; İvgin-Yardımcı 1996), Bolulu Dertli (Köprülü 1940; Öztelli 1953), Erzurumlu Emrah, Fennî, Tokatlı Gedai, Nâzi, Ruhsati, Develili Seyrani, Sururi, Şem'i, Şenlik, Tahirî, Zabit, Zarî, Sümmanî, Zihnî gibi âşıklar bu gruba girmektedirler.

Klasik şiire bu derece yaklaşan ve medrese çevresinde yetişen âşıkların yanı başında ozanlık kaynaklarından beslenen ve daha sade bir üslupla şiir söyleyen, aruz veznine ya hiç yer vermeyen ya da bu vezni çok az kullanan âşıklara da rastlamaktayız. "Aşiret şairi" olarak tanınan âşıklar bu gruba girmektedir. Belli bir öğrenim görmeyen halk tabakalarının duygu ve düşüncelerini terennüm eden bu âşıkların kahramanlık temalı konuları, sade bir dil kullanmaları ve "Karacaoğlan" veya "Köroğlu" tarzını devam ettirmeleriyle birbirlerine benzemektedirler. Dadaloğlu, Gündeşlioğlu, Elbeyoğlu, Deli Boran gibi âşıkları bu kategoride değerlendirebiliriz.

XVIII. yüzyılda sayıca bir hayli az olan hikâye musannifi âşık sayısının bu yüzyılda arttığını görüyoruz. Bu yüzyıl âşık şiirinin kurumlaştığı, güçlendiği ve kaidelerinin yerleştiği bir yüzyıl olmakla hikâye alanında da özellik arz etmektedir. Bu yüzyılın âşık sanatına yön veren belli başlı âşıklarının hikâye tasnif ettikleri veya iyi birer hikâye anlatıcısı olduklarını görüyoruz. Bununla birlikte doğudan batıya doğru gidildikçe bu özellik devam etmemekte, hikâye tasnif etme geleneği zayıflamaktadır. Bu yüzyılın musannif âşıkları arasında Deli Boran, Necip, Sümmani, Şenlik gibi âşıklar hikâye musannifi olarak öne çıkmaktadırlar.

XVIII. yüzyılda Anadolu'da "Bağdat Hatun ve Güzide Ana" dışında başka kadın âşığın adına şimdilik rastlanılamamaktadır (bk. http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com). Buna karşılık, Azerbaycan sahasında gerek nicelik gerekse nitelik bakımından kadın âşıkların önemli bir yere sahip

olduğunu görüyoruz. Besti, Fatma, Fatma Hanım Kemine, Goncabeyim, Hemayıl, Mah Hanım, Peri, Zeynep gibi kadın âşıklar Azerbaycan sahası âşık sanatının gelişmesinde önemli rol üstlenmişlerdir. Bu âşıklardan bir bölümü usta âşık olarak diğer âşıklarla atışmalar yapmış, âşık meclislerinde bulunmuş ve çırak yetiştirmiştir. Türkiye sahasında kadın âşıkların yetişmemesinin sebepleri üzerinde durulabilir. Azerbaycan sahasında kadınların âşık kimlikleriyle kendilerini topluma kabul ettirdikleri, bu çerçevede saygı ve ilgi gördükleri, kendilerine özgü icra ortamları yarattıkları gözlenmektedir (Caferzade 1991). Buna karşılık Türkiye sahasında kadın âşıkların gerek hikâye kahramanlarıyla atışırken gerekse âşıklarla atışma yaparken varlığına işaret ediliyorsa da şiir icra ortamlarının oluşmaması, Türkiye sahasındaki toplumsal dokunun Azerbaycan'a göre farklı olduğunu göstermektedir.

Bu yüzyılın en önemli özelliklerinden biri de âşık meclisleri hakkındaki bilgilerimizin artmasıdır. Bu yüzyılda yaşayan âşıkların karşılıklı deyişmelerinden örnekler elimizde bulunmaktadır.

Destan söyleme geleneğinin, âşık sanatı içindeki bir uzantısı olan ve daha sonra çeşitli alanlarda örnekleri karşımıza çıkan destan türünün, XVIII. yüzyılda Cezayir şairleri ve yeniçeri şairleri arasında karşımıza bol miktarda çıkan örnekleri, XIX. yüzyılda da devam etmektedir. Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin yapmakta olduğu yenilikler devrin padişahları tarafından âşıklara benimsetilmiş, âşıklar bu yüzyılda böyle bir görev üstlenmişlerdir. Sururi, Seyrani, Dertli, Şem'i, Gedai gibi âşıkların padişahlarla yüz yüze görüşmelerinin, gerek onlardan gerekse bu havadan etkilenen diğer âşıklarda kahramanlık temalı destanların veya destani üslubun devamında önemli bir faktör olduğu söylenebilir.

Bu yüzyılda aruz vezniyle söylenen şiirler arasında gazel ve divani biçimleri en fazla kullanılan nazım şekilleridir. Bunları muhammes, müseddes, selis, vezniaher, satranç, semai, kalenderî, müstezat biçimleri izlemektedir. Bunun yanında hecenin 7'li, 8'li ve 11'li kalıplarıyla söylenen ve ortalama 3 ile 5 dörtlük arasında değişen şiir şekillerinin ortaklaşa kullanıldığını görüyoruz. Âşık edebiyatının bu yüzyılını araştıran kaynaklara göre (Köprülü 1940ç; Köprülü 1962; Boratav-Fıratlı 1943; Bayrı 1956; Sakaoğlu 1989a; Sakaoğlu 1989b; Bezirci 1993; Oğuz 1998; Yardımcı 1998; Artun 2001; Tanpınar 2003; Sever 2003; Düzgün 2004) bu yüzyılın belli başlı isimleri şunlardır: Bayburtlu Celalî (Haşlak 1963; Yanbey 1963), Bayburtlu Zihnî, Zileli Ceyhuni, Dadaloğlu, Deli Boran, Bolulu Dertli, Erzurumlu Emrah, Ayaşlı Fahri (Alden 1965; Bozyiğit 1991), Fennî, Ferki (Hafız 1984), Tokatlı Gedai (Ergun 1933; Dağlı 1945), Hızri, Hicabi, Hilmi, Himmetî, İfşai, Kâmilî, Yozgatlı Karacaoğlan, Kusuri, Meslekî, Minhaci (Kaya 1995), Kalecikli Mir'ati (Ozanoğlu 1940), Yusufelili Muhibbî, Yozgatlı Nâzi (Oğuz

1992), Necip, Nigâri, Noksani (Atalay 1992), Tokatlı Nuri, Deliktaşlı Ruhsati, Serdari, Develili Seyrani (Öztelli 1953; Yüksel 1987), Ispartalı Seyrani (Ercan 1994), Edirneli Seyrani, Seyyit Süleyman (Çağlayan 1996), Silleli Sururi, Erzurumlu Sümmani (Uraz 1941; Okay 1962), Konyalı Şem'i, Çıldırlı Şenlik (Aslan 1975), Şifai, Niğdeli Tahirî, Zari, Silleli Zehrî, Zeminî.

XX. yüzyıl

Âşık edebiyatının günümüze çok az belgesi ulaşan yüzyıllarının bir anlamda karanlıkta kalan yönlerini değerlendirmede düşülen belge bulma güçlüğü nedeniyle çok az isim ve çok az eser üzerinden hareketle edebiyat tarihi yazılmaya çalışılırken, XX. yüzyılda bu olgu yerini belge çokluğu yüzünden her âşığı ve her eseri değerlendirememe gibi bir sonucu beraberinde getirmektedir.

XX. yüzyıl âşıkları üzerine hazırlanan monografiler veya antolojiler göz önüne alındığında, âşıkların yalnızca birer cümleyle biyografilerinden söz etmenin bile yüzlerce sayfalık bir esere dönüşeceği yapılan bu tarz çalışmalardan görülmüştür. Bu nedenle, bu yüzyılı değerlendirirken isimler ve eserlerden daha çok dönemler, okullar ve genel eğilim ve özellikler üzerinde durmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Yüzyılın başında âşıklar, sanatçı kişiliğe geçiş ve icra ortamları bakımından XIX. yüzyıldan büyük farklılıklar göstermemektedir. Âşık tarzı şiir geleneği, XIX. yüzyılın edebiyata yansıyan yenileşme çabalarından esinlendiği ve etkilendiği kadarıyla kendi klasik mecrasında varlığını sürdürüyordu. Bu dönemde sanatlarını icra eden âşıklar, XIX. yüzyılın kültür ortamlarında yetişmiş, âşıklığa başlama ve şiir söyleme yeteneği kazanma bakımından bir önceki yüzyıldan devraldıkları ve "bade içme motifi" (Günay 1993) olarak tanımlanan şiir söyleme yeteneğinin Tanrı tarafından verilen ilahi izinle ortaya çıktığı inancını taşıyorlar ve anlatı dünyalarını, hikâye tasnif etme ve anlatma tekniklerini, yarışma ve atışma yapma ölçüt ve sonuçlarını buna göre oluşturuyor ve tanımlıyorlardı. Bu dönemde âşıklar, saz çalıp çalmamalarına göre belli adlar almakta ve buna göre gruplandırılmaktadır. "Saz şairi", "meydan şairi" gibi adlandırmalarla saz çalan âşıklar, diğerlerinden ayrılmaktadır (Köprülü 1986).

Bu dönem âşıkları arasında hikâye tasnif etme ve anlatma geleneği önemini sürdürmektedir. XIX. yüzyılda yetişmiş olsa da XX. yüzyılda da yaşayan Âşık Şenlik gibi güçlü musannif âşıklar bu yüzyılın ilk dönemine damgasını vurmakta ve tasnif ettikleri hikâyeleri, gelenekten gelen icra ortamları olan düğün, köy odaları, kahvehaneler gibi yerlerde anlatmaya devam etmektedirler. Hikâye anlatan veya anlatmayan, saz çalan veya çalmayan gibi kategorilere ayırabileceğimiz bu dönem âşıkları, ilk gençlik yıllarını XIX.

yüzyılda geçirmiş, ilk âşıklık birikimlerini XIX. yüzyılda elde etmişlerdir. XX. yüzyılın ilk çeyrek diliminde eserlerini vermiş olanlar arasında Âşık Hicrani, Posoflu Zülali, Kağızmanlı Hıfzi, Yozgatlı Hüzni, Huzuri, Âşık Cemal Hoca, Zileli Ceyhuni ve Posoflu Zülalî'yi zikredebiliriz. Bu âşıkların şiirlerine egemen olan konular ve bu konuların sunuluş tarzları, XIX. yüzyıldaki zevk ve üslubu yansıtmaktadır.

Âşık şiirinin bir önceki yüzyıldan devreden konu ve şekil özelliklerinin, XX. yüzyılda da devam ettirilmesine karşılık, folklor çalışmalarının sözlü kültür kaynaklarını önemseyen ve bu kaynakları ulusun özgün kimliğinin yeniden inşasının harcı olarak gören yaklaşımların Türk ulusu bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk aydınları ve siyaset adamları tarafından güçlü bir tez olarak savunulması gibi nedenlerle, aruzu kullanan âşık sayısı geçen yüzyıllara göre azalıp giderek yok olurken, hece vezni yeniden ağırlık kazanmıştır. Bunda ise, başta Osmanlı'da başlayan "Millî Edebiyat Dönemi" ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında "Beş Hececiler" olmak üzere, yeni Türk edebiyatın temelinde heceyi gören şiir akımlarının güçlenmesinin etkisi açıktır. Bu nedenle, âşık edebiyatı asıl ve köklü değişimini Cumhuriyet'in ilanıyla kazanmaya başlar. Osmanlı Devleti'nin yıkılış döneminde güçlenen Türkçülük akımı, önceki asırlarda aydın kesim tarafından önemsenmeyen âşıkların şiir tarzlarını öne çıkarmış, Cumhuriyet Dönemi şairlerinin hece vezni ve sade Türkçe üzerine yaptıkları vurgu, âşık edebiyatını Cumhuriyet Dönemi şiirinin işlenmeye müsait bir prototipi hâline getirmiş, böylece âşıklık, aydın hareketinden beslenen olumlu bir şiir atmosferi yakalayarak yeni bir üslupla ortaya yeniden çıkmıştır. Bu hareketin en önemli ve tanınmış siması Âşık Veysel olmuş ve Cumhuriyet Dönemi ile âdeta özdeşleşmiştir. Cumhuriyet düşüncesi ve devrimler, Veysel gibi gönüllü sözcülerin şiirleriyle geniş kitlelere ulaştırılmış, yeniliklerin benimsenmesinde âşıklara önemli toplumsal roller verilmiştir (Oğuz 2002: 63-70).

Cumhuriyet'in ilanı ile ulusal devlet fikri güçlenerek, Türk dili, Türk vezni olarak hece ve yerli sesler olarak âşıklar önem kazanmıştır. Bu yüzyılın diğer yüzyıllardan farklı olarak âşık şiiri üzerindeki derin etkisi, ulusal kimliğin öne çıkarılması süreçlerinde âşıkların ve şiir tarzlarının etkin rol alması olarak sembolleştirilebilir.

Âşık şiiri, XX. yüzyılın büyük değişim ve dönüşüm süreçlerinden büyük oranlarda etkilenmiş, kentleşme, sanayileşme, iletişim teknolojilerindeki değişme ve gelişme, edebiyat tarzlarındaki farklılaşma, eğlence biçimlerindeki çeşitlenme, dinî hayat alanındaki anlayış ve yaşayışın laiklik ilkesi çerçevesinde yeniden şekillenmesi ve siyasi iktidarların olumlu veya olumsuz algılanan icraatları âşık şiirinin tasnif edilebilir farklılaşmalarını ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Bu çerçevede Cumhuriyet döneminin âşık şiirine klasik şiir ekolünden gelen temlerin dışında, konu bazında yansıyan şu dönemlerin varlığından söz açabiliriz:

1) Atatürk'ün kahramanlığı, Kurtuluş Savaşı, yenileşme çabaları, Halkevlerinin açılmasıyla âşıkların kendilerini ifade edebilme imkânına kavuşması, Atatürk'ün ölümü ve sonrası.

2) Halkevlerinin giderek genişleyen etkisiyle Anadolu'dan "keşfedilen" âşıkların yeninin türküsünü söylemeye devam etmeleri ve İnönü damgası.

3) Demokrasinin kurumlaşması ve Celal Bayar dönemi.

4) 1960 ihtilali, ihtilal sonrasının hürriyet ve toplumu iki büyük kampa bölen anarşi dönemi.

5) 1980 ihtilali, TBMM'nin yeniden açılmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden liberal dönem.

Cumhuriyet Dönemi âşık tarzı şiir geleneğinde siyasal dönüşümlerin oluşturduğu bu dönemlerin yanı başında, ortaya çıkan ekonomik, teknolojik, kültürel ve sosyal değişmeler, âşıkların geleneksel icra ortamlarını büyük oranda değiştirmiştir. Bu değişimin dinamiklerini de şu şekilde belirleyebiliriz:

1) Matbaanın Anadolu'da yaygınlaşması ve âşıkların eserlerini basma imkânlarının ortaya çıkması. "Yaprak Destan" adı verilen tek sayfalık haber-şiirler veya küçük kitapçıklarla âşıkların basılı eserlerini pazarlama yöntemlerini geliştirmeleri geleneksel icra bağlamlarını değiştiren önemli bir başlangıç olmuştur. Daha önce uzun hikâyeleri uzun kış gecelerinde icra eden âşıklar, matbaa yoluyla bir anlamda icrayı çoğaltma imkânına kavuşmuşlar ve böylece yeni bir icra tarzı oluşturmuşlardır (Çobanoğlu 2000). Matbaanın yaygınlaşması bu dönemde "Anadolu Basını" kavramını ortaya çıkarmış, yerel gazeteler ve dergiler âşıkların şiirlerini kitlelerle buluştururken, âşıklar da kitlelerle bu tarz iletişimin gereklerine uyan bir şiir üslubu geliştirmişlerdir.

2) Âşık şiirinin icra bağlamlarını değiştiren ikinci önemli dinamik, radyo, pikap ve teyp gibi ses alma ve yayma cihazlarının ortaya çıkması ve âşıklar tarafından kullanılması olmuştur. Destan satarken ortaya çıkan bir defalık icralarda teyp kalkmış, âşıklar teybe kaydettikleri icralarının yazılı metinlerini satmaya başlamış, radyolarda kendilerine ayrılan birkaç dakika içinde sanatlarını ve hünerlerini göstermek durumunda kalmalarıyla bu dönemde uzun icra bütünüyle ortadan kalkarken, bu durum hikâyelerin de sonunu hazırlamıştır.

3) Âşık şiirindeki üçüncü önemli değişim, kentleşme ile birlikte yaşanmıştır. Köylü nüfusun hızla kentlileşmesi, köy bağlamının âşık icralarını kente taşımış, kentin kenar semtlerinde "âşık kahvehaneleri" ortaya çıkmış, geleneği besleyen feodal yapının ortadan kalkmasıyla yüzyılın başında ortadan kalkacağı savunulan âşık tarzı şiir geleneği, yeni bir klasik döneme kavuşmuştur. Konya Âşıklar Bayramı başta olmak üzere bu dönemde yapılan âşık yarışmaları, Avrupa'daki "gurbetçilerin" âşıklara gösterdiği yakın ilgi, bu dönem âşıklarının önemli bir bölümünü ekonomik bakımdan, tarih-

leri boyunca âşıkların hiçbir zaman elde edemediği bir düzeye ulaştırmıştır. Bu ise, genç âşık adaylarını olumlu yönde etkilemiş, 1980'lere gelindiğinde, âşıkların yurt dışına çıkışlarında vize almak için önemli bir belge haline gelen Kültür Bakanlığı'na kayıtlı olma gerekliliği, Bakanlık kayıtlarında binin üzerinde âşığın yer alması sonucunu doğurmuştur (Özhan vd. 1992).

4) XX. yüzyıl âşık edebiyatının son teknolojik dönüşüm halkasını, ulusal ve yerel özel radyo ve televizyonların kurulması oluşturmaktadır. Bu dönemde âşıklar, XIX. yüzyıldan devraldıkları kahvehane, köy odası, düğün evi gibi geleneksel icra ortamlarını terk etmişlerdir. Matbaa, plak ve devlet radyosu süreçlerinden oluşan basılı destan ve şiir, plak yapımı, kaset doldurma ve devlet radyolarındaki "konuk"luk gibi çok yeni icra ortamları, özel radyo ve televizyon dönemiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Kimi özel televizyon kanalları, kültür programları çerçevesinde âşık fasıllarına önemli zaman dilimleri ayırmaya başlamış, böylece âşık fasılları kahvehane geleneğinden televizyon ekranlarına taşınmıştır. Matbaa, plak, kaset ve devlet radyoları dönemindeki âşık etkinliklerindeki "monolog", televizyon fasıllarındaki konuk grubu ve canlı telefon bağlantılarıyla yerini "diyalog"a bırakmıştır. Televizyonda kurulan diyalog, yeni tip âşık fasıllarını canlandırırken, başta âşık kahvehaneleri olmak üzere âşık yarışmaları, özel günlerde âşıklara program yaptırma gibi etkinliklerde azalmalar gözlenmiştir. Televizyon fasılları hiç şüphe yok ki eski âşık fasıllarının biçim özelliklerini koruyamayacaktır. Bu fasıllarda söz azalıp ezgi öne çıkarken, fasıl süreleri yarım veya bir saat gibi sıkıştırılmış zaman dilimlerine indirilmiştir.

XX. yüzyıldan XXI. yüzyıla âşıklar, Türk halk biliminde henüz incelenmemiş bir konu olarak kaydedebileceğimiz "televizyon fasılları" dönemiyle girmişlerdir (Oğuz 2002: 63-69).

XX. yüzyıl Türkiye sahası âşıklarını mensup oldukları zümreler açısından değerlendirecek olursak, Cumhuriyet öncesi âşıklarının kendilerini XIX. yüzyılın tarikat yapılaşmaları içinde tanımladıkları görülür. Bu dönemde Kadirî, Nakşi, Bektaşi, Alevi, Halvetî gibi tarikat adlarını âşıkların kendilerini tanımlamak için kullandığını ve bu cephelerini şiirlerine yansıttıklarını görürüz. Bu yapılaşma bir önceki yüzyıldan farklı değildir. Cumhuriyet'in ilanı ve tekke ve zaviyelerin yasaklanmasından sonra âşıkların, tarikat temelli şiir anlayışlarında büyük değişme olmuş, Cumhuriyet'in söylemleri âşık şiirinin temel konusunu oluşturmuştur. Bu söylemi benimseyen âşıklar ön plana çıkarılmış ve çeşitli devlet imkânlarıyla desteklenip özendirilmişlerdir. Bu dönemin yıldızlaşan ismi Âşık Veysel olmuştur (Şatıroğlu 1970; Binyazar 1973; Bakiler 1989; Öz 1994). Türkiye'de demokrasinin kurumlaşmaya başladığı 1950 sonrasında ortaya çıkan hürriyet ortamı ve peşinden gelen ideolojik ayrışmalar halk şiirine yeni ve çatışmacı bir üslup kazandırmıştır. Bu dönem âşıklarının şiirlerinde sağ-sol gibi politik, Sünni-Alevi gibi mezhep konuları yer almaya başlamış, sistemle çatışanlar bir

anlamda sol ve Alevi, sistemle çatışmayanlar ise sağ ve Sünni kategorileri oluşturmuşlar ve "Merkez-Periferi" veya "öteki" kavramlarıyla yorumlanabilecek şiirler üretmişlerdir. Örneğin, Âşık Veysel ve Murat Çobanoğlu gibi âşıklar "merkez"le uyum içinde şiirlerini yaratırken, Âşık Mahzuni'nin şiirleri "periferi"nin veya "öteki"nin sesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman içinde yeni konularla derinleşen bu farklılaşma, âşıklığın temel dinamikleri olan "Tanrı vergisi" olma özelliği ve doğal olarak "bade içme" inancını sorgulanır hâle getirmiş, kimi âşıklar, "âşık" teriminin anlam dünyasında saklı bu özelliği kabul etmediklerini göstermek üzere kendilerini "halk ozanı" olarak tanımlamaya başlamışlardır. Diğer yandan, 1980 sonrasında politik ortamdaki yumuşama, âşıkların şiir üslubuna yansımış, sivriliklerin törpülendiği ve özellikle doğu bölgelerindeki terör olayları karşısında ulusal duyarlılığın öne çıktığı bir dönemi başlatmış ve bu konuyu dile getiren çok sayıda âşık ortaya çıkmıştır. Terör karşısında âşıkların benimsediği bu duyarlı ve kararlı tutumun, âşıkların terör odakları tarafından hedef alınması sonucunu da beraberinde getirmiş ve Erzurum-Erzincan kara yolunda yol kesen teröristler, "âşık" olduğunu belirledikleri Ali Rahmani'yi (Ali Rahmanî 1988; Oğuz 1988a) bu gerekçelerle öldürmüşlerdir.

XX. yüzyılda devlet-âşıklar arası ilişkiye bakacak olursak, son derece sıcak ve olumlu bir atmosfer ve âşıklık sanatını yaşatmaya yönelik çalışmalar görürüz. Cumhuriyet'in düşünce temellerini oluşturan Türk milletinin dil ve kültürünü devletin dili ve kültürü yapmak, böylece yabancı dil ve kültürlerin etkisini azaltmak düşüncesi doğrultusunda ortaya çıkan "halka yöneliş", âşıkların yeni ve parlak bir döneme adım atmalarını sağlamıştır. 1931 yılında Türk Ocaklarını da içine alacak biçimde örgütlenen Halkevleri, geçmiş yüzyıllarda yaşayan âşıkların şiirlerinin derlenip yayımlanması çalışmalarını yürütürken, kendi geleneksel ortamlarında sanatlarını icra eden mahallî sanatçı ve âşıkları da çeşitli yollarla geniş kitlelerle buluşturan düzenlemeler yapmışlardır. Bunların başında radyo konserleri, okullarda sanatlarını icra etme yollarının açılması, şehirlerin kurtuluşu ve festival gibi özel gün ve toplantılarda âşıklara yer verilmesi gibi uygulamalar başlatılmıştır. Günden güne yaygınlaşan bu uygulamalar sonunda, âşık icrasına yer veren mahallî organizasyonlar gittikçe artmış, buna bağlı olarak âşık dernekleri ve kahvehaneleri açılmış, başta Feyzi Halıcı'nın (1992) Konya'da uzun yıllar düzenlediği "Âşıklar Bayramı" olmak üzere birçok âşık yarışmaları düzenlenmiş ve başarılı olanlar devlet desteğiyle maddi olarak desteklenmiş ve madalya verilmek suretiyle manevi onurlandırılmış ve özendirilmiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden başlayarak birçok devlet kurumu, bunlar arasında Kültür ve Turizm Bakanlığı çeşitli adlar altında yarışmalar düzenleyerek âşıkların şiirlerini yayımlamışlardır. İlk adı Millî Folklor Enstitüsü olan Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü (AREGEM), kendisini âşıklardan sorumlu bir kurum gibi algılayarak, âşıkların çeşitli sosyal ve

ekonomik güçlüklerini çözmek üzere birçok girişimde bulunmuş, her vesileyle âşıkları maddi bakımdan desteklemek üzere festivallerde âşıklara yer verilmesi, kitaplarının yayımlanması, ödüllü yarışmalar düzenlenmesi, sosyal güvenlik kurumlarının âşıklığı bir meslek olarak kabul etmeleri ve âşıkların yurt dışı konserleri için vize kolaylıkları sağlanması gibi kazanımların elde edilmesini sağlamıştır. Bütün bu desteklerle yaratılan olumlu hava, XX. yüzyılın son çeyreğinde âşık sayısında önemli bir artış yaratmış, böylece geleneğin sürdürülmesi sağlanmıştır. Bu dönemde gerek devlet kurumlarınca gerekse âşıklık geleneğini desteklemek isteyen özel kurumlarca yüzlerce âşık şiiri konulu eser yayımlanmış, üniversitelerin halk edebiyatı kürsülerinde âşıklık geleneği üzerine yüzlerce lisans, yüksek lisans ve doktora tezi hazırlanmıştır. Üniversitelerde lisans düzeyinde yapılan çalışmalarda daha çok yaşayan âşıklar üzerine incelemeler yapılırken, yüksek lisans ve doktora düzeyinde ise bir bölgenin âşıkları üzerine toplu değerlendirmeler ortaya çıkmıştır (Kaya 1994; Oğuz 1994; Turan 1995; Artun 1996). XX. yüzyıl Türkiye sahası âşık edebiyatında kimi bölgeler öne çıkmıştır ve âşıklık geleneğinin güçlü temsilcileri öne çıkan bu bölgelerde yoğunluklu olarak yetişmiştir. Bunlar arasında: 1) Kars ve civarı, 2) Erzurum ve civarı, 3) Artvin ve civarı, 4) Sivas ve civarı, 5) Kayseri ve civarı, 6) Gaziantep ve civarı, 7) Adana ve civarı, 8) Çorum ve civarı, 9) Kastamonu ve civarı, 10) Tokat ve civarı, 11) Kahramanmaraş ve civarı sayılabilir. Anadolu'nun diğer yörelerinde de âşık yetişmiş olmasına karşılık, usta çırak ilişkisi, saz çalma, doğaçlama şiir söyleme, atışma yapma gibi âşıklığın belirleyici özelliklerine sahip güçlü âşıkların büyük çoğunluğu bu bölgelerde yetişmişlerdir ki bu bölgeler geçmişte de âşıklık geleneğinin güçlü olduğu kültür merkezleridir. Dolayısıyla denilebilir ki yüzyılı biçimlendiren âşıklar, kendi bölgelerindeki geleneğin izinden giderek yetişmişlerdir.

Bu yüzyıl âşıklarını hikâye repertuvarları ve icra ortamları bakımından değerlendirecek olursak, üç dönemin varlığından söz edilebilir:

1) Cumhuriyet Dönemi öncesi. Bu dönem XIX. yüzyıl özelliklerinin yeni yüzyıla taşındığı, büyük değişikliklerin görülmediği, icra ortam ve biçimlerinin değişmediği, repertuvarların eski geleneksel doku içinde hazırlandığı bir dönem olmuştur.

2) Cumhuriyet'in başlangıcından sanayileşmeye bağlı kentleşme olgusunun kırsal kesimin durağan yüzünü değiştirdiği ikinci dönem. Bu dönemde âşıklık geleneğinin geleneksel kalıplarından çıkarak, kentin kültürü içinde yeniden yer edinme çabası içinde olduğunu görürüz. Bu çaba hikâye tasnif tarz ve konularını, icra bağlamlarını değiştirmiş, yavaş yavaş uzun anlatılar ortadan kalkarak, bir iki gecede biten hikâyeler tasnif edilmiş, zaman içinde bu kısalma yok oluşa doğru bir seyir izlemiştir.

3) Kitle iletişim araçlarının âşıklar tarafından kullanıldığı son dönem. Bu dönemde âşıklar, araştırma amaçlı derleyici çalışmaları dışında hikâye

anlatmayı bırakmışlar, hafızalarda saklanan son örnekler, geleceğe aktarılmak üzere araştırıcı talepleri doğrultusunda anlatılır olmuştur. Bu dönemde âşık fasıllarında konuşma üslubu bir hayli gerilemiş, sadece şiirin neden söylendiğinin kısa hikâyesi ile yetinilir olmuştur. Bu da göstermektedir ki günümüzde âşıklar artık hikâye tasnif etmemekte ve repertuvarlarında olan hikâyeleri anlatmak için uygun ortam bulamamaktadırlar. Dolayısıyla hikâye tasnif eden veya anlatan son kuşağın da ortadan çekilmesiyle, âşık tarzı hikâyenin bir gösterim olarak tarihe karışacağı ve ancak "müzecilik" amaçlarıyla sınırlı ve belirli ortamlarda yaşatılacağı değerlendirilebilir.

XX. yüzyıl, gerek geçen yüzyıllarda yaşayan gerekse bu yüzyılda yetişen âşıklar üzerine yapılan araştırmalar bakımından "altın devir" olarak nitelenebilir. Bu dönemde yapılan çalışmalarda, önceki yüzyıllarda yaşayan âşıklar üzerine yapılan cönk ve mecmualardan derleme ve şiirlerden hareketle hayat hikâyesi belirleme gibi yöntemlerin yanı sıra, yaşayan âşıkların tafsilatlı hayat hikâyeleri ve bütün şiirlerini kapsayan daha güvenilir bilgi oluşturma çabalarının öne çıktığını görüyoruz. Matbaa ile başlayan teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak âşıklar, eserlerini doğrudan halka ulaştırmada kitap, kaset, plak vb. imkânları kullanmış, böylece geçen yüzyıllarda yaşayan âşıklara göre haklarında daha fazla ve güvenilir birinci elden belge ve bilgi bırakmışlardır. Bu yönüyle XX. yüzyıl âşık edebiyatının daha nesnel temeller üzerinde değerlendirilmesinin alt yapısını hazırlamışlardır. Bununla birlikte yapılan derleme ve değerlendirme çalışmalarında, âşığın kültür ve sanat dünyasını ortaya koyan "anlatım ortamı" araştırmaları eksik kalmış, bu nedenle âşık sanatının işlevi ve iletişim kurduğu kitle üzerindeki etkisi yeterince anlaşılamamış ve değerlendirilememiştir.

Bu yüzyılda araştırıcıların âşık şiirinin biçimsel özelliklerini belli kurallara bağlayan "tür ve şekil" kitapları yayımlamaları, geleneğin geleceğini etkilemiş, kalıplaşmanın derinleşmesini sağlamıştır. Eski şairlere ait yayımlanmış kitaplar, biçim konusunda âşık adaylarının gözünde "kanun" özelliği kazanmış, böylece yüzyılın temel dinamiklerinden biri olan "değişme", halk şiirinin biçim dünyasına girememiştir. Biçimdeki geleneksel standartların korunmasının yanında, yüzyılın değişim rüzgârı gelenekten yararlanan ve çağdaş teknikleri kullanan yeni sanatçıların ortaya çıkmasına neden olmuş, Barış Manço gibi çağdaş müzikle gelenek arasında bağ kuran kimi sanatçıların âşıklık geleneğine eklemlenebilirliğini gündeme getirmiştir (Günay 1993; Yıldırım 2000).

XX. yüzyılda eser veren âşıkların şiirlerine, kullandıkları nazım şekilleri açısından bakacak olursak, bazı gruplandırmalar yapmanın mümkün olduğunu görürüz. Yüzyılın ilk dönemlerinde medrese eğitiminin, klasik şiirin ve XIX. yüzyılın güçlü âşıklarının etkisiyle hece vezninin yanı sıra aruz vezninin de kullanıldığını görüyoruz. Bu dönem âşıkları, XIX. yüzyıldaki üstatlarının denediği tür ve nazım şekillerini denemeyi sürdürmüşlerdir. Bu çer-

çevede aruz vezniyle yazılan şiirlerde "divan", "selis", "kalenderî", "satranç", "murabba", "muhammes", "müseddes" gibi aruzlu biçimleri kullanmaya devam etmişlerdir. Bu biçimleri deneyen âşıkların eğitim durumlarına bakıldığında genellikle medresede öğrenim gördükleri ve imamlık, kâtiplik gibi devlet kurumlarında sürdürülen bir mesleği icra ettikleri görülür. Az sayıda saz şairi de bu ekolün etkisiyle aruzlu şiirler yazmışlardır. Bu dönem hece şiirlerinde şekil bakımından XIX. yüzyıldan ayrılan özellikler görülmez. Gelenek etkin bir şekilde yüzyıl boyunca devam edecektir. 5,7,8,11 heceli koşma tarzı çeşitlemeleriyle ve konu bazındaki farklılaşmalarıyla, gelenekte aldığı "semai", "güzelleme", "taşlama" gibi adlarla devam etmiştir. Medrese eğitiminin ortadan kalkması, klasik şiirin sosyal hayatta etkinliğinin azalması ve giderek yok olması gibi nedenlerle yüzyılın ikinci yarısında aruzlu şiirler ortadan kalkmış, aruzlu "divan" biçimi heceye dönüşerek 14 veya 15 heceli "divani" biçimini almıştır. Bu biçim özellikle Doğu Anadolu âşıklarının atışmalarda birbirlerini alt etmek için kullandıkları "dar ayak", "dudak değmez" gibi çetin bir sınavın aracı haline gelmiştir. Bu yüzyıl âşıkları hakkında yapılan çalışmalara göre (Boratav-Fıratlı 1943; Bayrı 1957; Köprülü 1962; Sevengil 1967; Sakaoğlu 1989a; Kalkan 1991; Bezirci 1993; Yardımcı 1998; Artun 2001; Sever 2003; Düzgün 2004) belli başlı isimler olarak şunları sayabiliriz: Adanalı Abdulvahap Kocaman, Erzurumlu Ali Rahmanî, Sivaslı Ali İzzet, Âşık Veysel Şatıroğlu, Karslı Azerî, Bardızlı Nihani (Gökalp 1988), Bünyanlı Âşık Mustafa (Akbaş 1994), Kağızmanlı Cemal Hoca, Tercanlı Daimî, Elbistanlı Derdiçok, Âşık Deryami (Açıkgöz 1987), Ardanuçlu Efkârî, Kangallı Emsalî, Ceyhanlı Ferahi (Atılgan 1997), Kadirlili Feymani, Fekeli Hacı Karakılçık (Alptekin 1993), Kadirlili Halil Karabulut (Sakaoğlu 1987b), Karslı Hasretî, Kağızmanlı Hıfzi, Yusufelili Huzuri, Çorumlu Hüseyin Çırakman, Arpaçaylı İlhami, Âşık Mahzunî Şerif, Konyalı Mehmet Yakıcı (Yakıcı 1993), Şenkayalı Mevlüt İhsani (Düzgün 1997a), Murat Çobanoğlu, Sarıkamışlı Nuri Çırağı, Posoflu Zülali (Nasrattınoğlu 1987), Karslı Rüstem Alyansoğlu, Posoflu Sabit Müdami, Şarkışlalı Sefil Selimî (Kaya 1994), Şeref Taşlıova, Şarkışlalı Talibi Coşkun (Ayral 1994), Âşık Talibî Kılıç (Pürlü 1990), Âşık Veysel Şahbazoğlu (Altınkaynak 1998), Âşık Hicrani (San 1987), Mustafa Ruhani (Düzgün 1997b), Yaşar Reyhani (Düzgün 1997c), Yozgatlı Hüzni (Oğuz 1988b), Zileli Ceyhuni, Tekirdağlı Zülfikar Divani.

> (Âşık edebiyatının geçmişten günümüze, başlangıçtan ölüm tarihleri 1920'ye kadar olan temsilcilerinin biyografileri, eserleri ve haklarında yapılan çalışmalar açısından kapsamlı bilgiler için bk. http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/)

Kaynakça

Açıkgöz, Halil (1987), *Âşık Deryami Hayatı ve Şiirleri,* İstanbul: Adapazarı Belediyesi Yay.

Akbaş, S. Burhanettin (1994), *Bünyanlı Âşık Mustafa,* Kayseri: Bizim Gençlik Yay.

Alden, Mehmet (1965), *Türlü Yönleriyle Ayaş*. Ankara: Ayyıldız Yay.

Ali Rahmani (1988), *Öğütler Destesi,* Ankara: KTB MİFAD Yay.

Alptekin, Ali Berat (1993), *Âşık Hacı Karakılçık Hayatı-Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler,* Antakya: TESFA Yay.

Altınkaynak, Erdoğan (1998), *Âşık Veysel Şahbazoğlu Hayatı-Sanatı-Şiirleri,* Ankara.

Arat, Reşit Rahmeti (1986), *Eski Türk Şiiri,* Ankara: TTK Yay.

Artun, Erman (1996), *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî*, Adana: Adana Valiliği Yay.

Artun, Erman (2001), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı,* Ankara: Akçağ Yay.

Aslan, Ensar (l975), *Çıldırlı Âşık Şenlik Hayatı Şiirleri ve Hikayeleri.* Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Aslanoğlu, İbrahim (1984), *Pir Sultan Abdallar*, İstanbul: Erman Yay.

Atalay, Adil Ali (1992), *Erzurumlu Halk Ozanı Noksani Baba*. İstanbul: Can Yay.

Ataoğlu, Kakacan (1993), *Karacaoğlan Saçların Kara Del midir*, Aşkabat.

Atılgan, Halil (1997), *Ceyhanlı Âşık Ferahi*, Ankara: KB Yay.

Atsız, H. Nihal (1992), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Baysan Yay.

Ayral, Alparslan (1994), *Sivaslı Âşık Talibi*, Sivas.

Bakiler, Yavuz Bülent (1989), *Âşık Veysel,* Ankara: KB Yay.

Bali, Muhan (1973), *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantların Tespiti ve Halk Hikayeciliği Bakımından Önemi,* Ankara: Baylan Matbaası.

Başgöz , İlhan (1984), *Karacaoğlan,* İstanbul: Cem Yay.

Başgöz, İlhan (1949), *Biografik Türk Halk Hikâyeleri Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Şairlerinin Eserleri ile Münasebetleri,* Ankara: AÜ, DT.

Başgöz, İlhan (1956), *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi,* İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.

Başgöz, İlhan (1990), "Yozgatlı Karacaoğlan", *Cumhuriyet*, 30 Ağustos.

Başgöz, İlhan (1999), Karac'oğlan, İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi.

Başgöz, İlhan (2001), "From Gosan to Ozan", *Turcica*, 33: 229-236.

Bayrı, M. Halit (1956), *Halk Şiiri XIX. Yüzyıl,* İstanbul: Varlık Yay.

Bayrı, M. Halit (1957), *Halk Şiiri XX. Yüzyıl,* İstanbul: Varlık Yay.

Bezirci, Asım (1993), *Türk Halk Şiiri Tarihçesi, Kaynakları, Şairleri ve Seçme Şiirler*, C II., İstanbul: Say Yay.

Binyazar, Adnan (1973), *Âşık Veysel,* İstanbul: Tel Yay.

Boratav, Pertev Naili (1942), *Halk Edebiyatı Dersleri*, Ankara: Uzluk Basımevi.

Boratav, Pertev Naili (1946), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara: MEB Yay.

Boratav, Pertev Naili (1982), *Folklor Edebiyat I-II*, İstanbul: Adam Yay.

Boratav, Pertev Naili ve Halil Vedat Fıratlı (1943), *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi,* Ankara: Maarif Vekaleti.

Boyraz, Şeref (1996), "Anadolu ve Azerbaycan Sahaları Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi", *Türklük Bilimi Araştırmaları,* 3(11): 181-192.

Caferzade, Ezize (1991), *Azerbaycan Âşık ve Şair Gadınları,* Bakı: Gençlik Yay.

Cunbur, Müjgan (1968), *Başakların Sesi, Türk Halk Şairleri, Eserleri ve Hayatları,* Ankara: Şark Matbaası.

Çağlayan, Alper (l996), *Seyit Süleyman'ın Hayatı ve Eserleri,* İstanbul.

Çobanoğlu, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü,* Ankara: Akçağ Yay.

Dağlı, Yahya Muhtar (1945), *Tokatlı Gedai Hayatı ve Eserleri,* İstanbul: Kenan Matbaası.

David, Jean-Claude (1998), "Osmanlı Döneminde Halep'teki Kahvehaneler: Çarşı ve Mahalle Kahvehaneleri", *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler,* İstanbul: YK Yay.

Deny, Jean (1925), "Chansons des janissaires turcs d'Alger, Fin du XVIIIe siècle", Mélanges.

Dilçin, Cem (1983), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi,* Ankara: TDK Yay.

Dizdaroğlu, Hikmet (1969), *Halk Şiirinde Türler,* Ankara: TDK Yay.

Dorson, Richard. M. (1984), *Günümüz Folklor Kuramları,* (çev. N. Ulutaş) İzmir: EÜ EF Yay.

Dundes, Alan (2003), "Doku, Metin, Konteks", (çev. M. Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar,* Ankara: Millî Folklor Yay., s. 67-91.

Düzgün, Dilaver (1997a), *Âşık Mevlüt İhsani,* Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Düzgün, Dilaver (1997b), *Âşık Mustafa Ruhani,* Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Düzgün, Dilaver (1997c), *Âşık Yaşar Reyhani,* Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Düzgün, Dilaver (2004), "Âşık Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yay., s. 169-212.

Elçin, Şükrü (1984), *Gevheri Divanı,* Ankara: KB Yay.

Elçin, Şükrü (1986), *Halk Edebiyatına Giriş,* Ankara: KB Yay.

Elçin, Şükrü (1987), *Âşık Ömer,* Ankara: KB Yay.

Elçin, Şükrü (1988), *Akdeniz'de ve Cezayir'de Türk Halk Şairleri,* Ankara: TKAE Yay.

Elçin, Şükrü (1998), *Halk Edebiyatı Araştırmaları I-II*, Ankara: Akçağ Yay.

Ercan, Aktan Müge (l994), *Ispartalı Seyrani*. Ankara: HÜ Türk Halkbilimi, Lisans Tezi.

Ergin, Ali Şakir (1996), *Yozgatlı Mehmed Said Fennî Dîvanı,* Ankara: Yozgat Belediyesi Yay.

Ergun, Metin (1990), "Hüyrlükga Hemra Hikâyesi", *Millî Folklor,* 5: 29-31.

Ergun, S. Nüzhet (1926), *Saz Şairleri I-II,* İstanbul.

Ergun, S. Nüzhet (1929), *Pir Sultan Abdal, XVII. Asır Söz Şairlerinden*, İstanbul:Evkaf Matbaası.

Ergun, S. Nüzhet (1933a), *Karacaoğlan'ın Hayatı Şiirleri*, İstanbul.

Ergun, S. Nüzhet (1933b), *19. Asır Saz Şairlerinden Beşiktaşlı Gedai*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Ergun, S. Nüzhet (1933c), *XVII. Asır Saz Şairlerinden Silleli Sururi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Ergun, S. Nüzhet (1936), *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri,* İstanbul: Semih Lütfi Matbaası.

Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1950), *Bayburtlu Zihni, Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, İstanbul: Bayburt Kültür ve Yardım Cemiyeti.

Gökalp, Mehmet (1988), *Bardızlı Aşık Nihani*, Ankara: KB MİFAD Yay.

Görkem, İsmail (2002), *Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu ve Şiirleri*, Ankara: Bilge Yay.

Günay, Umay (1993), *Türkiye'de Âşık tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yay.

Hafız, Nimetullah (l984), "Âşık Ferki'nin Hayatı ve Eserleri". *Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı,* Ankara: KTB Yay.

Halıcı, Feyzi (1992), *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri,* Ankara: AKM Yay.

Halk Şairleri Arası İsrafi Önleme Tasarrufa Çağrı Şiir Yarışması (1991), Ankara: KB HAKAD Yay.

Haşlak, Salim (1963), *Halk Ozanı Bayburtlu Celali.* Ankara: Dernek Yay.

Hekimov, Mürsel (1983), *Azerbaycan Âşık Edebiyatı,* Bakü: Yazıcı Yay.

http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com

İsen, Mustafa (1992), "Edebiyat Tarihimizin İlginç Bir İsmi Vahid Mahtumî", *Millî Folklor,* 12: 12-13.

İvgin, Hayrettin ve Mehmet Yardımcı (1996), *Zileli Âşık Ceyhuni.* Ankara: Ürün Yay.

Kalkan, Emir (1991), *XX. Yüzyıl Türk Halk Şairleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Karadağ, Metin (1996), *Erzurumlu Emrah Yaşamı Sanatı Şiirleri*. Ankara: Ayyıldız Yay.

Kasımlı, Meherrem (1996), *Âşık Seneti,* Bakı: Ozan Neşriyatı.

Kaya, Doğan (l994), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*. Sivas: Cumhuriyet Ü. Yay.

Kaya, Doğan (l995), *Minhaci,* Sivas.

Kırcı, Emine (1995), "Karacaoğlan ilen İsmikan Sultan", *Millî Folklor,* 27-28: 66-69.

Kırzıoğlu (Çelik) M. Fahreddin (1939), "Tanıyabildiğimiz Karslı En Eski Bir Âşıkımız: Altı Yüz Yıl Önce Yaşamış Olan Baykan", *Doğuş,* 6(47): 25-27.

Kocatürk, Vasfi Mahir (1970), *Türk Edebiyatı Tarihi,* Ankara: Edebiyat Yay.

Köprülü, M. Fuad (1929), *XIX. Asır Saz Şairlerinden Erzurumlu Emrah*. İstanbul: Evkaf Yay.

Köprülü, M. Fuad (1930a), *V-XVI. Asırlarda Türk Şairleri*, İstanbul: Evkaf Yay.

Köprülü, M. Fuad (1930b), *XVII. Saz Şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, İstanbul: İstanbul Evkaf Matbaası.

Köprülü, M. Fuad (1940a), *XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Saz Şairleri*, İstanbul: Evkaf Mat.
Köprülü, M. Fuad (1940b), *Karacaoğlan,* İstanbul: Evkaf Matbaası.

Köprülü, M. Fuad (1940c), *XVIII. Asır Saz Şairleri,* İstanbul: Evkaf Matbaası.

Köprülü, M. Fuad (1940ç), *XIX. Asır Saz Şairleri*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Köprülü, M. Fuad (1976), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.

Köprülü, M. Fuad (1986), *Edebiyat Araştırmaları,* Ankara: TTK Yay.

Köprülü, M. Fuad (l940d), *Âşık Dertli.* İstanbul. Ahmet Sait Matbaası Kanaat Kitabevi.

Köprülü, M. Fuad (1962), *Türk Saz Şairleri,* Ankara. Güven Matbaası.

Krohn, Julius ve Kaarle Krohn (1996), *Halk Bilimi Yöntemi,* (çev. G. İçöz), (hzl. F. Türkmen), Ankara: TDK Yay.

Kutlu, Şemseddin (1988), *Dertli.* Ankara: KTB Yay.

Namazov, Gara (1984), *Azerbaycan Âşık Seneti,* Bakü: Yazıcı Yay.

Nasrattınoğlu, İrfan Ünver (1987), *Posoflu Âşık Zülali*, Ankara: Özen Matbaacılık.

Oğuz, M. Öcal (1988a), "Aşık Rahmaninin Kullandığı Nazım Şekilleri", *Millî Kültür Dergisi*, 62: 198.

Oğuz, M. Öcal (1988b), *Yozgatlı Hüzni Hayatı ve Eserleri,* Ankara: KB Yay.

Oğuz, M. Öcal (1992), *Yozgatlı Halk Şairi Nazi.* Ankara: Feryal Matbaası.

Oğuz, M. Öcal (1994), *Yozgat'ta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü,* Ankara: KB Yay.

Oğuz, M. Öcal (1995), "Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVI. Yüzyılına Dair", *İpekyolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: KB Yay. s. 423-433.

Oğuz, M. Öcal (1997a), "Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVII. Yüzyılı", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri,* C. II, Ankara KB Yay., s. 181-192.

Oğuz, M. Öcal (1997b), "Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVIII. Yüzyılı", *Millî Folklor,* 35: 2-9.

Oğuz, M. Öcal (1998), "Türkiye ve Azerbaycan Sahası Âşık Edebiyatının XIX. Yüzyılı", *Pertev Naili Boratav Armağanı, Ankara*: Ürün Yay.

Oğuz, M. Öcal (2000), *Türk Dünyası Halkbiliminde Yöntem Sorunları*, Ankara: Akçağ Yay.

Oğuz, M. Öcal (2001), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara: Akçağ Yay.

Oğuz, M. Öcal (2002), *Tunuseli İncelemeleri/Etudes de Tunisie*, Ankara: Millî Folklor Yay.

Oğuz, M. Öcal (2003), "Batı Oğuz Sahası Aşık Edebiyatı", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. 3, Ankara: AKM Yay.

Okay, Haşim Nezih (1962), *Âşık Sümmani.* İstanbul: Maarif Yay.

Oktay, Ahmet (2003), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları,* İstanbul: Everest Yay.

Ong, Walter J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*, İstanbul: Metis Yay.

[Onay], Ahmet Talat (1928), *Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*, İstanbul. 2.bs., (hzl. C. Kurnaz), 1996 Ankara: Akçağ Yay.

[Onay], Ahmet Talat (1931), *Âşık Tokatlı Nuri*, Çankırı: Çankırı Matbaası.

[Onay], Ahmet Talat (1933), *Türk Şiirlerinin Vezni,* İstanbul. 2.bs., (hzl. C. Kurnaz), 1996, Ankara: Akçağ Yay.

Oral, M. Zeki (1936), *Tokatlı Âşık Nuri*. Ankara. Niğde Halkevi Yay.

Ozanoğlu, İhsan (1940), *XIX. Asır Saz Şairlerinden Kalecikli Mir'atî*. Kastamonu.

Öz, Gülağ (1994), *Bütün Yönleriyle Âşık Veysel Yaşamı Sanatı Şiirleri*, Ankara: Ayyıldız Yay.

Özdemir, Ahmet Z. (1985), *Avşarlar ve Dadaloğlu*. Ankara: Dayanışma Yay.

Özhan, Mevlüt vd.(1992), *Yaşayan Halk Ozanları Antolojisi*, Ankara: KB HAGEM Yay.

Öztelli, Cahit (1953), *Dertli ve Seyrani*. İstanbul: Varlık Yay.

Pürlü, Kadir (1990), *Âşık Talibi Kılıç Hayatı ve Şiirleri,* Sivas: Esnaf Ofset Matbaacılık.

René Basset, Mélanges (1925), *Études Nord-Africaines et Orientales*, Paris: Ernest Leroux.

Sakaoğlu, Saim (1986a), "Ozan, Aşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", *III. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* C. I, Genel Konular, Ankara: KB Yay., s. 247-251.

Sakaoğlu, Saim (1986c), *Dadaloğlu.* Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Saim (1986d), "XVI. Yüzyıl Saz Şiiri", *Büyük Türk Klasikleri*, C. 4, İstanbul: Ötüken Söğüt Yay, s. 369-405

Sakaoğlu, Saim (1987a), *Ercişli Emrah,* Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Saim (1987b), *Senin Aşkınla Kadirlili Âşık Halil Karabulut,* Konya. Nur Matbaası.

Sakaoğlu, Saim (1987c), "XVII. Yüzyılda Anadolu ve Saz Şairleri", *Büyük Türk Klasikleri*, C. 4, İstanbul: ÖtükenSöğüt Yay. s. 77-117.

Sakaoğlu, Saim (1988a), *Bayburtlu Zihni.* Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Saim (1988b), "XVIII. Yüzyıl Saz Şiiri", *Büyük Türk Klasikleri*, C. 7, İstanbul: Ötüken Söğüt Yay. s.320-372.

Sakaoğlu, Saim (1989a), "Türk Saz Şiiri", *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı III* (Halk Şiiri), 445-450: 105-250.

Sakaoğlu, Saim (1989b), XIX. Yüzyıl Saz Şiiri. *Büyük Türk Klasikleri,* C. 9, İstanbul: Ötüken Söğüt Yay. s.215-265.

Sakaoğlu, Saim (1992), "Türk Saz Şiiri", *Türk Dünyası El Kitabı,* Edebiyat, C. 3, Ankara: TKAE Yay., s. 282-305.

Sakaoğlu, Saim (l986b), *"Emrah'ın Türk Saz Şiiri İçindeki Yeri ve Yetiştirdiği Ustalar", Erciyes* 9: 101.

Sakaoğlu, Saim, Ali Berat Alptekin ve Esma Şimşek (1985), *Azerbaycan Âşıkları ve El Şairleri,* İstanbul: Halk Kültürü.

Sakaoğlu, Saim, Ali Berat Alptekin ve Esma Şimşek (1993), "Azerbaycan Âşık Edebiyatı", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, Azerbaycan Türk Edebiyatı,* Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Yurdanur (1984), "İslamiyetin Kabulünden Sonraki İlk Halk Şiirleri", *Halk Kültürü*, 2:93-100.

San, Sabri Özcan (1987), *Âşık Hicrani,* Ankara: KTB Yay.

Sevengil, Refik Ahmet (1967), *Çağımızın Halk Şairleri,* İstanbul: Atlas Kitabevi.

Sever, Mustafa (2003), *Türk Halk Şiiri,* Ankara: Kurmay Yay.

Sevük, İ. Habib (1942), *Edebiyat Bilgileri, Ameli ve Tatbiki Aruz, Nazım Şekilleri ve Nevileri, Halk Edebiyatı ve Hece, Nesirde Edebi Neviler, Mecazlar ve San'atlar,* İstanbul: Remzi

Seyidov, Mirali (1954), "Varsag Sözü Hakkında", *Edebiyat ve Dil İnstitutu*, C. VII., Bakı.
Seyidov, Mirali (1983), *Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları*, Bakı: Yazıcı Yay.

Seyidov Mirali (1994), *Qam-Şaman ve Onun Qaynaklarına Umumi Baxış,* Bakı: Gençlik Yay.

Şatıroğlu, Veysel (1970), *Dostlar Beni Hatırlasın*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tekin, Talat (1989), *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*, Ankara: TDK Yay.

Tezcan, Fatma (1994), *Zileli Ceyhuni*. Ankara: HÜ Türk Halkbilimi, Lisans Tezi.

Turan, F. Ahsen (1995), *Ankara'da Âşıklık Geleneği*. Ankara: GÜ SBE, DT.

Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi-Azerbaycan Türk Edebiyatı, Ankara: KB Yay.

Ural, Orhan (1982), *Pir Sultan Abdal*, Ankara. Türk Dil Kurumu Yay.

Ural, Orhan (l984), *Erzurumlu Emrah Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Özgür Yay.

Uraz, Murad (1941), *Büyük-Resimli Aşık Sümmani ile Gülperi*, İstanbul.

Uraz, Murad (1970), *Büyük-Resimli Karacaoğlan ile Karacakız*, İstanbul: Halk Kitapçılık.

Veliyev, Vagıf (1985), *Azerbaycan Folkloru.* Bakı: Maarif Neşr.

Von Sydow, Carl Wilhelm (2005), "Coğrafya ve Masal Ekotipleri", (çev. T. Işıkhan), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Ankara: Geleneksel Yay., s. 108-125.

Yakıcı, Ali (1993), *Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı*, Ankara: GÜ, DT.

Yanbeğ, Mahmut Kemal (1963), *Bayburtlu Celali Hayatı ve Şiirleri.* İstanbul. Bayburt Kültür ve Yardım Cemiyeti.

Yardımcı, Mehmet (1998), *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri Aşık Şiiri Tekke Şiiri*, Ankara: Ürün Yay.

Yıldırım, Dursun (2000), *Türk Bitiği,* Ankara: Akçağ Yay.

Yüksel, Hasan Avni (1987), Âşık Seyrani. Ankara: KB Yay.

1994-1995 Yılları Halk Şairleri Arası "Aile ve Toplum" ile "Hoşgörü" Konulu Şiir Yarışmaları (1997), Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yay.

Köroğlu destanı/hikâyesi

Metin Ekici

BUGÜN Orta Asya'dan, Balkanlara uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk boylarının oldukça uzun bir geçmişe dayanan destan geleneği vardır. Sayılarını tam olarak tespit edemediğimiz destani anlatmalardan bazıları oldukça yaygın ve aynı kültür mirasını paylaşan Türk boyları arasında ortaktır. Bu anlatmalardan bir kısmı çeşitli dönemlerde yazıya geçirilmek suretiyle, bir kısmı hem yazılı hem sözlü gelenekte yaşayarak, bir kısmı ise sadece sözlü gelenekte anlatılarak günümüze ulaşmıştır. Türk destani anlatmalarından bazıları, Türk boylarından sadece biri, bazıları birden fazla, birkaçı ise doğudan batıya bütün Türk toplulukları arasında anlatılmakta, hatta onlara komşu toplumlar tarafından bile bilinmektedir. *Köroğlu Destanı* da, hem Türkmen, Kazak, Özbek, Uygur, Azerbaycan ve Türkiye Türkleri tarafından hem de bu Türk boylarının komşuları olan Tacikler, Orta Asya Arapları, Ermeniler ve Gürcüler tarafından da bilinmekte olan anlatmalardan biridir. *Köroğlu Destanı,* tek bir şekil ve konuda değil, zaman, yer, anlatıcı ve dinleyici unsurlarına bağlı olarak, her Türk boyuna ait geleneğin kendine has özelliklerine ve hatta aynı gelenek içindeki anlatıcıların da kendilerine has yerel özelliklerine göre anlatılmaktadır. Ancak konu ve ana karakterlerdeki birlik bütün anlatmalarda gözlenmektedir.

Çok geniş bir alanda bilinmek, bir taraftan Köroğlu'nu meşhur ve eşsiz kılarken, diğer taraftan da bu destanla ilgili pek çok soruyu akla getirmek-

tedir. Bunlardan akla ilk gelenler, bu destanın ilk defa ne zaman, nerede, hangi şartlara bağlı olarak kim tarafından yaratıldığı, daha sonra hangi yollardan, nasıl ve kim tarafından taşındığı, Türk destan gelenekleri göz önüne alındığında, hangi Türk boyundaki anlatmaların daha zengin olduğu ve bir bütünlük arz ettiği gibi sorulardır. Köroğlu hakkında oldukça fazla sayıda araştırma yapılmış olmasına rağmen, Köroğlu'nun kendi kimliği ve hakkında anlatılan destan veya hikâyelerle ilgili temel bazı problemler hâlâ çözülememiştir. Bu problemlere geçmeden önce kahramanımızı kısaca tanıtmak yararlı olacaktır.

Köroğlu

Köroğlu anlatmaları Türk dünyasında "batı" ve "doğu" olmak üzere iki ana "versiyon" oluşturmaktadır (Köroğlu'nun adı, yurdu ve atının Türk toplulukları arasındaki isimleri için bk. Şahin 2013: 18). "Batı versiyonu" olarak kabul edilen Azerbaycan, Türkiye ve Balkanlardaki Köroğlu anlatmalarına göre, onun asıl adı Ali veya Uruşan Ali'dir. Babası Uruşan Baba veya Deli Yusuf, Bolu Beyi veya Erzurum Paşası'nın yanında seyis olarak çalışmaktadır. Baktığı kısraklardan ikisinin deniz aygırı ile çiftleşmesinden doğan iki tayı, özel olarak yetiştirmeye başlayan Seyis Yusuf veya Uruşan Baba, yanında çalıştığı beyin kendisinden başka bir beye hediye etmek üzere en iyi atlardan iki at seçmesini emretmesi üzerine, özenle baktığı iki tayı beye götürür. Fakat görünüşleri çok kötü olan bu iki tayı beğenmeyen misafir bey bunları reddeder ve Bolu Beyi veya Erzurum Paşası ile alay ederek ayrılır. Bu duruma çok kızan Bolu Beyi, Uruşan Baba'nın "gözlerine mil çektirir" ve seçtiği tayları da kendisine vererek köyüne gönderir. Babasının durumundan dolayı "Köroğlu" adıyla anılmaya başlar. Köyüne gelen Uruşan Baba, oğluyla birlikte, tayları besler. Bu taylardan biri Köroğlu'nun meşhur "Kırat"ı olur. Daha sonra Çamlıbel'e yerleşen Köroğlu, buyruğu altında topladığı yiğitlerle birlikte, babasının intikamını alır, çeşitli yerlere seferler düzenler. Evlenir veya çeşitli evlilikler yapar ve uzun bir zamandan sonra "kırklara karışarak" kaybolur veya yeni çıkan ateşli bir silahın, tüfeğin, gücüne inanmayıp kendi üstünde dener ve ölür.

"Doğu versiyonu" olarak adlandırılan Türkmen, Özbek, Kazak, Uygur ve Tacik anlatmalarında kahramanımızın dedesi Cığalı Bey, babası Cığalı Beg'in en küçük oğlu Adı Beg'dir. Adı Beg, Hilalay adında bir kızla evlenir. Bir hastalık sonucunda Hilalay ölür. Bir süre sonra da Adı Beg ölür. Bir gün Cığalı Beg'in çobanları Hilalay'ın mezarına giden bir kısrağı takip eder ve sonuçta mezarda annesinin koynunda bir çocuk bulurlar. Bu çocuk mezarda (Farsça Gur: Mezar) doğan anlamına gelen "Guroglı" adını alır. Versiyonun bundan sonraki kısımlarında Guroglı'nın büyümesi, dedesinin esir düşmesi, Kırat'ı

elde etmesi, Türkmen yurduna yerleşmesi, bey olması, dedesinin intikamını alması gibi konulardan oluşan çeşitli mücadeleleri anlatılır.

Görüldüğü üzere, Batı versiyonlarında Köroğlu bir intikamcı ve yerel yönetimlerdeki aksaklıklardan kaynaklanan sorunlara karşı gelen, ancak devletin ana yapısına bağlı bir kahraman olarak anlatılır. Orta Asya anlatmalarındaki Köroğlu ise, bir bey ve daha çok bir millî kahraman, bir millî lider ve olağanüstü özelliklere sahip bir insandır.

Köroğlu'nun geniş bir coğrafi alanda anlatılması ve belli bir tarihî derinliğe sahip olması sonucunda, gerek kahramanın gerekse hakkındaki anlatmaların oluşum ve gelişimi tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar günümüzde de devam etmektedir. Köroğlu anlatmalarının kaynağı hakkında tartışanların bir kısmı onun kimliğini, belli tarihî kişilerle özdeşleştirip, konunun kaynağını bu tarihî kişiliğin yaşamı ve yaşadığı dönemde aramayı tercih ederken; bazıları da anlatmaları belli bir tarihî kişilikle ilgili görmeden, belli bir dönemde meydana gelmiş olaylardan kaynaklanmış görmeyi tercih etmişlerdir.

Konuyla ilgili araştırmacıları iki grupta toplamak ve genel bir değerlendirme yapmak mümkündür. Birinci grupta yer alan M. Fuad Köprülü (1981: 43), Zeki Velidî Togan (1931: 41), Ziya Gökalp (1331: 447), M. Fahrettin Kırzıoğlu (1968: 356-364), Evvelbek Konıratbayev (1987: 128-139), Dursun Yıldırım (1983: 103-114) ve Fikret Türkmen (1985: 18-24)'e göre Köroğlu; Orta Asya'da ortaya çıkmış oldukça eski ve muhtemelen Türk boylarının tam olarak gruplara ayrılmasından önceki bir dönemde yaşamış eski bir Oğuz-Türkmen kahramanıdır. Bu kahramana ait hatıralar, Anadolu ve Azerbaycan sahalarında yaşanan XVI., XVII. yüzyıllardaki olaylarda tekrar hatırlanmış ve bu olayların kahramanı gibi gösterilerek Türk sözlü destan geleneğinde yaşatılmaya devam etmiştir.

Konuyla ilgili ikinci grup araştırmacılardan Pertev Naili Boratav (1983: 29-235, 1984: 139, 1988: 132-144), V. M. Jirmunskiy (1947: 54-55), B. A. Karrıyev (1968: 11-12) ve İ. Başgöz (1978: 310-335) gibi araştırmacılara göre ise Köroğlu; XVI., XVII. yüzyıllarda Türkiye ve Azerbaycan sahasında yaşamış alt sınıftan bir kişi olup, halkın ideallerinin sözcüsü olmuş ve bu doğrultuda ütopik Çamlıbel ülkesinin ideal lideri ve zenginlerin düşmanı olarak yönetilen sınıfın öncüsü olmuştur. Bu özellikler etrafında ortaya çıkan Köroğlu hakkındaki anlatmalar Anadolu ve Azerbaycan'dan Orta Asya'ya ve diğer Türk boylarına ve de hem Orta Asya'da, (örneğin Tacikler ve Orta Asya Araplarda), hem de Orta Doğu ve Kafkaslarda Türklerle komşu olarak yaşayan diğer toplumlara, (örneğin Gürcüler ve Ermeniler arasında), yayılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Arşivlerinde bulunan 1580 tarihli bir fermanda Bolu yöresinde yaşamış Köroğlu adında bir eşkıyanın başından

geçenler ve Celalî hareketleri ile Köroğlu anlatması arasındaki paralellikler; onun Anadolu ve Azerbaycan'da yaşadığını ve anlatmaların da bu bölgede oluştuğunu savunan araştırmacıları, hikâyenin çekirdeğini XVI., XVII. yüzyıllarda yaşanmış olaylardan aldığını iddia etmeye yöneltmiştir (bk. Boratav 1988: 137).

Köroğlu anlatmalarının Anadolu ve Azerbaycan sahasındaki bazı kolları için bu fikirler geçerli olabilir. Yeni bazı kolların oluşması ve gelişmesi için Celalî isyanlarının, uygun bir ortam yarattığı söylenebilir. Ancak Anadolu sahasındaki bütün kollar için bile Celalî isyanlarının temel oluşturduğunu söylemek imkânsızdır. Örneğin "Köroğlu'nun Medayin Seferi" adlı anlatma, Celalî isyanlarından çok önce, Basra Körfezi'ne düzenlenen Türk akınlarından kaynağını almış olabilir. Yine "Köroğlu'nun Rusya Seferi" veya "Oltu Kolu" anlatmaları Osmanlı-Rus savaşlarından kaynaklanmış olabileceği gibi, "Köroğlu'nun Silistre Kolu" veya "Köroğlu'nun Kıratı'nın Keloğlan Tarafından Kaçırılması Kolu" da ünlü Silistre kuşatması ile ilgili olmalıdır (Ekici 1996). Köroğlu'nun, Celalî isyanları döneminde ortaya çıktığının kabul edilmesi bir tarafa, Köroğlu'nun Anadolu ve Azerbaycan sahasında anlatılan her kolu ve epizodu için farklı tarihsel olayları ele almak bile söz konusu olabilir. Bu noktada asıl önemli olan anlatıcıların kim olduğu, anlattıkları konuyu nasıl ve neden Köroğlu ile ilgili gördükleridir. Her anlatmanın derlendiği anlatıcı ile ilgili ayrıntılı bilgi elde edilip bunların metinlerle ilişkisi ortaya konulursa, metinlerin hangi tarihsel olaylarla paralellik arz ettiklerinin nedenleri daha doğru bir şekilde çözüme kavuşturulabilir.

Köroğlu'nun adı ve anlatmalarının Celalî isyanlarıyla ilişkisine tekrar dönerek, üstünde durulması gereken birkaç noktayı daha açıklayalım. Bunlardan ilki "gözlere mil çekerek kör etme" motifidir. Türk dünyasındaki çeşitli anlatmalar içinde bu yapıyı içeren anlatmalar sadece Anadolu ve Azerbaycan sahasında bulunan Köroğlu anlatmalarıdır. Köroğlu'nun Doğu versiyonlarından Türkmen ve Kazak versiyonlarında da bu yapı bulunmakla birlikte, gözlerin kör edilmesi, mezarda doğum motifinden sonra yer almaktadır. Başka bir Türk destanında bu şekilde gözleri kör edilerek cezalandırma uygulamasının bulunmadığını da belirtelim. Türk kültüründe bu tür bir cezalandırma uygulamasıyla ilgili yeterli belgeye ulaşılamamıştır. Ancak Kafkasya'nın eski yöneticileri ve Bizans (Doğu Roma) yönetiminin uyguladığı önemli cezalandırma yöntemlerinden birinin "gözü oymak" veya "gözü kızgın demirle kör etmek" olduğu Bizans tarihi ile ilgilenen araştırmacıların bulguları arasındadır (Ostrogorsky 1991: 319). Buradan hareketle, Köroğlu'nun babası olarak tanıtılan Deli Yusuf veya Uruşan Baba'nın bu cezaya çarptırılması ve oğlunun da onun kör olmasından dolayı Köroğlu adını alması, Türklerin Kafkasya ve Anadolu'yu yurt edinmeleri sırasında

öğrendikleri yeni bir uygulama ile ilgili hâle gelir ki, bu da eski bir adın, yani Guroglu'nun Köroğlu ile yer değiştirmesi sonucunu doğurmuş olabilir.

İkinci ve daha önemli olan husus ise Celalî isyanlarıdır. Celalî isyanları iyi bir şekilde incelenirse görülecektir ki, bu hareketin önderi olan başta Bozoklu Celal olmak üzere Karayazıcı Abdülhalim, Suriye'de isyan eden Canbuladoğlu, Harput civarında isyan eden Tavil ve Ankara yöresinde isyan eden Kalenderoğlu Mehmet gibi isimler destan kahramanı olarak anılmayı daha çok hak etmektedirler (Akdağ 1963; Griswold 1969). Bu Celalî liderleri dururken, acaba neden Köroğlu adında, Bolu yöresinde yaşamış daha önemsiz bir Celalî isyancısı etrafında bir destan dairesi oluşturulmuştur? Anadolu ve Azerbaycan sahasında bilinen ve anlatılan diğer pek çok destan ve hikâye, olayları yaşamış olması kuvvetle muhtemel önemli kahramanlar etrafında oluşturulurken, Köroğlu neden sıradan bir kişi olarak bu kadar çok anlatmanın kahramanı kabul edilmiştir? Acaba daha eskiden kahramanlıkları ve kendi toplumunun çıkarları ve ideallerini koruyan bir kahraman Köroğlu vardı ve bu kahramanın yaşadığı eski olaylara, yeni yaşananlar eklenerek, kahramanın bu yeni dönem ve çevrede yeniden yapılandırılan bir hayat hikâyesi ve onun etrafında oluşturulan yeni anlatmalar bütünü bu işe uygun olduğu için mi? Bu ikinci ihtimal daha olası görünmektedir.

M. Fuad Köprülü'nün tespitlerine göre, XVI. yüzyılda yaşamış ve Osmanlı ordusunun İran Seferi'ne katılan askerlerini ve özellikle de Özdemiroğlu Osman Paşa'yı öven ve XVI. yüzyıl halk şairlerinden kabul edilen bir ordu şairi Köroğlu daha bulunmaktadır (Köprülü 1962: 61-62, 91-104; ayrıca Elçin 1972: 30-34; Sakaoğlu 1994: 65-73). Bolu yöresinde yaşadığı kabul edilen Celalî Köroğlu ile ordu şairi Köroğlu'nun aynı kişi olup olmadığı konusunda çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Ancak bu ikisinin aynı kişi olması biraz zor bir ihtimal gibi görünmekle birlikte, bu ordu şairi Köroğlu ile destan kahramanı Köroğlu arasındaki ilişki üzerinde de durulmalıdır.

Köroğlu anlatmalarında geçen manzum kısımlar veya çeşitli cönk ve mecmualarda Köroğlu'na ait gösterilen şiirler, bu anlatmaların yaratıcıları tarafından yazılmış ve şiirlerin mahlas kısmında ise Köroğlu mahlası kullanılmış olmalıdır. Bu şiirlerin bir kısmının XVI. yüzyılda yaşamış olan ordu şairi Köroğlu'na ve hatta aynı mahlası kullanan daha başka şairlere ait olma ihtimali göz ardı edilmemelidir. Çeşitli anlatıcılar bu şiirleri de özellikle Anadolu ve Azerbaycan sahasına ait anlatmalar içine dâhil etmiş olabilirler.

Türü

Köroğlu'nu XVI., XVII. yüzyılda yaşamış bir Celalî olarak kabul etmenin getireceği sonuç nedir? Böylesi bir kabul, her şeyden önce Köroğlu etrafında

teşekkül etmiş anlatmaların da bu yüzyıllar ve sonrasında oluştuğu fikrini kabul etmeyi gerektirmektedir. Bu ikinci fikri kabul etmek Köroğlu anlatmalarının türü konusundaki görüşleri de doğal olarak etkileyecektir. Çünkü Anadolu ve Azerbaycan sahalarında XVI. yüzyıl epik veya destan geleneğinden, romantik yaratmalara, yani hikâye geleneğine geçilen veya hikâye geleneğinin ürünlerini vermeye başladığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. Bu tam olarak doğru mudur, değil midir tartışılabilir; ancak Pertev Naili Boratav ve onu izleyen pek çok bilim insanına göre, XVI. yüzyıl özellikle Anadolu sahası içinde halk hikâyelerinin yaratılmaya başlandığı dönemdir. Bize göre Köroğlu anlatmaları, XVI., XVII. yüzyıllarda yaşanan Celalî isyanlarının yarattığı siyasal, sosyal ve ekonomik şartlar altında, "hikâyeci-âşık tarzı" yeni ürünlerin ortaya çıkmasıyla bir değişime uğramıştır.

Köroğlu'nun "Doğu" (Orta Asya) ve "Batı" (Yakın Doğu) versiyonları karşılaştırıldığında ve bu karşılaştırma sırasında diğer Türk destanları da göz önüne alındığında, Köroğlu'nun doğumu, çocukluğu ve buna bağlı motiflerin Türkmen, Özbek, Karakalpak, Kazak, Uygur ve Tacik anlatmalarında bulunmasına rağmen, Azerbaycan, Anadolu ve diğer "Batı" anlatmalarında bu kısmın bulunmadığı görülür. Oysaki Oğuz Kağan, Manas ve Alpamış gibi, diğer bazı Türk destanlarında da "Kahramanın Doğumu" yapısının bulunduğu ve bu yapının Türk destan anlatma geleneğinin "aslî" unsurlarından biri olduğu anlaşılır (Ekici 2001a: 16-26). Bu yapının Köroğlu'nun "Doğu" versiyonlarında bulunması, Jirmunskiy'in iddia ettiği gibi, Orta Asya Türk destan anlatma geleneğinin "fantezi ve abartmayı seven" bir gelenek olmasından değil, Türk sözlü destan anlatma geleneğinde var olan bir unsuru Köroğlu'nda da yaratmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada sorulması gereken soru ise, Azerbaycan ve Anadolu sahasındaki anlatmaların bu yapıyı içermemelerinin nedeni nedir? Bunun çeşitli nedenleri olabilir. Anadolu ve Azerbaycan hikâyeci-âşık tarzının İslamiyet etkisi altında 12. yüzyıldan sonra bu iki bölgede oluşmaya başladığı kabul edilecek olursa bu soruya mantıklı bir cevap vermek mümkündür. İslamiyet etkisinde ve daha çok dinî hüviyeti bulunan Battal Gazi, Danişment Gazi ve Satuk Buğra Han gibi kahramanların din uğruna yaptıkları savaşları yazılı ve sözlü kaynaklardan öğrenen ve şiirlerinin konularını daha çok "dinî-tasavvufi" konulardaki şiirlerden etkilenerek daha sonraları beşerî konulara yönelten hikâyeci-âşık geleneği; olağanüstü bir takım unsurları dinleyici çevresinin isteklerine bağlı kalarak Anadolu ve Azerbaycan sahasındaki olaylarla ilişkili hâle getirip, kahramanın doğumuyla ilgili yapıyı ortadan kaldırmayı tercih etmiş olabilir. Ancak, bu durumda da hâlâ kahramanın adının "Gur" olması ve bunun da aynı olağanüstülük yapısını ifade etmesi sorunu durmaktadır.

Bu ikinci sorun da, ikinci bir yapının "kahramanın ortaya çıkışı" yapısına eklenmesi veya bu yapının yeniden oluşturulması suretiyle çözülmüştür.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Kafkasya kavimleri ve Bizans veya Doğu Roma yönetimleri tarafından uygulanan cezalardan biri de "gözlere mil çekerek kişiyi kör etme"dir. "Romen Diyojen" gibi tarihî kişilere bile uygulanmış olan "kör etme" cezasını, bölgeye göç ettikten sonra öğrenen Anadolu ve Azerbaycan'daki Köroğlu anlatıcıları, bu cezalandırma yöntemini Köroğlu Destanı'na uyarlamış ve böylece "kahramanın ortaya çıkışı" yapısı yeni bir içerik kazanmıştır. Köroğlu'nun ortaya çıkışı kolundaki olağanüstülük bu şekilde değiştirilip, "reelleştirilmiş", aynı zamanda "yerelleştirilmiş"tir. Diğer taraftan da her dönem için geçerli olabilecek "intikam için yeterli neden" olgusu da, farklı bir biçimde, yeniden oluşturulmuştur.

Köroğlu'nun Orta Asya kaynaklı bir destan kahramanı olması, onun bir "bey", "han soyundan" gelmesi veya kendisinin bir bey olup olmamasıyla ilgilidir. Hemen hemen bütün versiyonlarda Köroğlu'nun bir "Türkmen Beyi"nin soyundan geldiği belirtilmektedir. Genel olarak Türk destanları incelendiğinde de destan kahramanlarının bir han veya bey soyundan geldikleri ve kendi boylarının daha iyi yaşamaları için "dış düşmanlarla" ve kendi ülkelerini istila etmek isteyenlerle mücadele eden ve bunda da başarılı olan kişiler oldukları görülür. Zaten destanların yaratılmasının temelinde bu tür bir mücadele ve bu mücadeleden başarı ile çıkan kahramanın durumunu ölümsüzleştirme kaygısı vardır.

Doğu versiyonları incelendiğinde, Köroğlu'nun bir Türkmen beyinin soyundan geldiği ve ülkesi işgal edildiğinde, kahramanın da kendi boyunu bu durumdan birtakım olağanüstülüklerden de yararlanarak kurtarışı anlatılır. Bu duruma göre Köroğlu'nun Orta Asya versiyonları, genel olarak destan türünün özelliklerine, özel olarak Türk destan yapısı ve anlatma geleneklerine uygunluk gösterir. Bu noktada tarihsel bir gönderme yapmak gerekli değildir. Ancak, Türk boylarının Batı'ya doğru göçleri sırasında özellikle Aral Gölü ile Hazar Denizi bölgesinde bulunan Türkmenlerin, İranlılar ve kuzey komşularıyla olan mücadeleleri ve Hazar Denizi'nin güney ve batı kıyılarından Azerbaycan ve Anadolu'ya göçleri sırasındaki olayları referans almak doğru olabilir. Bu dönemde de Köroğlu ve ailesinin bir "Uç Beyi" olarak görev yaptığını ve sınırda yaşanan olayların, destanda yansıtılan olaylar için bir başlangıç, referans, noktası oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Azerbaycan ve Anadolu sahası metinlerine bakıldığında ise Köroğlu'nun ailesi ve onun ileride ulaşmak istediği sosyal sınıfla ilgili bilgiler, çelişkilerle doludur. Her şeyden önce, Anadolu ve Azerbaycan sahalarına ait anlatmalarda Köroğlu bir seyis veya at bakıcısının oğludur. Bir beyin yanında çalışan Köroğlu'nun babası haksız bir şekilde kör edilir ve Köroğlu intikam almak için Çamlıbel'e yerleşir. Bundan sonra Köroğlu, anlatmalara göre yerel yöneticiler, Osmanlı beyleri ve İran şahları ile mücadele eder. Ancak, Köroğlu'nun evlendiği ve keleşlerini evlendirdiği kızlar yine bu beylerin

kızlarıdır. Burada her ne kadar bir fanteziden söz etmek mümkünse de aslında vurgulanan, Köroğlu ve keleşlerinin bu evlilikler yoluyla yönetici sınıfa yakın olmaları, eşleri vasıtasıyla sınıf ve statü değiştirmeleridir. Özellikle Osmanlı yönetiminde bu tür akrabalıklar ve bunlar vasıtasıyla statü değiştirmiş olan pek çok örnek bulmak mümkündür.

Ancak bütün bu ilişkiler ve bunlar sayesinde elde edilen sonuçların anlatıcı ve dinleyici bağlamında yaratılmış olgular olduğunu, zenginlik ve sosyal statüde üstünlük olgularının da hem bu anlatmaların anlatıcılarının hem de dinleyicilerinin arzuları olduğunu ve bu nedenle de Köroğlu ile keleşlerinin başta Osmanlı sarayından olmak üzere, çeşitli padişah ve yöneticilerin yakınlarıyla evlendiklerini ve böylece yönetilen grubun rüyalarını süsleyen bir durumun, Köroğlu tarafından gerçekleştirildiğini belirtmek gerekir. Bu durum aynı zamanda, Çamlıbel'de beyliğini ilan eden ve çeşitli metinlerde Osmanlı padişahı tarafından bu yerin idarecisi ve vergi toplama konusunda yetkilisi olarak kabul edilmiş olan Köroğlu'nun yönetici olma özelliğini de resmîleştirmektedir. Her ne olursa olsun, Orta Asya versiyonlarında zaten bir bey veya yönetici aileden gelen Köroğlu ile Anadolu ve Azerbaycan sahalarındaki anlatmalarda, sonradan bu statüyü kazanan Köroğlu'nun konumları aynı değildir.

Bir başka nokta ise anlatmaların yapısıyla ilgilidir. Köroğlu anlatmalarının Orta Asya versiyonlarında da ilk koldan sonra Köroğlu peri kızları da dâhil olmak üzere çeşitli evlilik ve aşk maceraları yaşamaktadır. Bu kısımlarda da Orta Asya'daki Türk destan anlatıcıları ve dinleyicilerinin fantezileri olduğu açıktır. Ancak bütün olaylar ilk kola sağlam bir şekilde bağlandığı ve kahramanımızın çeşitli olaylar yaşamış olması söz konusu olduğu için "eklektik" bir yapı olarak göze çarpmaz.

Diğer taraftan Türkiye ve Azerbaycan sahasında anlatılan maceralar birbirinin tekrarı ve farklı anlatıcıların çeşitli epizotları geliştirmeleri sonucu farklı kollar meydana getirilmiş havası vermekte ve bazı kollar ise tamamen sonradan "Köroğlu Dairesi"ne eklenmiş görünmektedir. Bütün bu özellikler anlatıcılar ve onların anlatım geleneğine bağlı olarak gelişmiş olmalıdır.

Sonuç olarak, Köroğlu'nun biyografisi şeklinde bir anlatma bütünü söz konusu ise, anlatma diğer destan anlatmalarında olduğu gibi bir "destan" olarak kabul edilmek zorundadır. Diğer taraftan, Köroğlu Destanı'ndan bir parça veya bir kol anlatılıyorsa veya yazılı olarak elimizdeyse "Köroğlu hikâyesi" olarak bu metni değerlendirmek mümkün olacaktır.

Köroğlu anlatıcıları

Burada Türk boyları arasında destan anlatıcıları hakkında konumuzla ilgili olanları göz önüne alarak bilgi vermek yararlı olacaktır. Türk boyları arasındaki Köroğlu anlatıcıları genel hatlarıyla değerlendirildiğinde; bu anla-

tıcıların içinde yer aldıkları geleneklerin aynı kökten geldiği görülür. Fakat oldukça uzun bir geçmişe dayanan her Türk boyunun sahip olduğu gelenek, oluşturulduğu yerel çevrenin özelliklerini zaman içinde daha çok yansıtmış ve böylece çeşitli Türk boyları arasında aynı kökten gelen destan anlatıcıları veya Köroğlu anlatıcıları farklı adlarla anılmaya başlanmıştır. Bütün bunlara rağmen, Türk dünyası destan anlatıcıları, gerek anlatım teknikleri ve gerekse anlattıkları bakımından değerlendirildiğinde, birbirleriyle ortak olan yönleri hemen ön plana çıkmaktadır.

Türklerin ilk sözlü yaratmalarının usta anlatıcıları "şaman", "kam", "baksı bahşı" ve "ozan" gibi adlar almıştır. Bu anlatıcılar çoğunlukla dinî görev ve kimlikleri bulunan anlatıcılardır (Köprülü 1986: 49-130). Daha sonraki dönemlerde, Köroğlu da dâhil olmak üzere, destan anlatıcılarına verilen adlar doğudan batıya doğru genel olarak şöyledir: Uygurlar arasında Köroğlu anlatıcıları genel olarak "dastancı", "ırcı/yırcı" adlarını alır. Kazaklarda destan anlatıcısı "akın" adını alır ki "akın" kelimesi Kırgız Türkçesinde de "irticalen şiir söyleyen şair" anlamında kullanılmaktadır. Özbekler arasında "destancı" teriminin yanında irticalen şiir söyleyen ve destan anlatanlara saygı kavramını da ihtiva eden "şair" kelimesi kullanılmaktadır. Karakalpaklar arasında "jırav" adı verilen destancılar yanında, Kazak ve Kırgızlar arasında kullanılan "akın" ve en eski anlatıcıların adı olan "baksı/bahşı" kelimeleri de kullanılmaktadır. Türkmen ve Özbekler arasında Köroğlu anlatıcıları için "bahşı" kelimesi kullanılmakta olup, bu kelime Karakalpak Türkleri arasında da kullanılmaktadır (Reichl 2002: 62-77).

Batı Türklerinin en eski destan anlatıcısı "ozan" adını alır. Bu kelime "usta" anlamına gelen "uz" ile aynı kökten türetilmiş olmalıdır. Günümüz Azerbaycan ve Türkiye Türklerinde ise destan ve hikâye anlatıcıları "âşık/âşıg" adıyla bilinir ve bu kelime "sevgi, aşk" anlamına gelen Arapça "ışk" kökünden türetilmiştir. Özellikle Türkiye Türkleri arasında hikâye/destan anlatıcılarının bir başka tipi için kullanılan terim ise "meddah" terimidir. Burada kısaca adlarını saydığımız Köroğlu anlatıcıları belli bir geleneğin mensubu olup bu gelenek içinde "yaratma" ve "aktarma" ana özellik olarak dikkat çeker. Bu anlatıcılar; bir dinleyici kitlesi önünde, belli bir musiki aleti veya geleneklerinin gerektirdiği bir alet eşliğinde ustalarından öğrendiklerini, kendi yaratmalarını da eklemek suretiyle aktarmak yeteneğine sahiptir.

Köroğlu anlatmalarının Türk boyları arasında yukarıda adlarını saydığımız usta destan yaratıcıları ve anlatıcıları yanında, amatör anlatıcılarından da bahsetmek gerekir. Bu anlatıcılar usta anlatıcılardan öğrendikleri Köroğlu kollarını, genellikle özet olarak, çoğunlukla nesir hâlinde, bazen birkaç dörtlükle birlikte anlatabilen erkek ve kadınlardan oluşan anlatıcı grubudur. Bu anlatıcıların genel özelliklerine bakıldığında onların "yaratı-

cı" değil, sadece "aktarıcı" anlatıcılar olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlatıcıların bazılarından derlenen metinler profesyonel anlatıcıların anlattıkları kadar olmasa bile, onlara yakın seviyede olabilir.

Köroğlu anlatmaları

Köroğlu anlatmaları, gerek Türkiye'de gerekse diğer Türk boyları arasında ve hatta onlara komşu toplumlarda tek bir ad altında değil, Köroğlu adına bağlı anlatı parçaları hâlinde anlatılmaktadır. Bu anlatıların her biri Köroğlu veya yanındaki kişilerin yaşadığı çeşitli olayları konu almakta ve kendi içinde bir bütünlük arz etmektedir. Bu anlatıların her biri "Köroğlu kolu" olarak adlandırılmakta ve zaman içinde Köroğlu'nun ortaya çıkışından başlayan bir anlatıcı bunlardan biri veya birkaçını anlatma ortamının özelliklerine göre anlatabilmektedir.

Köroğlu kollarının belli bir anlatma sırasının mevcut olup olmadığı tartışmaya açık bir konu olmakla birlikte, başlangıçtaki birkaç kolun belli bir sırada verilmesini takiben, özellikle Köroğlu'nun çeşitli yerlere seferlerinin konu edildiği kollarda belli bir sıra takip edilmemesinden dolayı, her anlatıcı kendi bilgi ve becerisine göre kolları kendine göre bir kompozisyon içinde verebilmekte ve sonuçta bazı kollar bir anlatıcı tarafından parçalanırken, bir başkası tarafından birleştirilmektedir.

Bunun aksi durumlarda yani zamanın yetersiz, anlatıcının isteksiz, anlatma yerinin uzun anlatmalara müsait olmadığı ve anlatıcının Köroğlu'nun çeşitli kolları hakkında yeteri kadar bilgiye sahip olmadığı durumlarda ise, bazı kollar çok kısa özetler hâlinde tek bir kolun içine yerleştirilerek verilmekte ve sonuçta ortaya çıkan kol belli bir ad almaktadır. Bu durum usta anlatıcılardan tek bir kolun anlatılması istendiğinde de görülmekte olup, anlatıcı Köroğlu'nu belli bir zaman dilimi ve belli bir mekâna oturtmak gayesiyle, özellikle Köroğlu'nun ortaya çıkışını konu alan kısmı veya Köroğlu'nun keleşlerini Çamlıbel'de toplamasıyla ilgili olayları özet olarak vermekte ve daha sonra o anda anlatacağı kola geçmektedir. Kolları bu şekilde özetlemeler, birbirine eklemeler veya ayırmalar bir taraftan dinleyici ve anlatıcıya bazı kolaylıklar sağlarken, diğer taraftan kolların birbirleriyle ilişkileri, birbirlerinden nasıl ayrılması gerektiği konularında çok ciddi tartışmalar yaratmaktadır.

Köroğlu'nun Türkiye'deki anlatmalarını derleyenler de çeşitli şekillerde kolların isimlerini değiştirebilmektedir. Bu durum anlatıcının anlattığı kola veya kollara hiçbir isim vermeden sadece "Köroğlu" adı altında birkaç kolu birden anlatması ve bu metnin değerlendirmesini derleyiciye bırakması, derleyicinin de metni kendi anlayışına göre bölümlere ayırması ve her bölüme farklı adlar vermesiyle meydana gelmektedir. Bazen de derleyici fark-

lı kolların isimlerini kendisine göre değiştirip bu şekilde yayımlamaktadır.

Mevcut metinler arasında karşılaştırma sonucunda elde ettiğimiz kollar, bunların adları, sayıları ve ortaya çıkan kollarla ilgili bir tasnif denemesini aşağıda sunuyoruz. Yapılan tasnifte Köroğlu'nun bizzat yaşadığı kabul edilen maceralarla ilgili anlatmalar esas alınmış olup, Köroğlu ortadan kaybolduktan sonraki kollara bu tasnifte yer verilmemiştir. Tasnifte yer alan kollar içinde Köroğlu aktif olarak yer almaktadır. Buna göre Türkiye'deki mevcut Köroğlu kollarının isimleri ve yer aldıkları bölümler şunlardır:

A) *Köroğlu'nun ortaya çıkışını ve Çamlıbel'e yerleşmesini konu eden kollar*
1) Köroğlu'nun ortaya çıkışı veya ilk kol
2) Köroğlu ve Demircioğlu
3) Demircioğlu ve Reyhan Arap
4) Köroğlu ve Niğdeli Geyik Ahmet
5) Köroğlu ve Ayvaz
6) Köroğlu'nun Sivastopol seferi

B) *Köroğlu ve keleşlerin çeşitli seferlerini ve evlenmelerini konu eden kollar*
1) Köroğlu'nun İstanbul seferi ve Nigâr Hanım'la evlenmesi
2) Köroğlu'nun Dağıstan, Derbent seferi ve oğlu Hasan veya Hüseyin Bey
3) Köroğlu'nun Kayseri seferi
4) Köroğlu'nun Gürcistan seferi
5) Köroğlu'nun Kenan seferi
6) Demircioğlu Erzurum seferi
7) Köroğlu'nun Bağdat seferi
8) Köroğlu ve Kiziroğlu Mustafa Bey
9) Köse Kenan ve Dana Hanım
10) Köroğlu ve Koca Bey ve Silistreli Hasan Paşa,
11) Keloğlan'ın Kırat'ı Çalması ve Tokat seferi,
12) Köroğlu'nun Medayin seferi
13) Köroğlu ve Bolu Beyi
14) Köroğlu ve Kamber
15) Köroğlu'nun Rusya veya Oltu seferi

C) *Köroğlu'nun sonu*
1) Köroğlu'nun yaşlanması ve kırklara karışması (Ekici 1997).

Üç grupta topladığımız bu yirmi iki kola dördüncü bir grup olarak Köroğlu'ndan sonra Çamlıbel ve bazı keleşlerin veya delilerin bağımsız maceralarını konu eden kolları ilave etmek mümkündür. Yukarıda adlarını verdiğimiz kollar ve onların yer aldığı gruplar tartışmaya açık olduğu gibi, bizim görmediğimiz ancak bu gruplar içinde yer alması mümkün olan kollar da mevcut olabilir. Örneğin; "Köroğlu'nun Halep Seferi", "Deli Kara",

"Kaytaz Kolu" ve "Kiziroğlu Mustafa Bey Kırım Seferi" gibi Boratav'ın araştırmalarından adlarını öğrendiğimiz; ancak metinlerini görme ve karşılaştırma şansına sahip olmadığımız kollar var. Bunlara sözlü gelenekten henüz derlenememiş veya derlenip yayımlanmamış metinleri de ilave etmek mümkündür.

SONUÇ olarak şunları söyleyebiliriz: Köroğlu muhtemelen Türklerin batıya ilk göçleri döneminde bir "Uç Beyi" veya "bir beyin oğlu" olarak yaşamış ve onun yaşadığı maceralar da yine aynı dönemde anlatılmaya başlanarak belli bir temel veya "tabaka" bu dönemde oluşmuştur. Ancak Türk boylarının batıya doğru göçleri ve özellikle Oğuz-Türkmen gruplarının hem batıya göçleri ve hem de Orta Asya'daki diğer Türk boylarıyla ilişkileri sonucu, Köroğlu anlatmaları Türk sözlü geleneğinde sürekli bir değişme ve gelişme kaydetmiştir. Bu değişme ve gelişmenin temelinde anlatıcılar tarafından gerçekleştirilen bir "yerelleştirme" ve "yeniden yapılandırma" olgusu vardır. Bu "yeniden yapılandırma", bu anlatmaların sürekliliğini ve her zaman dinleyici bulma şansını artırırken, anlatmanın birbirinden farklı iki ana versiyona ayrılmasına da yol açmıştır.

"Doğu Versiyonları" ilk kolda destanın eski şekline daha bağlı kalırken, "Batı Versiyonları" yeni bölgelerindeki olayları destana dâhil eden anlatıcılarla ilk kolda bile ciddi bir farklılığa ulaşmış ve bunun sonucunda Türkiye ve Azerbaycan sahalarıyla, bunlara komşu toplumlarda Köroğlu karakteri oldukça farklılaşmış ve Köroğlu destanı, Türkiye ve Azerbaycan sahalarında tür bakımından da değişime uğrayarak "hikâye" türüne yaklaşan yeni bir çizgiye ulaştırılmıştır. Pek çok yeni konunun "kollar" hâlinde ana anlatmanın yapısı içinde yer alması ve tür değişikliğine kadar ulaşan değişikliğin temelinde anlatıcıların bağlı oldukları gelenekler ve bu geleneklerde meydana gelen değişme ve gelişmeler dikkate alınmalıdır.

Kaynakça

Akdağ, Mustafa (1963), *Celali İsyanları (1550-1603)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yay.
Anadol, Cemal (1997), *Koçyiğit Köroğlu*, İstanbul: Türkmen Kitabevi.
Arslan, Mustafa (1997), *Köroğlu Destanının Türkmen Versiyonu Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme*, İzmir: EÜ, DT.
Arsunar, Ferruh (1963), *Köroğlu*, Ankara: Türkiye İş Bankası.
Avcı, A. Haydar (1994), *Köroğlu Ayaklanması İnceleme-Belgeler-Deyişler-Kaynakça,* İstanbul: Ortadoğu.
Başgöz, İlhan (1978), "The Epic Tradition Among Turkic Peoples", *Heroic Epic and Saga,* (ed. Felix Oinas), Bloomington-Indiana: Indiana University Press, pp.310-335.
Bayat, Fuzuli (2003), *Köroğlu Şamandan Âşıka*, *Alptan Erene*, Ankara: Akçağ Yay.
Bayaz, Hüseyin (1981), *Köroğlu Antep Rivayeti*, İstanbul: Karacan Yay.
Behrengi, Samed (1994), *Bu Gelen Köroğlu'dur*, İstanbul: Can Yay.
Birdoğan, Nejat (1996), *Köroğlu*, İstanbul: Kaynak Yay.
Boratav, Pertev Naili (1983), "Köroğlu Kimdir?", *Folklor ve Edebiyat II*, İstanbul: Adam Yay.
Boratav, Pertev Naili (1984), *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yay. (Birinci Baskı: İstanbul 1931)
Boratav, Pertev Naili (2009), *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Kırmızı Yay.
Boratav, Pertev Naili (1988), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul: Adam Yay.
Chadwick, Nora and V. M. Jirmunskiy (1969), *Oral Epics of Central Asia*, London: Cambridge University Press.
Eberhard, Wolfram (2002), *Güneydoğu Anadolu'dan Âşık Hikâyeleri*, (çev. Müfide Kocaoğlan van der Hoeven), Ankara: TDK Yay.
Ekici, Metin (1995), *Dede Korkut Tesirinde Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, Ankara: AKM Yay.
Ekici, Metin (1996), *The Anatolian Cycle of Köroğlu Stories, MadisonWisconsin*, The University of Wisconsin, Ph.D.
Ekici, Metin (1997), "Anadolu Sahası Köroğlu Kollarının İsim ve Tasnif Meselesi", *EÜ Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi,* 2: 235-240.
Ekici, Metin (2001a), "The Birth of Hero in Turkic Epic", *Millî Folklor*, 49: 16-26.
Ekici, Metin (2001b), "Popularization of Köroğlu's Epic Stories (Köroğlu'nun Destanî Anlatmalarının Şöhreti)", *Ege İngiliz ve Amerikan İncelemeleri Dergisi*, Özel Sayı, s. 43-49.
Elçin, Şükrü (1972), "Saz Şairlerimizden Koroğlu Hakkında", *Türk Kültürü,* 115: 430-434.
Eliyeva, Dilara (1990), "Köroğlu'nun Yeni El Yazma Nüshası", *Türk Dünyası Araştırmaları,* 68: 19-48.
Tatlik, Erşidin (hzl.) (1986), *Emir Görogli*, Urumçi: Şincang Yaşlar-Ösmürler Neşriyati.
Fuat, Memet (2001), *Köroğlu,* İstanbul: Yapı Kredi Yay.
Garriyev, B. A. (2007), *Türk Dünyasında Köroğlu Anlatmaları*, (çev. Fikret Türkmen, Muvaffak Duranlı, Feyzullah Rahmankul), Ankara: TDK Yay.
Gökalp, Ziya (1331), "Türklerde İçtimaî Teşkilât", *Millî Tetebbular Mecmuası*, I (3): 385-456.
Göroglı (1958), Aşgabat: Türkmenistan Dövlet Neşriyatı.
Gumarova, Melike (1973), *Köroglı*, Almatı: Jazuşı Yayını.
Gumarova, M. ve Ebişev (hzl.) (1989), *Batırlar Jırı; Köroğlı (Törtinşi Tom),* Almatı: Jazuşı.
İçel, Hatice (2010), *Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu Üzerine Bir İnceleme*, Konya: Kömen Yay.
Jirmunskiy, V. M. ve H. Zarifov (1947), *Uzbekskıy Narodnıy Geroiçeskıy Epos*, Moskva.
Kaftancıoğlu, Ümit (1974), *Köroğlu Kolları*, İstanbul: Güryay Matbaacılık.
Karadavut, Zekeriya (2002), *Köroğlu'nun Ortaya Çıkışı*, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yay.
Karrıyev, B. Ataliyeviç (1968), *Epiçeskie Skazaniya o Keroglı u TyurkoYazıcnıh Narodov*, Moskva.

Karrıyev, B. Ataliyeviç (1983), *GerOglı; Türkmen Gahrımancılık Eposı*, Moskova: Glavnaia Redaktsia.
Kırzıoğlu, M. Fahrettin (1968), "Avşarlu ile Dulkadırlu Türkmanları'nın Köroğlu Oymakları", *Türk Kültürü*, 65: 19-27.
Konıratbayev, Evvelbek (1987), *Kazak Eposı Jana Türkologiya*, Almatı: Gılım Baspası.
Koroglı, Halık (1977), "Tekstologiçeskiya Harakteristika Publikatsiy Eposa Göroglı i Gurugli", *Folklor İzdaniye Eposa, İzdatelstvo Nauka*, Moskva.
Köprülü, Fuad (1986), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: TTK Basımevi.
Köprülü, Fuad (1981), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Ötüken Yay.
Köprülü, Fuad (1962), *Türk Saz Şairleri*, Ankara: Güven Basımevi.
Köroğlu Destanı (1974), (anlatan Behçet Mahir), (der. Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ve Muhan Bali), Ankara: Sevinç Mtb.
Köseyev, Meti (1980*), Göroglı; Türkmen Halk Eposı*, Aşgabat.
Mirzayev, Töre (1998), "Destanların Şahı", (aktaran. Selami Fedakâr), *Millî Folklor*, 38: 67-71.
Mirzayev, T. Ve Husayinova, Z. (hzl.) (1996), *Goroglı Dastanları; I. Goroğlining Tugulışı*, (anlatan: R. Yusufoğlu), Taşkent: Yazuvçı Neşriyatı.
Mollov, Rıza M (2003), "Köroğlu Destanının Sosyal ve Tarihsel Temelinin İncelenmesine Katkı", (çev. Kemal Boz), *Millî Folklor*, 57: 136-153.
Nurmemmet, Annagulı (hzl.) (1996), *Göroğlu; Türkmen Halk Destanı I-VIII,* Ankara: Bilig Yay.
Ostrogorsky, Georg (1991), *Bizans Devleti Tarihi*, (çev. Fikret Işıltan). Ankara: TTK Yay.
Özkaya, Yücel (1983), "Köroğlu'nun Tarihî Şahsiyeti", *Köroğlu Semineri Bildirileri*, Ankara: KB. Yay., s.103-114.
Öztelli, Cahit (1984), *Köroğlu, Dadaloğlu, Kuloğlu*. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
Öztürk, İsa, (2003), *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yay.
Reichl, Karl (2002), *Türk Boylarının Destanları: Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı*, (çev. Metin Ekici), Ankara: TDK Yay.
Sakaoğlu, Saim (1994), "17. Yüzyıl Âşık Edebiyatı Üzerine Notlar: 12; Koroğlu (Kuroğlu)", *Türk Dili Dergisi*, S. 511.
Sümer, Faruk (1992), *Oğuzlar (Türkmenler)Tarihleri, Boy Teşkilâtı, Destanları*, İstanbul: TDAV Yay.
Şahin, Halil İbrahim (2013), *Köroğlu Destanı'nın Harmandeli Kolu Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Gazi Kitabevi.
Taşlıova, M. Mete (2016), *Köroğlu Oltu Kolu (İnceleme- Metinler),* Ankara: Akçağ.
Togan, Z. Velidî (1931), "Türk Destanlarının Tasnifi-III", *Atsız Mecmua*, S. 3.
Turan, Metin (hzl.) (2016), *Köroğlu*, Bolu: T.C. Bolu Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.
Türkmen, Fikret (1984), "Köroğlu'nun Orta Asya Arapları ve Tacikler Arasındaki Varyantları", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 266-274.
Türkmen, Fikret (1985), "Köroğlu Hikâyelerinin Yayılma Sahaları ve Menşe Meselesi", *EÜ Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, IV: 9-19.
Türkmen, Fikret (1989), "Köroğlu Hikâyelerinin Anadolu ve Türkmen Varyantları", *EÜ Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, V: 7-12.
Türkmen, Fikret (1989), "Köroğlu'nun Özbek Varyantları.", *Millî Folklor*, 4: 8-9.
Yağcı, Öner (2000), *Köroğlu Yaşamı ve Şiirleri*, İstanbul: Gün Yayıncılık.
Yakıcı, Ali (2007), "Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipleri ve Âşık Köroğlu'nun Bu Tipler Arasındaki Yeri", *Millî Folklor Dergisi*, 76: 113-123.
Yıldırım, Dursun (1983), "Köroğlu Destanı'nın Orta Asya Anlatmaları", *Köroğlu Semineri Bildirileri*, Ankara: KB Yay.

Halk hikâyeleri

İsmail Görkem

WALTER J. Ong, iletişimin yalnızca konuşma diliyle gerçekleştiği kültürleri "birincil sözlü kültür" olarak adlandırmaktadır. Sözlü gelenek ortamının "yaratma", "nakletme", "ezberleme" ve "hatırlama" gibi süreçleri bulunmaktadır. Toplumlar sözlü kültür aşamasından "yazılı kültür" aşamasına geçmişlerdir. Sözlü kültürün "ezberleme", "bellekte saklama", "dönüştürme", "kalıplaştırma" ve "hatırlama" gibi yazılı kültürün ihtiyaç duymadığı, kültürü "yaratma" ve "yaşatma" süreçleri vardır. "Günümüzün ileri teknolojisiyle yaşantımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların 'sözlü' nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için "ikincil sözlü kültür"ü oluşturmaktadır (1995: 23-24). Gelişmiş toplumların pek çoğu şimdi bu aşamada bulunmaktadır. Dursun Yıldırım, Ong'un "birincil sözlü kültür" aşaması olarak adlandırdığı olguya "sözel ortam yaratıcılığı" adını vermektedir. Bu ortamda yaratılan metinler, "hareketli, değişiklik kabul eder bir yapıda hayatlarını sürdürür". Yıldırım'ın "yazılı ortam yaratıcılığı" olarak adlandırdığı ikinci aşamada, metnin okuyucuya intikalinde en önemli basamakları "müstensih" denilen çoğaltıcılar, mücellitler ve kitap satıcıları meydana getirir (2003: 134-135). Dursun Yıldırım, yazılı kültür aşaması ile "ikincil sözlü kültür" aşaması arasında "üçüncü yaratıcılık ortamı" bulunduğunu ileri sürer. "Üçüncü ortamda üretilen eserlerin, hem kendine özgü yarattığı kurumlaşma içinde hem de her iki ortamın

özelliklerine uygun biçimlerde okuyucu ve dinleyici çevrelerine ulaşma imkânı bulduğu görülür. Evler, konaklar, hanlar, dükkânlar, kervansaraylar, kahvehaneler, obalar, üçüncü yaratıcılık ortamı edebî eserlerini okuyucuya ve dinleyiciye eriştirmede önemli icra ortamları oluştururlar." (2003: 136 137). Bu yaratıcılık ortamında eser veren ve bu eserleri dinleyici ve okuyuculara ulaştıranlara şu adlar verilmektedir: "Musannif (hikâye/roman yaratıcısı, anlatıcısı), kıssa-han (kıssa (hikâye/roman) okuyan, anlatan kişi), meddah (hikâyeyi yazan, okuyup oynayarak anlatan kişi veya okuyup oynayarak anlatan hikâyeci)" (2003: 136-137).

Eski çağlarda Türkler arasında, hemen bütün bireylerin katıldığı "sığır" adı verilen genel sürgün avları, "şölen/toy" denilen kurban ziyafetleri ve "yuğ" adı verilen yas törenleri yapılmaktaydı. Bu törenlerde şamanlar, sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi pek çok görev yanında, ozanlık ve baksılık (çalgıcı-hikâyecilerin çalıp çığırması) görevlerini de yerine getiriyorlardı (Köprülü 1981: 66-82). Baksıların yetişmeleri, sanatlarını icra etmeleri belli bir düzene ve töreye bağlıdır. Bu geleneğe "usta-çırak geleneği" adı verilir. "Ozan-baksı geleneği" olarak da adlandırılan bu sözlü gelenek dairesinde yetişen sanatkârlar, yaratıcılık ve yayıcılık görevlerini çalıp-çığırma ve hikâye anlatma şeklinde yerine getirmekteydiler.

Sözlü edebiyat türlerini kronolojik bir sıralamaya tabi tutacak olursak, en eski olduğu kabul edilen "mit"leri ilk sıraya, "epik destan"ları ise ikinci sıraya koymamız gerekecektir. Türk destan edebiyatının oluşumunun M.Ö. 1. binde başladığı söylenebilir. Türk kahramanlık destanlarının "avcılık" ve "çobanlık çağında" ilk anlatıcıları "kam", "baksı", "oyun" ve "ozan" tipleridir. Dursun Yıldırım, Türklerin ilk destan anlatıcıları hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

> "İlk destan anlatıcıları hakkında tarihî açıdan bir fikir verebilecek tek destancı Korkut Ata'dır. Efsanevî şahsiyetiyle Korkut Ata tipinde, ilk destan anlatıcılarının tarihi zamanlar içinde cemiyet hayatında oynadıkları rolleri görmek mümkündür. Korkut Ata tipindeki destan anlatıcısının aynı zamanda halkın hürmet beslediği, sözü herkesçe tartışmasız dinlenir, tutulur bir şahsiyet olduğu anlaşılır. Halkın dertlerine gerektiğinde çare arayıp bulan bu tipler, aynı zamanda bilinmeyenden de haber verme gücüne sahiptirler." (1998: 152).

V. Propp, *Sovetskaya Etnografia* dergisinde yayımlanan "Folklor Türlerini Sınıflandırma İlkeleri" isimli makalesinde (1964: 4), bir halk edebiyatı türünün, "o türün şiir özelliklerine, insan hayatında kullanılışına, onun icra ediliş şekline ve onun müzikle ilişkisine" göre tanımlanabileceğini belirtir (akt. Reichl 2002: 126). Şölen, sığır, yuğ gibi törenlerde, şamanların ozanlık ve baksılık görevlerini yapmaları sırasında ilk önceleri "mitik" metinler anlattıkları/icra ettikleri düşünülebilir. Bir anlatma/icra geleneğinin zaman

içerisinde teşekkül etmemesinden hareketle, mitik [mitsel] metinlerin sözlü gelenek içerisinde "tür" özelliği kazanamadıkları düşünülebilir. Daha sonra "destan" geleneği "destan" türünü, "türkülü-hikâyecilik" geleneği de "halk hikâyesi" denilen türün özelliklerini belirginleştirmiş olmalıdır. Destandan masal ve efsaneye, bilmece ve atasözlerinden halk şiirinin tüm örneklerine halk hikâyelerinde rastlayabiliriz. Masallarda tamamen hayal ürünü olaylar yer alır. Masalların mensur ve yoğun bir anlatıma sahip olmasına rağmen, halk hikâyeleri masallara bakarak nazım-nesir karışık ve daha uzun bir yapıya sahiptir. Masallar, anlatıcıları "masal anaları" tarafından özellikle çocuklara ve kadınlara evlerde anlatıldığı hâlde, halk hikâyeleri hikâyeci-âşık adındaki usta anlatıcılar tarafından her sınıf ve yaştan kişilere özellikle erkeklere, kahvehanelerde, düğünlerde ve benzeri toplantılarda anlatılır.

Halk hikâyelerinde "idealizm" ön planda tutulduğu için, anlatılanları gerçek olaylardan ayıran kendine özgü bir "mantık örgüsü" vardır. Dolayısıyla halk hikâyeleri konularını "kusursuz güzellik duygusu" ve "yüceltilmiş fikirler"den aldığı için, hikâye kahramanı "idealist" bir kişiliğe sahiptir. Hikâyeci-âşık, olaylara akıl ve mantık kuralları dairesinde bir çözüm üretemediği durumlarda "hayal" ve "semboller"den de yararlanabilir (Türkmen 1998: 488). Halk hikâyeleri mutlaka tarihî bir olaya dayanmamaları; nazım-nesir karışık olmaları, fakat zaman içerisinde nesir kısmının ağırlık kazanması; kişi ve olayların gerçeğe uygunluğu, kahramanlıktan çok aşk maceralarına (romance) yer vermesi gibi özellikleriyle destan türünden ayrılırlar. "Epico-romanesque" olarak adlandırılan (Türkmen 1998: 488) bu tür, gerek konu ve gerekse şekil olarak hem epik-destan özelliklerini hem de günümüz modern romanındaki tipleri ve olayları ihtiva etmektedir. Kahramanlık konulu halk hikâyelerinin, "kahramanlık ve aşk", sonra da sadece "aşk"a doğru bir değişim ve dönüşüm sergilemesinin temel sebebi, "kahvehane" gibi herkese açık mekânlarda anlatılması ile ilgili olabilir (Çobanoğlu 2004a: 180).

Türklerin İslamiyeti kabulünden önceki dönemde, epik destan, halk hikâyesi gibi edebî türlerin yaratıcısı, anlatıcısı ve aktarıcısı "ozan" ve "baksı"lar idi. İslamiyet'in kabulünden sonra ise Hazar denizinin batısında yaşayan Türkler arasında aynı görevi "âşık"lar yanında birtakım "halk dervişleri"nin yerine getirdiği bilinmektedir. Âşıklar, halkın içinden usta-çırak geleneği dairesinde yetişen, usta malı veya kendisine ait şiirleri saz eşliğinde söyleyen, aynı zamanda halk hikâyesi anlatabilme yeteneğine sahip kişilerdir. Aslı Arapça olan "meddah" terimi kullanılmadan önce Farsça olan "kıssahan" ve "şehnamehan" terimleri kullanılmaktaydı. Köprülü, XIV. yüzyıldan itibaren Türkler arasında, ozanlardan ayrı olarak bir kıssahanlar zümresinin oluştuğu kanaatindedir. "Meddah" terimi, XV. yüzyılda "kahra-

manlık maceralarını anlatan ve onların medihlerini yapan sanatkâr" karşılığında kıssahan ile birlikte kullanılmaya başlar. Âşık ve meddahlar belde ve kasaba niteliğindeki yerlerde, kahvehaneler ile köy odalarında, gezip gördükleri, duydukları yer ve olayları, ayrıca tahkiyelendirdikleri eserleri anlatırlardı. Bu eserler vasıtasıyla âşıklar ve meddahlar, dinleyicilere / izleyicilere, "dil, din, adalet, devlet, servet, kadın, aşk, aile gibi kavramlara yüklenilen eski ve yeni mânâları", "tesbiti aşan, yer yer hiciv ve alay taşıyan, bazen de tasvip ve takdir ifade eden bir bakış açısı ile" naklediyorlardı (Tural 1993: 40-41). Bir sözel "tür"e ait örneklerin sözlü kültür ortamında yaşatılmasını sağlayan, söz konusu türlerle ilgili icra/anlatım geleneğidir. Dolayısıyla burada hem "halk hikâyesi" türündeki metinleri hem de tarihî ve dinî içerikli kıssaları, dinî-destani metinleri, bu "tür"lerin sözlü kültür ortamı içerisinde yaşamalarını sağlayan "temsilî inşad" ve "anlatma / nakletme" dairesinde düşünmemiz gerekecektir.

Pertev N. Boratav, üslubunu nazmın belirlemiş olduğu destanların, konar-göçer bir hayat tarzını devam ettiren toplumda iç çatışmaların kuvvetli olmadığı çağların ürünü olduğunu kaydeder (1946: 59). Folklor ürünlerinden olan "halk hikâyesi", diğer "tür"ler gibi bir "gelenek"e bağlıdır. Buradaki gelenek terimi, türün icra töresi olarak düşünülmelidir. Geleneğin kurumlaşması, halk hikâyesi denilen türün belirli/sabit bir "form" kazanmasını sağlamıştır. Halk hikâyelerinde toplum içindeki "mücadele ve isyanlar" dile getirilir ve bu tür, "destandan romana geçiş" aşamasının ürünüdür (Boratav 2002: 38). Destan türü metinlerde görülen dışa dönük mücadele, halk hikâyesi metinlerinde zenginlik-fakirlik, padişahlık-kulluk gibi sosyal statü farklılaşmaları, daha sonraları toplum içi bireysel mücadeleler olarak karşımıza çıkmıştır.

Günümüz Türkiye Türkçesinde yaygın olarak "halk hikâyesi" denilen bu metinlere, devirlere ve yörelere göre farklı adlar verilmiştir: *Dede Korkut Kitabı*'nda "boy"; XVII. ve XVIII. yüzyıllarda "hikâye"; Azeri sahasında "hekât", "dastan"; günümüzde Doğu Anadolu ve Azerbaycan sahasında "nağıl"; Çukurova'da "türkülü hikâye"; kısa hikâyelere "kısa" (kıssa) ve serküşte (sergüzeşt), bozlak; türküsüz hikâyelere "kara hikâye" vb. Adlandırmadaki bu çeşitlilik, söz konusu metinlerin doğrudan sözel ortam yaratıcılığının ürünü olmasıyla ilgilidir.

Halk hikâyelerinin oluşumu hakkında çalışma yapan bilim adamları, bu tür metinlerin "anonim"liği üzerinde özellikle durmuşlardır. Türk halk hikâyelerinin kökenlerine göre dört kaynaktan geldiği, genel olarak kabul edilmektedir:

1) Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da gerçekten yaşanmış tarihî olaylardan doğmuş kısa hikâyeler: *Salman Bey, İlbeylioğlu* ve çeşitli bozlaklar... 2) Yaşadığı rivayet edilen ve yaşayan âşıkların biyografisi niteliğindeki hikâ-

yeler: *Kerem ile Aslı, Âşık* Garip ile Şahsenem, *Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi* gibi (Saz şairlerinin biyografisi niteliğindeki halk hikâyeleri için bk. Başgöz 1949; 1952). 3) Dinî ve millî olaylar ve kahramanlıkla ilgili "halk kitapları" kökenli hikâyeler: *Battal Gazi, Ebu Müslim Cenkleri, Kesikbaş, Güvercin Destanı* vd. 4) Klasik hikâyeler: *Tuti-name, Binbir Gece Masalları, Ferhad ile Şirin, Leylâ ile Mecnun* vd… (Boratav 2002: 20-21; Türkmen 1998: 489; Çobanoğlu 2004a: 179-185).

Halk hikâyelerini konuları bakımından sınıflandırırken "dinî-tasavvufi Türk halk hikâyeleri" genellikle tasnif dışı bırakılmaktadır. Bu ürünleri de dâhil ederek Türk halk hikâyeleri konularına göre şöyle tasnif edilebilir (Albayrak 2004: 235): 1) Kahramanlık hikâyeleri: *Köroğlu Hikâyeleri* ve kolları… Bu ürünler epik-destan geleneğinin devamı niteliğindeki metinlerdir. 2) Dinî-destani hikâyeler: Kıssahanların anlattıkları *Hz. Ali Cenkleri, Hamzaname, Battal Gazi* ve *Ebu Müslim Cenkleri* gibi eserler. 3) Dinî-sosyal-ahlaki hikâyeler: *Kesikbaş Hikâyesi, Geyik Hikâyesi, Güvercin Hikâyesi, Deve Hikâyesi, Ejderha Hikâyesi, Baykuş Hikâyesi, Hatun Hikâyesi, Muhammed Destanı, İbrahim Destanı, Muhammed Hanefi Cengi, İbrahim Edhem Destanı*... Bu eserler temsilî hayvan hikâyeleri ve İslam kahramanlarının hayatlarından izler taşımaktadır. 4) Aşk konulu (uzun türkülü) hikâyeler: *Kerem ile Aslı, Âşık Garip ile Şahsenem, Ferhad ile Şirin* vd… 5) Serküşteler ve bozlaklar (kısa türkülü hikâyeler): *Ali Şir ve Gündeşlioğlu Hikâyeleri* gibi. Azerbaycan sahasında bilinen halk hikâyelerini (dastannağıl) M. H. Tehmasib ise şöyle sınıflandırmaktadır:

> I. Kahramanlık destanları: 1) Kadim kahramanlık nağılları (masalları), sihirli nağıllar ve esatirî görüşlerle söylenen kahramanlık destanları, 2) Tarihî hadiselerle söylenen kahramanlık destanları, 3) Adi (tarihî olmayan) kahramanlık destanları.
> II. Muhabbet (aşk) destanları: 1) Muhabbetle kahramanlık hudutlarına dayanan destanlar, 2) Asıl muhabbet destanları: a) Nağıllara bağlı muhabbet destanları, b) Kadim eposlara bağlı muhabbet destanları, c) Yazılı edebiyata bağlı muhabbet destanları, d) Orijinal muhabbet destanları. 3) Mecazî muhabbete hasredilmiş destanlar: a) Astral (gök cisimleriyle ilgili) destanlar, b) Remzî (sembolik) destanlar, c) Aile-ahlak destanları." (İfadeler Türkiye Türkçesine aktarılmıştır.) (1972: 112)

Her iki sınıflandırmada göze çarpan en önemli şey, halk hikâyelerinde "kahramanlık" ve "aşk" temasının önceleri ayrı ayrı alındığı, fakat sonraları ağırlığın "aşk"tan yana kaydığı gerçeğidir.

"Romance", "dokunaklı ve roman gibi bir sergüzeşt / aşk macerası" anlamına gelmektedir ve bu terimle "aşk" konulu halk hikâyeleri kastedilmektedir. "Aşk" konulu Türk halk hikâyelerindeki V. Propp'un "fonksiyon" olarak adlandırdığı iç yapıyı, İlhan Başgöz art arda gelen altı temel aksi-

yonla açıklamaktadır: 1) Kahramanın ailesinde beliren kriz, 2) Bir kıza âşık olan kahramanın zaman içerisinde âşık-sanatkâr kimliğini kazanması, 3) Romansın kadın kahramanı olan kızı arama, 4) Kavuşmayı önleyen engeller, 5) Engellerin ortadan kaldırılması, 6) Hikâyenin evlenme veya ölümle sonuçlanması. Aşk konulu halk hikâyelerindeki bu "olay örgüsü"nü Başgöz Türk gençlerinin bir hayallemesi olarak nitelemektedir. Bu hayalleme baba baskısından kurtulmak, baba evinden ayrılmak, âşık olduğu bir güzelle kendi yuvasını kurmak şeklinde ifade edilebilir. Başgöz, aşk konulu Türk halk hikâyelerinin bu gençlik hayalinin edebî şekli olduğu fikrindedir (1976: 11-23).

Doğu romans geleneği içerisinde Türk halk hikâyelerinin konumu İlhan Başgöz tarafından ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir (2004: 5-24). Romans çağı Orta Doğu'da VII. yüzyılda, Batı'da ise kahramanlık destanlarının sona erdiği çağ olan XI. yüzyılda başlamıştır. Bu çağın en önemli özelliği ülküleştirilmiş bir kadının hayaline tapınılması ve bu kadının sevgisinin tehlikeli ve karmaşık maceralar sonunda elde edilmesidir (Başgöz 2004: 5).

> "Romans türünün uluslararası bir yayılma alanı vardır. Romans, Orta Doğu'da Araplar, Türkler, İranlılar ve Kürtler; Asya'da ise Çinliler, Afganlar ve Hindistan Moğolları arasında bilinir. Gelenek, İran ve Arabistan'da Avrupa'dan daha önce ortaya çıkmış ve Ortadoğu'da köylü feodal toplum, Batıya baka[rak] daha [uzun] süreli kaldığı için romans daha uzun süre yaşamıştır. Ortadoğu toplumları, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı tipi romanla tanışınca, eski romans türü, bir zaman bu yeni türle beraber yaşamış, sonra yerini romana bırakmıştır ." (Başgöz 2004: 7)

Başgöz, romans türünün Orta Doğu'da Fars kültürü sayesinde yayıldığı kanaatindedir: "Bu bölgede en eski aşk hikâyesi Anadolu'da karşımıza çıkar; bu hikâye İran kültürü ile bağlantılıdır. Malatyalı Chares (M.Ö. III. yy.) *Büyük İskender Tarihi* adlı eserinde bize Odatis ile Zariadres'in aşk hikâyesini anlatır (2004: 9). Bunlar rüyada birbirlerine âşık olurlar. Kızın kral olan babası kızının bir yabancı ile evlenmesine karşı çıkar. Hâlbuki kız sevdiği erkeğe bir demet çiçek sunarak, onunla evlenmek istediğini kamuya bir anlamda ilan etmiştir. Genç çiftler, Kral Homartes'in ülkesinden kaçar ve evlenir. Kaynaklar şöyle diyor: "Asya'da yaşayan Barbarlar arasında bu aşk macerasının anısı çok yaygındır. Onlar tapınaklarına ve evlerine bu çiftin resimlerini yaptırırlar, prenslerin çoğu kızlarına Odatis ismini koyarlar." (Başgöz 2004: 9). ("Barbarlar" nitelemesinin Türklerle ilgili olduğu düşünülebilir). Bu hikâye Orta Doğu'dan Avrupa'ya kadar gitmiştir. Firdevsî, Şehnâme adlı eserine bu hikâyeyi değiştirerek almıştır. Sasaniler devrinde de bu tarz hikâyelerin sözlü gelenekte yaşatılmaya devam ettiği bilinmektedir.

İki tür romans vardır: Sözlü romanslar ve yazılı romanslar. Sözlü romansların yazarı/sahibi bilinmez; onlar bir müzik aleti eşliğinde dinleyici topluluğuna çalınıp söylenir. Yani bu romansların aktarımını "gosan" adı verilen sanatkârlar "dil" ve "tel" ile yapmaktadır. (Başgöz, Türkçe "ozan"ın, "gosan" ile ilişkili olduğunu düşünmektedir.) (bk. Başgöz 2001). Yazılı romanslarda sözlü romansların etkileri görülür. Yazılı halk hikâyesi (folk romance) geleneğinin İran'da XII. yüzyıldan sonra iyice geliştiği görülmektedir. Bu eserler (*Fîrûzşahnâme Dârâbnâme, Samâk-ı Ayyâr*) el yazmaları hâlinde yaşamıştır. Nazım-nesir karışıktırlar. Eserler konularını kral ve prenslerin savaşları gibi tarihten ve destanlardan almaktaydı. Bu eserleri "nakkal" adı verilen sanatçılar kahvehanelerde, evlerde, pazarlarda, düğünlerde dinleyicilere "bölüm bölüm" okuyor veya anlatıyordu. Bu konulara kahramanların aşk maceralarını da ekliyorlardı. Kahraman bir kıza âşık oluyor, onun peşinden gidiyor, bir sürü güçlükle karşılaşıyor, sonunda zorlukların üstesinden gelerek o kızla evleniyordu. Bu yazılı romanslar sözlü gelenekte uzun süre anlatılmıştır. Bunu, bize intikal eden yazılı metinlerdeki bazı göndermelerden anlamaktayız.

Araplar arasında romans örnekleri bulunmaktadır: Bu hususta ki en eski kaynak 987'de İbnü'l Nedim tarafından yazılan *Kitabü'l-Fihrist* isimli eserdir. Eserde, Cahiliye Dönemi ile İslam'ın ilk devirlerinde yaşamış âşıkların adları ile kırk adet hikâyenin adı yer alıyor. Bu kitapların Emeviler devrinde çok sevilip yaşatıldığı bilinmektedir. Bu eserlerin isimleri "hikâyeye konu olan âşıkla onun sevgilisi olan kızın adı ile anılmakta, konuları ise sevgililer arasındaki romantik bir aşkla, âşıkların kavuşmak için yaşadıkları maceralardan oluşmaktadır. Bu tür eserlerin en tanınmışları, *Kitab-ı Urwa ile Afra, Kays ile Lübna, Jemil ile Butheyne, Murakkaş ile Esma* hikâyeleridir. Bu hikâyelerin yazıya geçirilmezden evvel, sözlü gelenekte, Arap aşiretleri arasında anlatıldığı kaydedilmektedir (Başgöz 2004: 11). Mesela *Murakkaş ile Esma* hikâyesinin olay örgüsü şöyledir: "a. Kahraman şair bir kıza sevdalanır, b. Onunla evlenmek ister, c. Engeller araya girer ve evlenmeyi önler, d. Hikâye bir trajedi ile biter." (Başgöz 2004: 12). Aynı yapının bazı küçük farklılıklarla Türk halk hikâyelerinde de mevcut olduğu görülmektedir.

Bizans Dönemine ait bugüne kadar bilinen aşk romanlarının sayısı beştir. Bunlar *Callimachos ile Chrysorroi, Livistros ile Rhodamni, Floris ile Platzia-Flora, Imperios ile Margarona* ve *Velthandros ile Chrysantza* adlı romanlardır. Bu romanların yazarları bellidir ama biyografileri bilinmemektedir. Romanlar bize yazmalar halinde ulaşmıştır. "Bu Bizans aşk romanları, XII. yüzyılla XV. yüzyıl arasında Doğu Anadolu'da, Türklerin elinde bulunan bölgelere yakın çevrelerde yaratılmış ve yazılmıştır. Bunlar halk dili ile ve Bizans kültüründe "verse politic" denen, 15 heceli bir vezinle nazma çekilmiştir." (Başgöz 2004: 13). Bu eserler yazıya geçirilmeden evvel, Bi-

zans rapsodları tarafından müzik eşliğinde icra edilmekteydi. Başgöz, bu aşk romanlarına Batı ve Helen kültürünün kaynak gösterildiği; bu eserlerle ilgili incelemeler yapılırken, "İran'da, Türkiye'de ve Araplar arasında sözlü olarak anlatılan veya elyazmaları hâlinde yaşayan romansları[n] tümden ihmal [edildiğini]" haklı olarak söylemektedir (2004: 14).

Orta Doğu'da farklı milletlere mensup sanatçılar tarafından anlatılan *Âşık Garip ile Şahsenem* hikâyesi Arap halk hikâyesi *Murakkaş ile Esma* hikâyesine büyük oranda benzemektedir (Başgöz 2004: 12). *Hurşid ile Mahımihri*'nin ilk iki epizodu yani kahramanın doğumu ile âşık olması aynen İran romansı *Samâk-ı Ayyâr*'dan alınmıştır. Bu sadece bir benzeşme değil, bir kopyadır, kahramanların isimleri bile aynıdır." (Başgöz 2004: 19). Başgöz, aşk konulu Türk halk hikâyelerinin "iç yapı"sı hakkında "Türk halk hikâyelerinde bulunan bu biçimsel yapının uluslararası bir yayılma göstereceğini düşünüyorum." (1976: 11-23) tespitini yapmakta ve *Mem u Zin* üzerine yapılan bir doktora çalışmasında da benzer yapının görüldüğünü belirtmektedir (Başgöz 2004: 18).

Türk boylarının nazım-nesir karışık destan metinlerinin pek çok bakımdan hem Sanskrit champularına hem de İrlanda sagalarına benzediği ileri sürülmüştür (Reichl 2002: 134). Başgöz, Orta Doğu'da yaşayan farklı milletler arasında anlatılan aşk konulu halk hikâyelerindeki benzerliği şöyle değerlendirmektedir:

> "Bölgede [Ortadoğu'da] bu nedenle tarih boyunca, değişik din, dil ve milliyete bağlı insanlar arasında sıkı bir kültür alışverişi olmuştur. Bu kültür alışverişi sadece komşu memleketler arasında olmamış, bundan daha güçlü olarak aynı şehirde, aynı kasabada, aynı köyde, hatta aynı mahallede yaşayan değişik etnik ve dinsel gruplar arasında da yer almıştır. Bu sosyal mozaik yüzyıllardır, Yunan, Türk, Arap ve İran romans geleneğinin karşılıklı etkilenmelerini sağlamıştır. Kürtler Kerem ile Aslı hikâyesini ve diğer Türk hikâyelerini seve seve dinlemişler, Ermeni Aşuglar'ı romansları Türkçe anlatmış ve onlardaki şarkıları [türküleri] Türkçe söylemişlerdir. Tebriz'de Âşık Abdullah, söylediği halk hikâyelerini Türkçe hikâyeler anlatan Ermeni Âşık (Aşug) Michail'den öğrenmişti. Bunun sonucu olarak bu geniş bölgedeki romanslar konu, biçim ve anlatım tekniği bakımından birbirlerine çok benzemişlerdir." (2004: 15).

Sözlü gelenek kültürü, âdeta bir "sözel metin ambarı" niteliğindedir. Bu ambarda yer alan "metinler", sözel ve yazılı ortam yaratıcılığı tarafından "biçim" ve "içerik" kazanır; böylece "görünür/okunur" ve "anlatılır" bir duruma getirilir (Yıldırım 2000: 38). "Tarihî süreç içinde edebî yaratıcılık, sözel ortam içinde kurumlaşıp türler oluşturur ve bunlara bağlı sözel metin modelleri ve bu modellere bağlı metinlerin biçim ve içeriklerini bir düzene bağlar." (Yıldırım 2003: 135). "Tasnif" terimi, türkülü hikâyelerin oluşumunu aydınlatır niteliktedir. Buna göre hikâyeci-âşık, bir konu tespit eder ve

"gelenek" dairesinde oluşturacağı "metin"in nerelerinin "nesir" ile (saya) anlatılacağını, nerelerine "türkü"ler yerleştireceğini zihninde planlar. Daha sonra âşık, hikâyecilik geleneğini göz ardı etmeden, hikâyenin olay örgüsünü "dinleyici çevresi"nin istek ve eğilimleri doğrultusunda hikâyecilik geleneğinin "hazır kalıpları"nı kullanarak oluşturur ve işin içine kendi kişisel yeteneklerini de katarak "hikâye tasnifi"ni gerçekleştirir. (Başgöz 1986a, 1986b; Boratav 2002; Görkem 2000). Hikâyeci-âşığın bunu gerçekleştirmesi için ustalığı herkesçe kabul edilmiş, "takdir gören usta söz ve metin yaratıcıları" (Yıldırım 2003: 135) yanında eğitim-öğretim görmesi gerekecektir (Tehmasıb 1972).

Hikâyecilik geleneği çerçevesinde, hikâyeci-âşıklar, halk hikâyesindeki şiirlere "türkü" adını vermektedirler. Yazma ve basma halk hikâyelerini inceleyen araştırmacılar, şiirlerin hikâye konularına sonradan eklendiği ve olayın seyrini kendi başlarına devam ettiremediklerini ileri sürmüşlerdir (Spies 1941: 38; Fischdick 1984: 56). Bu görüşü kabul etmek mümkün değildir. Max Lüthi'nin de dediği gibi, halk hikâyelerini diğer halk edebiyatı türlerinden ayıran en önemli özellik, "icrâ sırasında halk şarkılarının söylenmiş olması"dır (Karasubaşı 1995: 43). Sözlü ortam yaratıcılığı dairesinde hikâyeci-âşık ve dinleyici çevrenin de kanaati bu doğrultudadır. Doğu Anadolu bölgesi hikâyecilik geleneğini araştıran Boratav'ın bu hususta tespitleri özetle şöyledir: Kalıcı olan hikâyenin nazım kısmıdır ve bu kısımlar zaman içerisinde çok az değişikliğe uğrarlar. Nazım kısımları "lirik" karakterde olduğu için, hikâyeyi "müzikli temsil" hâline koyar. Türküyle söylenilen yerler, sevinç, heyecan, üzüntü ve infialin anlatıldığı yerlerdir (2002: 75-76, 78). Güney Türkmenleri de bu türü "türkülü hikâye" olarak adlandırır; eğer bir hikâyenin içinde türkü yoksa ona dinleyiciler pek iltifat etmezler (Görkem 2000: 61). Türkülü hikâyelerde, halk şiirinin koşma, mani, semai ve varsağı türünde şiirler söylenmiştir.

Doğu Anadolu'da anlatılan halk hikâyeleri beş bölüm hâlinde düzenlenmektedir (Boratav 2002: 32-35; Türkmen 1998; Çobanoğlu 2004a):

1) *Fasıl*: Hikâyeci-âşık, dinleyici çevresini anlatacağı hikâyenin ortamına hazırlamak maksadıyla, açılışı bir "divanî" (*fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün* ölçüsüyle veya 15'li hece kalıbıyla) söyleyerek yapar. Daha sonra, cinaslı bir türkü türü olan bir "tecnis" söyler. Ardından bir manzum veya mensur "tekerleme" söyleyerek dinleyicileri âdeta "olağanüstü" bir dünyaya geçmeye hazırlar. Daha sonra "üstadnâme" olarak isimlendirilen, eski usta âşıklara ait üç türkü okur. Bu türkülerde dünyanın faniliği, Hz. Peygamber'in yüceliği ile dört halife ve diğer din büyükleri anlatılır. Son olarak mizahi karakterli bir "atışma" veya "destan", bazen de hikâyeci-âşığın kendisinin çözdüğü bir "muamma" söylenir.

2) *Döşeme*: Asıl hikâyeden önce yer alan "giriş" kısmıdır. Manzum veya mensur bir tekerlemenin söylendiği bu bölümde doğruluk, fazilet, adalet, vatan ve millet sevgisi dinleyicilere telkin edilir. Bazen ise hikâye kahramanlarının çocukluğu ile baba ve annesinin başından geçen olaylar, metne hazırlık niteliği taşıyan açıklamalar biçiminde aktarılır. (Kırzıoğlu 1968).

3) *Asıl Konu*: Bu tür hikâyelerde çocuksuzluk önemli bir meseledir. İleride doğacak kız ve erkeğin yaşlı ana-babaları çocuk arayışına başlar. Bu esnada olağanüstü yardım alırlar. Mesela "tayy-i mekân" ve "tayy-i zaman"-hasletlerine sahip bir dervişin verdiği bir elmayı hanımıyla birlikte yiyince veya Hz. Ali, kırklar, Hacı Bektaş Veli gibi dinî-efsanevi şahsiyetlerin rüyalarına girerek onlara verdikleri emirler doğrultusunda hareket edince, nihayet çocuk sahibi olurlar. Çocuklara özel ve özenli bir eğitim verilir. Erkek, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de "avlamak-kuş kuşlamak" (Gökyay 1973; Ergin 1989) şeklinde geçen pratik eğitimi de alarak döneminin bütün ilimlerini tahsil etmiş olur. Daha sonra "âşık olma" motifi devreye girer ve ergenlik çağı başlangıcındaki delikanlı, kıza âşık olur. Bu durum hikâyelerde farklı şekillerde görülebilir: Âşık, Allah'ın takdiri neticesinde, bütün ömrünü ona kavuşmak için harcayacağı sevgilisiyle birlikte büyür ve zamanla aralarında aşk başlar. Bazı hikâyelerde ise âşığa rüyasında Hızır veya bir derviş tarafından "aşk bâdesi" içirilir veya kızın cemali/resmi gösterilir. Buradaki "âşık olma" eylemi iki anlamda düşünülmelidir: Birincisi, karşı cinsten olan birini sevme, ikincisi ise, saz çalıp doğaçlama türkü söyleme yeteneği kazanmadır. Hikâyenin bu kısmında hikâyeci-âşık, hikâyesini "türkü" ağırlıklı olarak istediği kadar uzatıp süsleyebilir. Hikâye anlatıcısı, dinleyicilerin taleplerini göz önüne alarak anlattığı hikâyeyi, onlardan gelen istekler doğrultusunda uzatıp kısaltabilmektedir. Hikâye daha sonra, âşığın sevgiliye kavuşma serüveni olan "serencam" ile devam eder. Sözel ortam yaratıcılık geleneği, "entrik" unsuru kuvvetlendirici ve dinleyicilerde "merak" unsurunu artırıcı nitelikte âşığın karşısına, mitolojik, epik ve masal unsurlarıyla örülmüş pek çok engeller çıkarır: Sihirli güçler, yırtıcı hayvanlar, kar, tipi, boran gibi tabiat olayları, aşılamayan dağlar ve geçilemeyen ırmaklar gibi doğal engeller kahramanın önünde sıralanır. Kahraman, her engel karşısına çıktığında söylediği "türkü"ler ile Allah'a yalvarır ve sonunda kahramanın duaları kabul olur. Âşık bütün bu engelleri aşarak, bir bakıma sevgilisi için girdiği "aşk imtihanı"ndan başarıyla çıkacaktır. Zaten doğumu sırasındaki "olağanüstülük", ileride karşısına çıkacak bu güçlükleri yenebilmesi için âdeta bir "hazırlık" gibi kabul edilmelidir.

4) *Sonuç ve Dua*: Hikâyecilik geleneği, hikâyelerin bitiş şekline göre ikiye ayrılmaktadır: Vuslata erenler ve trajik sonla bitenler: Mesela, *Âşık Garip ile Şahsenem* hikâyesinin kahramanı Garip vuslata eren –mutlu sonla biten–, *Kerem ile Aslı* hikâyesinin kahramanı Kerem ise yanarak bu dünyada

vuslata eremeyen, kavuşmanın âhirette gerçekleşeceğine dair bir mesajla biter. Mutlu sonla biten hikâyelerin sonunda "duvak kapama" denilen beş dizelik bentlerden oluşan "muhammes" şeklinde uzun bir türkü söylenir. Hikâyeci-âşığın söylediği bu türküde sevgililer birbirlerine çektikleri sıkıntıları anlatır, birbirlerine verecekleri hediyeleri sayar ve dinleyicilere dua ederek hikâyeyi bitirir.

5) *Hikâye ile Organik Bağı Olmayan Efsane*: Sevgililerin birbirlerine kavuşamadan öldüğü hikâyelerde, kahramanların ahirette birbirlerine kavuştuklarına dair bir "efsane-hikâye" anlatılır. Bu hikâyeye göre, yan yana yatan sevgililerin mezarlarında iki gül biter. Bu güller kutsal günlerde açılıp birbirlerine sarılmak ister. Bazı hikâyelerde ise mezarların başında iki kavak ağacı biter. Ağaçlara konan iki kuşun karşılıklı ötüşmesi, sevgililerin birbirlerine sağ iken kavuşamadıklarının nişanesi olarak kabul edilir.

"Bozlak" türü halk hikâyeleri, "türkü-hikâye" şeklinde adlandırılır. Bu hikâyelerde "türkü", asıl unsuru teşkil etmektedir. Hikâyenin girişinde, türkünün nasıl ve hangi şartlarda söylendiği anlatılır. Nesir kısmı bir anlamda bu yorumun izahı mahiyetindedir. Birçoğunun konusunu, konar-göçer Türkmen aşiretleri arasında yaşanmış, acıklı bir sonla biten maceralar teşkil eder (Boratav 2002: 90-92; Eberhard 1955: 61; Reinhard 1957; Reinhard 1967: 88, 94). Yakın zamanda "bozlak"lar konusunda yapılan bir araştırmada "kendine özgü değişken bir anlatım yapısına sahip bu özel türün örnekleri için, 'değişmeyen' ögesi olan ezgiyi vurgulayacak şekilde 'hikâyeli türkü' terimini kullanmak daha doğrudur" denilmektedir (Mirzaoğlu 2003: 74). Bu tercihte "müzik" unsuru ön planda olmadığı için, "kısa türkülü hikâye" terimini tercih etmek daha doğru olacaktır (Görkem 2000: 8-9, 38, 41, 155; Görkem 2001: 7-9; Görkem 2005). Bozlak denilen kısa türkülü hikâyelerin olay örgüsü şöyledir: "1) Kara söz ile olayın veya durumun tasviri/biyografik bilgi ve açıklama, 2) Manzum metin/ türkü ile duyguların ve düşüncelerin, yaşanan tasviri, 3) Sonuç, âkıbet hakkında söylenmiş sözler, Bozlak kahramanı ardından olanların anlatılıp hikâyenin tamamlanması" (Mirzaoğlu 2003: 79-80).

Meddahlık sanatının hikâyecilik ve seyirlik sanat olmak üzere iki cephesi bulunur. Bunlar bir topluluk karşısında hikâye anlatan ve anlattıklarını canlandıran kişilerdir. Türk meddahlık geleneği iki koldan beslenmiştir. Bunlardan birincisi Türkistan kaynaklı olup eski şamanlık geleneğinin devamı mahiyetindedir. İkinci kol ise İslam kültür dairesidir (Köprülü 1986). Arap kültüründe önceleri Hz. Muhammed ve ailesini övenlere bu isim verilirken, daha sonraları her çeşit kahramanlık konulu hikâyeleri anlatanlara "kıssahan" ve "meddah" adı verilmeye başlanır (Düzgün 2004: 316-317). Tarihî kayıtlar Türk meddahlarının Arap meddahlarından farklı olduğunu kaydetmektedir. Türkler, Türkistan'dan Anadolu'ya göç ederlerken "ozan-

baksı geleneği"ni de yanlarında getirmişlerdi. Bu geleneğin "baksı"lık tarafı, "destan" icra etme, türkülü hikâye söyleme şeklinde devam eden bir hikâyecilik ve anlatım sanatının doğmasını sağlamıştır. Türk meddahlarının XVI. yüzyıldan itibaren padişah saraylarında, dolayısıyla şehir merkezlerindeki kahvelerde, mesire yerlerinde ve büyük konaklarda sanatlarını devam ettirdiklerini, belgeler yardımıyla takip edebilmekteyiz. Bu bilgiler, meddahlık sanatını icra edenlerin isimlerini ve icra ettikleri metinlerin bir kısmını bize ulaştırmış vaziyettedir.

Meddah, şehirdeki bir kahvehanede hikâye anlatacağı zaman yüksekçe bir sekiye konulmuş olan iskemleye oturur, elinde bastonu, omuzunda büyükçe bir mendili bulunurdu. Bastonunu, anlattığı hikâyedeki çeşitli sesleri kuvvetli bir şekilde çıkarmak için, mendili ise, ses ve şive taklitleri yaparken burnunu kapatmak için kullanır. Halk hikâyelerinin nazım kısımlarını meddahlar kısa geçerler; bunun sebebi meddahların âşıklık yeteneklerinin olmayışıdır. Saz veya bir başka müzik aleti ile icra ettiği eserini daha canlı bir hâle getiremez. Dolayısıyla meddahların anlattığı hikâyeler "kara hikâye" niteliğine sahiptir denilse pek yanlış olmaz.

Özdemir Nutku, meddahların anlattıkları hikâyeleri dokuz kaynaktan yararlanarak oluşturduklarını kaydetmektedir (1997: 81-82). Bunlardan doğrudan halk hikâyeleriyle ilgili olanlar şunlardır: 1) Meddah, gördüğü, yaşadığı veya duyduğu ilgi çekici bir olayı "gerçekçi" hikâye formunda anlatabilir. Tıflî'nin anlattığı hikâye dairesindeki vakalar bu cinstendir: *Hançerli Hanım, Sansar Mustafa, Cevrî Çelebi, Kanlı Bektaş* hikâyeleri gibi. 2) *Hamza-name, Battal-name* gibi dinî-destani hikâyeleri, yer yer masal unsurları da ilâve ederek anlatır. 3) Meşhur halk hikâyeleri ve masalları anlatır: *Binbir Gece Masalları, Tahir ile Zühre Hikâyesi, Ferhat ile Şirin Hikâyesi* vd. 4) Halk arasında yaşanmış olan, meselâ Celalî ayaklanmalarıyla ilgili Köroğlu hikâyelerini, içlerine yer yer masal unsurları da ekleyerek anlatır.

Meddahlar halk hikâyeleriyle irtibatlı olan 'anlatı' metinlerini şu sıraya bağlı kalarak anlatırlar: 1) *Başlangıç*: Meddah "Hak dostum Hak" sözleriyle girişini yaptıktan sonra, bir mizahi tekerleme söyler; ardından da bir "divan" veya "türkü" okur. Okuduğu bu ezgili metin, müzik âleti eşliğinde icra edilmez. Anlatacağı hikâyeye iyi bir başlangıç yapabilmek ve dinleyicilerin dikkatlerini yoğunlaştırabilmek için, anlatılacak metindeki temaya uygun bir divan/türkü okunması gereklidir. Gerek tekerlemede ve gerekse divan/türküde işlenen konular mizahi karakterlidir. 2) *Açıklama*: Halk hikâyelerinin başında yer alan "döşeme"ye oldukça benzer. Anlatılacak hikâyenin geçtiği devir, o devirdeki kişiler, bunların toplumsal ve ekonomik durumları sergilenir. Bazen de padişaha övgüler yer alır. 3) *Senaryo*: Bu kısım oldukça "gevşek dokulu"dur yani dinleyicilerin isteği doğrultusunda hikâye uzatılıp kısaltılabilir; çünkü seyirlik ve oynamalık özellikleri ön plandadır. Hikâye,

"temsilî inşat" niteliği göz ardı edilmeden, mizahi unsurlar vurgulanarak sergilenir, oynanır. 4) *Bitiş*: Meddah, "kıssadan hisse" çıkaracak tarzdaki ifadelerle hikâyesini/gösterimi sona erer. Burada kıssadan hissenin meddah tarafından mutlaka açıklandığını kaydetmek gerekecektir (1997: 99-100).

Meddahların anlattıkları hikâye metinleri (1997:157-308), meddah taklitleri (1997: 311-334) ve XIV. yüzyıldan bugüne kadarki tespit edilebilen meddahlar listesi (1997: 335-339) elimizde bulunmaktadır. Bu örneklerden, sadece Erzurumlu Behçet Mahir'den derlenen metinler "halk hikâyesi" formatına uygun özellikler taşımaktadır. Onların da "türkü" kısımları eksik veya anlatıcı tarafından geçiştirilmiştir.

Halk hikâyesi metinleri, sözel ortam yaratıcılığı dairesinde hikâyeci-âşıkların belleklerinde veya "cönk" ve "mecmua" adı verilen yazmalarda bulunur. Yazılı ortam içerisinde tespit edilen metinler sırasıyla "müstensih" denilen çoğaltıcılar, mücellitler, ayakçı ve el yazması kitap satanların dükkânları gibi basamakları geçerek okuyucu/dinleyiciye ulaştırılır. "Musannif"i, "okuyucu"su ve "dinleyici"si ile hikâye "takrir" ve "istinsah" eden geniş bir çevre meydana gelmiş olur. Bu "edebî yaratıcılık" merkezli "ortam"ın bir çekim merkezi yaratmasında, "kahvehane"lerin önemli etkisi olmuştur. Bu eserler, dinleyicilere yazılısından okunur/söylenir hâle gelmiştir (Yıldırım 2003: 139). Tanzimat Dönemi sonrasında 1847 yılından başlayarak Cumhuriyet Dönemine kadar Azerbaycan'dan göç eden kişilerden veya yazma mecmualardan derlenen hikâye metinleri "taş baskısı" yöntemiyle yayımlanmıştır (Boratav 2002: 145-160; Spies 1941; Elçin 1988).

"Kitabî, mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri" (Elçin 1988) adı verilen eserler (bunlar Latin harfleriyle daha sonraları yayımlanmamıştır) İstanbul başta olmak üzere daha çok büyük şehirlerde rağbet görmüş ve taş baskısı yöntemiyle basılmış kitaplardır (*Hançerli Hanım, Cevrî Çelebi, Sansar Mustafa, Tayyarzade Hikâyeleri* vb.). Önceleri kıssahan, meddah ve hikâyeci-âşıkların anlattığı ve kısaca "halk kitapları" olarak adlandırılan bu eserlerin bazılarında İslami din büyüklerinin menkıbeleşmiş hayatları anlatılır. Özellikle Hz. Ali ve çevresinde oluşturulan manzum ve mensur dinî-destani hikâyeler, "halk kitapları" olarak adlandırılmaktadır (*Kesik Baş, Kan Kalesi, Ejder* Kalesi vb.). Ayrıca Hz. Muhammed'i ve ashabını konu edinen bu çeşit halk kitapları da mevcuttur (*Makteli Hüseyin, Güvercin Destanı, Geyik Destanı, Mevlit, Battal Gazi Destanı* vb.). Hikâyeci-âşıkların sözlü olarak anlattığı bazı halk hikâyelerinin el yazması metinlerinden ve bizzat anlatıcıların ağızlarından yazıya aktarıldığı ve taş baskı usulüyle İstanbul'da basıldığı da bilinmektedir *(Âşık Garip ile Şahsenem, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Asuman ile Zeycan, Köroğlu Destanı vb.)*. Ayrıca klasik edebiyata ait bazı meşhur mesnevilerin de halk kitapları tarzında basıldığı bilinmektedir (*Leyla ile Mecnun, Ferhad ile Şirin, Yusuf ile Züleyha, Varaka ile Gülşah* vb.). Bu tarz

kitaplar, sözlü gelenek zayıfladıktan sonra, köy odalarında okuma-yazma bilen birisi tarafından okunup, dinleyiciler tarafından büyük bir merakla dinlenmiştir. Bu tarz eserler, Cumhuriyet Döneminde de Latin harfleriyle resimli olarak tekrar tekrar basılmış ve çerçiler, özellikle Malatya-Darendeli çerçiler, seyyar kitap satıcıları vasıtasıyla Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar ulaştırılmıştır (Çobanoğlu 2004b).

Bugün özellikle Kars, Ardahan, Iğdır, Erzurum, Artvin, Sivas, Kahramanmaraş, Adana ve Gaziantep yörelerinde eskisi kadar yaygın olmamakla birlikte hikâye anlatma geleneği devam etmektedir. Azerî sahasında, hikâye anlatma geleneğinin Türkiye'ye göre daha canlı olduğu söylenebilir. İlhan Başgöz, halk hikâyesi anlatma geleneğinin bugünkü durumu hakkında şunları söylemektedir:

> "Halk hikâyesi anlatma geleneği Türkiye'de bugün tümden kaybolmuştur. Ben 1943'te Erzurum'u ziyaret ettiğim vakit üç kahvehanede âşıklar hikâye anlatıyordu. 1982'de ise hiçbir kahvede hikâye gösterimi kalmamıştı. Ama, 1982 yılında Kars'ta Aşık Murat Çobanoğlu ve arkadaşları bir kahvehanede türküler söyleyip, kısa hikâye epizotları anlatıyorlardı. Bu kahvehane de belediyenin yardımı ile âşıklık geleneğini korumak için açılmıştı. Orada da Âşık Garip ile Senem, Ercişli Emrah ile Selvihan gibi, anlatımı bir akşamdan uzun süren hikâyeler anlatılmıyordu. Onların yerine artık bu hikâyelerden seçilmiş epizotlar anlatılıyor, bunlar da bir gecede bitiriliyordu. Çünkü bu kahvenin müşterileri artık Kars'ta oturan ve başka eğlence yeri olmadığı için kahveye gelerek bazen bir hafta süren hikâyeleri dinleyen insanlar değildi. Yeni müşteriler, çoğu köylerden Kars'a gelen, bir iki günde işini bitirip köyüne dönen köylüler veya yük taşırken bir akşam Kars'ta kalan kamyon şoförleri idi. Kars kahvelerinin hepsinde televizyon vardı. Ancak Çobanoğlu'nun kahvesinde televizyon yoktu. Çünkü televizyon olan kahvelerde halk artık âşıkları dinlemiyordu. Hikâyeyi yaşatan sosyal temelin kaybolması nedeniyle, bugün (1998) bu kahve de kapanmış." (Başgöz 2004: 12-13).

1976 yılının yaz aylarında İlhan Başgöz, İran'ın Tebriz ve Isfahan şehirlerinde kıssahan, meddah ve hikâyecilik geleneğinin son durumunu inceleme imkânı bulmuştur (1970; Türkçe çevirisi: 1998b). Bu şehirlerde, hikâye anlatılan özel kahvelerin olduğunu, bu mekânlarda "kadrolu" hikâyeci-âşıkların hikâyelerini müzik âletleri eşliğinde dinleyicilere anlattıklarını kaydetmiştir. Ayrıca o yılki Isfahan Halk Sanatı Festivali'ne tanık olmuştur. Orada "nakkallar" topluluğu destan ve hikâyeler anlatırlarken, arkalarına asılmış bezlerde anlatılan hikâyeden alınan temsilî sahne resimlerinin asılı olduğunu belirtmektedir (Başgöz 1970; 1998b; 2004: 10). Bu konuda daha yeni bir araştırma Ali Kafkasyalı tarafından yapılmıştır (2002).

Türkiye'de ve Azerbaycan'da halk hikâyelerinin sinemaya aktarıldığı bilinmektedir. Türkiye'de özellikle televizyon marifetiyle ve son zamanlarda televizyonlarda "türkü filmi" niteliğindeki yapımlarla, Türk halkı zaman içerisinde irtibatını kaybettiği sözel kültür değerleriyle âdeta yeniden ta-

nıştırılmıştır. Yapımların kalitesi ve niteliğinin tartışmaya açık olduğu şüphesizdir. Türkiye'nin halk hikâyeleri açısından yaşadığı bu dönemi Ong'un belirttiği "ikincil sözlü kültür" (1995: 24) aşaması olarak adlandırmak mümkündür.

Günümüzde halk hikâyelerinin tamamına yakın bir kısmının sözlü kaynaklardan derlendiği söylenebilir. Bu metinler ile yazılı kaynaklardaki diğer hikâye metinleri ile ilgili birçok çalışma vardır. Türkiye, Azerbaycan ve İran'da gerek tek tek hikâyelerle ilgili "monografya", gerek "metin neşri" ve gerekse "tahlili" maksatlı pek çok çalışma yapılmıştır (Spies 1941; Boratav 2002: 1-14, 234-249; Tehmasib 1972; Alptekin 1997: 59-85, 405-441; Türkmen 1998: 490-491; Görkem 2000: 309-321; Alptekin 2002: 705-721; Çobanoğlu 2004a: 184-185; Aça ve Aktan 2004: 161-167).

Kaynakça

Açа, Mehmet ve Aktan, Müge Ercan (2004), "Halk Hikâyesi", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,* (ed. Ö. Oğuz), Ankara: Grafiker Yay., s.135-141, 161-167.

Albayrak, Nurettin (2004), *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: L&M Yay.

Alptekin, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı,* Ankara: Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat (2002), "Halk Hikâyeleri", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. II, Ankara: AKM Yay., s. 313-650, 705-721.

Aslan, Ensar (1990), *Halk Hikâyelerini İnceleme Yöntemleri. Yaralı Mahmut Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme*, Diyarbakır: Dicle Ü. Eğitim Fakültesi Yay.

Başgöz, İlhan (1949), *Bi[y]ografik Türk Halk Hikâyeleri (Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Şairlerinin Eserleri İle Münasebetleri)*, Ankara: AÜ DTCF, DT.

Başgöz, İlhan (1952), "Turkish Folk Stories About The Lives of Minstrels", *Journal of American Folklore,* 65/258: 331-339.

Başgöz, İlhan (1970), "Turkish Hikâye Telling Tradition in Azerbaijan İran", *Journal of American Folklore,* 83/330: 391-405.

Başgöz, İlhan (1976), "The Structure of The Turkish Romances", *Folklore Today*, (ed. L. Degh, H. Glassie and F. Oinas), Bloomington-Indiana: Indiana University Press., p. 12-23.

Başgöz, İlhan (1986a), "Digression in Oral Narrative: A Case Study of İndividual Remarks by Turkish Romance Tellers", *Journal of American Folklore,* 99/391: 4-23.

Başgöz, İlhan (1986b), "Hikâye Anlatan Aşık ve Dinleyicisi", *Folklor Yazıları*, İstanbul: Adam Yay.

Başgöz, İlhan (1998a), "Türk Halk Hikâyelerinin Yapısı", (çev. S. Cengiz), *Folklor/ Edebiyat,* 14: 85-98.

Başgöz, İlhan (1998b), "İran Azerbaycanında Hikâye Geleneği", (çev. İ. Başgöz), *Folklor/ Edebiyat,* 15: 11-22.

Başgöz, İlhan (2001), "From Gosan to Ozan", *Turcica,* 38: 229-235.

Başgöz, İlhan (2004), "Ortadoğu'da ve Yunanistan'da Romans Geleneği", *Folklor/Edebiyat,* X/39: 5-24.

Boratav, Pertev Naili (1982), "Destan, Roman ve Cemiyet" [1941], *Folklor ve Edebiyat (1982)I* ,İstanbul: Adam Yay., s. 65-70.

Boratav, Pertev Naili (1984), *Köroğlu Destanı* , (2. bs.), İstanbul: Adam Yay.

Boratav, Pertev Naili (2002), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 3. bs., (hzl. M. S. Koz), İstanbul: T.C. KB ve Tarih Vakfı Yay.

Çobanoğlu, Özkul (2004a), "Halk Hikâyesi", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü,* C. III, Ankara: AKM Yay., s. 179-185.

Çobanoğlu, Özkul (2004b), "Halk Kitapları", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terim-*

leri Ansiklopedik Sözlüğü, C. III, Ankara: AKM Yay., s. 186-187.

Düzgün, Dilaver (2004), "Meddah", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü,* C. IV, Ankara: AKM Başkanlığı Yay., s. 316-318.

Eberhard, Wolfram (1955), *Minstrel Tales from Southeastern Turkey,* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Eberhard, Wolfram (2002), *Güneydoğu Anadolu'dan Aşık Hikâyeleri,* (çev. Müfide Kocaoğlan Van Der Hoeven), Ankara: TDK Yay.

Elçin, Şükrü (1988), "Kitabî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri" (1969), *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*, Ankara: KTB Yay.

Enginün, İnci ve Mustafa Kutlu (1981), "Halk Hikâyesi, Hikâyeleri", *TDEA, IV: 57-62.*

Ergin, Muharrem (1989), *Dede Korkut Kitabı-I (Giriş-Metin-Faksimile),* 2. bs., Ankara: TDK Yay.

Fiscdick, Edith (1984), "Türk Halk Hikâyeleri İle İlgili Bir Araştırma: Elif İle Mahmut", (çev. F.Türkmen), *Türk Folkloru Araştırmaları1984*, Ankara: KB Yay., s. 55-84.

Gökyay, Orhan Şaik (1973), *Dedem Korkudun Kitabı,* İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yay.

Görkem, İsmail (2000), *Halk Hikâyesi Araştırmaları: Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuvarı,* Ankara: Akçağ Yay.

Görkem, İsmail (2001), *Türk Edebiyatında Ağıtlar: Çukurova Ağıtları (İnceleme-Metinler),* Ankara: Akçağ Yay.

Görkem, İsmail (2005), "Güney Türkmenlerine Ait 'Yazıcıoğlu ile Senem' Adlı Türkülü Hikâyenin Anlam ve Nesne Dünyası", *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları,* 9: 40-66.

Kafkasyalı, Ali (2002), *İran Türk Edebiyatı Antolojisi, C.1-6,* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.

Kaplan, Mehmet ve Mehmet Akalın-Muhan Bali [Derl.] (1973), *Köroğlu Destanı,* (Anlatan: Behçet Mahir), Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

Spengler, Walter Eckehart (1995), "Alman Edebiyatı'nda Halk Hikâyesi", (çev. S. Karasubaşı), *Millî Folklor*, 27: 43-45.

Kaya, Doğan ve M. Sabri Koz (2000), *Halk Hikâyeleri-I,* İstanbul: Kitabevi Yay.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin (1968), "Halk Hikâyecilerinde Döşeme Söyleme Geleneği", *Türk Dili/ Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, XIX/207: 470482.

Köprülü, M. Fuad (1930), *Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, İstanbul: Türkiyat Enstitüsü Neşriyatı.

Köprülü, M. Fuad (1981), *Türk Edebiyatı Tarihi*, 3.bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Köprülü, M. Fuad (1986), "Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar" (1925), *Edebiyat Araştırmaları*, C. I, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 361-412.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2003), *Çukurova Bozlağı,* Ankara: Binboğa Yay.

Nutku, Özdemir (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,* 2.bs., Ankara: AKM Yay.

Ong, Walter J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi,* (çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yay.

Özön, Mustafa Nihat (1936), *Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Reichl, Karl (1992), *Turkic Oral Epic Poetry (Traditions, Forms, Poetic Structure),* New York London: Garland Pub.

Reichl, Karl (2002), *Türk Boylarının Destanları,* (çev. M. Ekici), Ankara: TDK Yay.

Reinhard, Kurt (1957), "Types of Turkmenian Songs in Turkey", *Journal of The International Folk Music Council,* IX: 49-54.

Reinhard, Kurt (1967), "Die Gegenwärtige Praxis des Epengesanges in der Türkei", *Grazer und Münchener Balkanologische Studien*, München.

Sönmez, Sevengül (2001), "Türk Halk Hikâyeleri Tasnifleri Üzerine Bir Eleştiri Denemesi", *Folklor/Edebiyat,* VII/26: 111-120.

Spies, Otto (1941), *Türk Halk Kitapları, Mukayeseli Masal Bilgisine İlâve* [1929], (çev. B. Gönül [Necatigil]), İstanbul: Eminönü Halkevi Neşriyatı.

Tehmasib, M. H. (1972), *Azerbaycan Orta Asır Halk Destanları*, Bakû: Azerneşr.

Tural, Sadık K. (1993), *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ankara: Ecdad Yayın-Dağıtım.

Türkmen, Fikret (1974), *Aşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma,* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

Türkmen, Fikret (1983), *Tahir ile Zühre,* Ankara: KTB Yay.

Türkmen, Fikret (1998), "[Hikâye] Türk Edebiyatı. a) Halk Edebiyatı", *DİA*, XVII: 488-491.

Yıldırım, Dursun (1998), "Türk Kahramanlık Destanı", *Türk Bitiği*, Ankara: Akçağ Yay., s. 149-157.

Yıldırım, Dursun (1999), "Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm", *Türk Dili*, 570: 505530.

Yıldırım, Dursun (2000), "Türk Sözel Kültüründe Süreklilik <Osmanlı Hanedanlığı Döneminden Cumhuriyete>", *Türkbilig,* 1: 32-45.

Yıldırım, Dursun (2002), 'Kitâb-ı Dedem Qorqud' Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor?", *Türkbilig,* 3: 130-171.

Yıldırım, Dursun (2003), "Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyûbî-i Garib", *Türkbilig,* 5: 134-142.

Halk tiyatrosu

Nebi Özdemir

"**TÜRK** halk tiyatrosu", "geleneksel Türk tiyatrosu", "seyirlik halk oyunları" gibi terimler Türk sözlü kültür tiyatrosunu ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu adlandırma ve dolayısıyla kümelemelerde öncelikle, Tanzimat sonrası dönemde oluşan yeni aydın tipine özgü anlayışa, "Batı (Avrupa) tarzı tiyatrodan farklılığa, karşıtlığa ve ötekiliğe vurgu yapılmaktadır. Bu, yeni olanın geleneğe, halka ait, seyirlik, eğlencelik, sözlü, Batılı, dolayısıyla modern ve çağdaş olmayan, gelişmemiş eskiyi, yaşamın farklı bir zaman-mekân boyutunda bırakma çabasını da ifade etmektedir. Bütün bu türden niteleme ve sınıflandırma çabalarının temelinde, genellikle "eski-yeni" üzerine ve hep de yeninin tarafını tutar şekilde kurgulanmışlık yatmaktadır. Asıl açıklanması gereken ise, bu tiyatro türlerinin farklı kültürel ortamlara ve dönemlere özgü olduğudur. Yukarıdaki tanımlamalardan hangisi kullanılırsa kullanılsın söz konusu tiyatro türü, sözlü kültürün egemen olduğu kentlerdeki ya da kırsaldaki toplulukların, halkın tiyatrosudur. Bu türden bir kümelemenin yapılması özünde sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle ilgilidir. Türk sözlü kültürünün özünü oluşturan anlatım ve gösterim geleneğinin farklı zaman ve mekânlarda yaratılan türleri, halk ya da gelenek tiyatrosu içinde de değerlendirilmektedir. Buna karşılık, Anadolu Türklerinin yaşamında daha yeni olan, ilk zamanlar Batı kökenli ve diğerine oranla daha küçük bir toplumsal kesime ait olduğu belirtilen tiyatro geleneği ise,

yazılı kültürün eseridir ve de içinde yer aldığı yazılı kültürü topluma yayma ideolojisine sahiptir. 19. asrın ikinci yarısında iyice kızışan ve daha sonra da çeşitli vesilelerle tekrarlanan"eski-yeni, Avrupa medeniyetine ya da Ortadoğu ve Asya toplumlarına, münevverlere özgü-halka ait, modern-ilkel" tartışmalarının, mücadelelerinin, temelde ise sözlü kültür-yazılı kültür çatışmasının yaşandığı alanların başında tiyatro gelmektedir. Bu nedenle, bu çalışmada olduğu gibi, Türkiye'deki tiyatronun sözlü kültür-yazılı kültür çatışması, dahası mücadelesi kapsamında incelenmesi daha yerinde ve bilimsel bir yaklaşım olacaktır. Ancak bu yaklaşımın, genelde tiyatro ve özelde de halk tiyatrosunun Türk toplumunun sosyo-kültürel yaşamını biçimlendiren Batılılaşma, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılışı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve inkılaplar, çok partili yaşama geçiş, iç ve dış göç, kentleş(eme)me, eğitim, yazılı medya, sanayileşme, modernite, turizm, kitleselleşme, popülerleşme ve de sanallaşma gibi dinamik ve olgularla ilintili olarak değerlendirilebileceğini de içerdiği unutulmamalıdır.

Türk halk tiyatrosu terimi, genellikle Türkiye'deki geleneksel Türk tiyatrosu geleneği için kullanılmaktadır. Terim, hem tarihî hem de coğrafi bir anlam taşımaktadır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra yeni Türk devlet ve topluluklarının ortaya çıkması, bu terime coğrafi bir genişlik ve yeni verilerle tarihî bir derinlik kazandırmaktadır. Bununla birlikte Türk devletlerindeki klasik sahne sanatları ve dolayısıyla tiyatro üzerine pek çok araştırma bulunmasına karşın, halk tiyatrosu yeterince incelenmemiştir. Buralarda Şamanist dönem bakiyesi ya da yaşayan uygulamalar bağlamında atalar, bitki ve özellikle de hayvan kültüyle ilgili pek çok dramatik yaratının bulunduğu kesindir.

Türk tiyatrosunun sözlü kültür bağlamında yaratılan türleri, köken itibariyle Orta Asya anlatım ve gösterim geleneğiyle Yakın Doğu ya da Doğu Akdeniz medeniyetine bağlanmakla birlikte, tamamen Osmanlı toplumuna ve Anadolu insanına özgüdür. Metin And (1985: 9-41), Anadolu kültürünü ve dolayısıyla dramatik sanatını "yer (Anadolu: Türkler gelmeden önceki Anadolu kültürleri vb.), soy (Türkçe, İslamiyet öncesi inançları, Şamanizm vb.), imparatorluk (çok kültürlü yapısıyla, Osmanlı İmparatorluğu), Batılılaşma, İslamiyet"in oluşturduğunu belirtir. Klasik tiyatronun temelini oluşturan türden herhangi bir yazılı metnin bulunmadığı bu tür anlatı ve gösterimlerde "dans, müzik, şarkı ve şakalar" iç içedir. Oyunlar doğaçlama olarak sergilenir. Bununla birlikte ustaların belleğinde yaşayan ve sözlü kültüründe belirgin bir ürünü ve özelliği olan damıtılmış oyun omurgaları/izlekler bulunmaktadır. Meddahın anlatım ve taklit temelli gösterilerinin yanında Orta Oyununun curcuna ortamı aynı sosyo-kültürel bağlamda yer alır. Tip niteliği taşıyan oyun kahramanları, değişmez belirli karakter özelliklerini, davranışları tekrarlarlar. Kahramanlarla özdeşleşen görünüş,

dans, müzik ve dil özellikleri, tipleşmeyi kolaylaştırır. Oyunların başı ve sonu ile tiplerin gösteriye katılışlarında dans ve müzik yer alır. Bu tiyatro türlerinde, Batı tarzı tiyatro geleneği için geçerli olan anlayış, teknik donanım ve uzmanlaşmaya (yönetmenlik, sahneleme, oyunculuk, mekân vb.) rastlanmaz. Buna karşılık bugün, sözlü kültür tiyatrosu geleneklerine özgü pek çok unsur ve yöntemin çağdaş tiyatrocular tarafından etkili bir şekilde kullanıldığı gözlenmektedir. Oyuncuların yetişmesinde, usta-çırak ilişkisi önemli yer tutar. Bu tiyatro gelenekleri, izleyici kitlesi bakımdan da Batı tiyatrosu geleneğinden farklılık gösterir. Batı tarzı tiyatro geleneğinin aydın, okuryazar, belirli bir eğitim seviyesine sahip izleyici kitlesine karşılık, geleneksel tiyatro türleri, sözlü kültürle donanmış geniş halk topluluklarına hitap etmiştir. Klasik tiyatronun kesin çizgilerle ayrılan seyirci-sahne anlayışının aksine, sözlü kültür tiyatrosu geleneklerinde oyun, çok kere izleyicilerin katılımıyla ve seyircilerin arasında gelişir.

Türk anlatım ve gösterim geleneğinin Eski Türklük dönemindeki "şaman" adlı, kültür aktörü merkezli yapısı, göç, yaşama tarzındaki değişmeler, toplumda iş bölümünün gelişmesi, din değiştirme, çok türlü toplumsal yapıya sahip devletler kurmak gibi pek çok olgunun da etkisiyle zamanla çözülmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. İslamiyet öncesi dönemde şaman, "hekim, falcı, danışman, din adamı, meteorolog, astrolog" gibi mesleklerinin yanında, tam bir anlatım ve gösterim ustasıydı. Yerine göre bir vantralog (karnından konuşan), tiyatro oyuncusu, dansçı, ozan hüviyetine bürünebilen şaman, gündelik yaşamdaki her türlü (dinî-büyüsel veya din-dışı) anlatım ve gösterimin baş aktörüydü. Toplumların yaşamında bazı kişiler, kültürün yaratılması, icrası, aktarımı, değiştirilmesi ve yaşatılmasında, diğerlerinden daha fazla işleve ve etkinliğe sahiptir. Bunları, "kültür aktör"leri olarak adlandırmak mümkündür. İslamiyet öncesi Türklük yaşamının kültür aktörü, şamandır. Daha sonraki dönemlerde şamanın tek başına üstlendiği görevler, farklı kişiler tarafından yerine getirilmiştir. Şamanın anlatım ve gösterim aktörlüğünü ise, ozan-baksılar, âşıklar/hikâyeci âşıklar, meddahlar, oyuncubaşılar üstlenmiştir. Zamanla sözlü anlatım, canlandırmanın ötesinde taklit ve temsillerle birleşerek dramatik gösteriyi oluşturmuştur. Sözlü anlatının etkisizleştiği durumlarda, dönemlerde (örneğin, 19. asrın ikinci yarısında, yazılı kültür bağlamının ürünü tiyatroyla yaşanan rekabette ya da izleyicinin değişen talepleri karşısında) ise canlandırma, taklit ağırlık kazanmıştır. Meddahlar, önceleri anlatım, son dönemde de taklit ağırlıklı anlatım ve gösterileriyle kentlerdeki, sözlü kültürde yaşayan eril meraklı kitlenin estetik ihtiyacını karşılamıştır. Aynı şekilde birer saz ve söz ustası olan hikâyeci âşıklar, köy ve kasabalarda yaşayan erkek dinleyicilere hitap etmeye devam etmişlerdir. Bu tür âşıklar, *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin* vb. halk hikâyelerini, türkü formundaki diyalog, ses

değiştirme, jest, mimik, atışma, takılma, taklit gibi yöntem ve unsurlardan yararlanarak anlattıkları icralarıyla, tamamı erkek olan meraklılarına hoşça vakit geçirtmişlerdir. Bu bağlamda hikâyeci âşıklar da, meddahlar gibi, geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında incelenmesi gereken aktörlerdir. Sonuç olarak, Türk sözlü kültüründe anlatım ve gösterim hep bir arada olmuştur (Bu konuda bk. Türkmen 1983; Nutku 1999).

Sözlü kültür bağlamında yaratılan gelenekler arasındaki alışveriş ve bağlantı, tıpkı yazılı ve dijital/elektronik kültür ortamındakiler kadar, güçlüdür. Bu nedenle, sözlü kültür tiyatrosu türleri, bağımsız türler olmakla birlikte, diğer geleneklerden de beslenmiştir. Sözlü kültürün diğer geleneklerinin de önemli bir icra alanı olan Kukla, Karagöz, Köy Seyirlik Oyunları, Meddah ve Orta Oyununu, gelenekler bileşkesi olarak değerlendirmek daha bilimsel bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca bu geleneklerin Türk eğlence sisteminin de önemli bölümlerinden olduğu hatırda tutulmalıdır.

Halk tiyatrosu türleri, kültürel dönemlerin açıklanması ve yorumlanması açısından önemlidir. Dünyadaki sosyal bilimcilerin çoğunluğu, sözlü-yazılı kültür değişmeleri üzerine yoğunlaşmışlardır. Türk toplumunun geneli düşünüldüğünde asıl olan, "görsel kültür" olduğu kolaylıkla belirlenebilir. Türk toplumunun kamusal alanındaki yaratılar, eril hâkimiyet nitelikli gündelik yaşamı ve dolayısıyla da halk tiyatrosu kapsamındaki oyunlar dikkate alındığında sözden çok görsel unsurların esas olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır. Sözün ve yazının, görsel kültürün ortaya konulmasında bir araç olduğu açıktır. Bir bakıma söz ve yazıyla yaratılan görsel kültür söz konusudur. Nitekim 21. asrın başındaki görsel-işitsel medyanın, dijital ve sanal dünyanın egemenliği, dahası görsel imgelerin ve görselliğin genel iletişim içindeki baskınlığı, bu türden değerlendirmelerin yerindeliğini kanıtlamaktadır. Bütün bunlara karşılık Türkiye'de bu tür konu ve alanlarla ilgili çözümlemelerin henüz yeterince gerçekleştirilmemiş olması da, bilimsel açıdan şaşırtıcı olduğu kadar anlamlıdır.

Halk tiyatrosu, diğer kültürel ürün, alan ve gelenekler gibi, toplumsal belleği meydana getirir. Burada "bellek" sözcüğü, "miras"ın işlevsizlik içeren anlamına karşılık özellikle önerilmektedir. Burada sözü edilen bellek, yani gelenek, geleceği yaratmakta, bireyi ve toplumu "geçmişten geleceğe" taşımaktadır. Kültürel belleğin diğer alanlarında olduğu gibi, Türk halk tiyatrosu kapsamındaki her oyunda birey ve toplum belleğini oluşturur, yeniler, gözden geçirir, özetle tarihsel derinlik ve gelecekle ilgili yeni açılımlar kazanır. Bu nedenle halk tiyatrosunun incelenmesi, aynı zamanda toplumsal yapının temelini oluşturan kültürel belleğin de araştırılmasıdır.

Metin And (1985), Türk tiyatrosunu "köylü tiyatrosu geleneği, halk tiyatrosu geleneği, saray tiyatrosu geleneği, batı tiyatrosu geleneği" şeklinde sınıflandırarak incelemiştir. Aynı tiyatro bilimci Geleneksel Türk Tiyatrosu

başlığı altında "köylü tiyatrosu geleneği ve halk tiyatrosu geleneği (kukla, gölge oyunu, orta oyunu)" şeklinde bir kümeleme yapmıştır. Adı geçen çalışmada, meddahlık geleneğine yer verilmemesi, dikkat çekicidir. Bunda, meddahlık geleneğinin anlatım yoğun yanı etkili olsa gerektir. Aşağıda ise Türk sözlü kültür tiyatrosu gelenekleri, köylerde (köy seyirlik oyunları, kukla) ve kentlerde (meddah, karagöz, orta oyunu, kukla) yaratılanlar olarak iki ana kümeye ayrılarak ele alınacaktır. Türk kukla geleneği ise, hem kentli, hem köylü tiyatro bağlamında özgün yaratılar ortaya koymuştur. Batı tiyatrosu geleneği ile sözlü kültür tiyatrosu geleneğinin birleşiminden oluşan tuluat tiyatrosu geleneği, müstakil bir yapı arz ettiğinden bu yazının dışında tutulmuştur. Ancak burada, Batı tiyatrosu üzerine çalışanların da pek ilgi göstermedikleri tuluat tiyatrosunun Türk tiyatro bilimi ve kültür bilimi kapsamında yeterince incelenmediği de vurgulanmalıdır. Sonuç olarak, Türk tiyatrosunu bütün coğrafyalardaki gelenekleriyle birlikte inceleyen koleksiyonların ortaya konulmasının özlenen bir durum olduğunu belirtmekte yarar vardır.

Sözlü kültür bağlamında köylerde yaratılan Türk halk tiyatrosu

1. Köy seyirlik oyunları

Sözden önce hareket vardı. Bu anlamlı hareket bileşkelerine sözün de eşlik etmesiyle taklit ortaya çıktı. Zamanla sözün gelişmesi, temsili doğurdu. Temsil de çağdaş tiyatronun kökenini meydana getirdi. "Bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünü ile nesne ve eylem simgeleri yöntemi" olarak tanımlanan (And 1985: 52) ritüel, söz simgeleri yöntemi olan mitosla birleşerek dramı yaratmıştır. Kısaca "yaşamı hareket hâlinde gösterme sanatı" (Elçin 1991: 31) şeklinde tanımlanan dram, farklı biçim, içerik ve işlevlere sahip olsa da bütün grup, topluluk ve milletlerin yaşamında önemli bir yer işgal etti. Ayinler, insanoğlunun sergilediği ilk gelişmiş dram örnekleri olarak kabul edilmektedir. Türkler de tarihin erken dönemlerinden beri, dram sanatı kapsamında değerlendirilebilecek ürünler ortaya koymuşlardır.

Yaşam seviyesi ve biçimi, kültürün ve dolayısıyla da anlatım ve gösterim sanatlarının üretim ve tüketimini etkilemiştir. Türkler, uzun süre göçebe ve yarı göçebe bir yaşam sürdükten sonra yerleşik yaşama geçmişlerdir. Bu nedenle yerleşik yaşam öncesindeki pek çok unsur, bazen asıl biçimiyle, bazen de küçük değişikliklerle yaşatılmıştır. Bugün dahi Türk kültürünün pek çok ürün ve geleneği, Eski Türklük döneminden unsurlar içermektedir. Kültürel genetizm/soya çekim sistemi, asırlar geçse de etkisini göstermektedir. Köy seyirlik oyunları ya da köylülerin dram karakterli temsilleri de, bu türden kültürel yaratılar olup önceki dönemlerden izler

taşımaktadır. Geçmiş dönemlerde dinî-büyüsel (ritüelistik) nitelik taşıyan pek çok anlatım ve gösteri, zamanla anlam ve işlev bakımından değişikliklere uğrayıp din-dışı oyuna ve eğlenceye dönüşmüştür. Köylerde bugün sergilenen dram nitelikli oyunların büyük bir bölümü bu türdendir. Yetişkinlerin ciddi kültürel dünyalarında önemsizleşen pek çok yaratı, çocuk kültürü kapsamında yaşatılmaktadır. Bu bağlamda dinî-büyüsel işlevlerini yitiren dram nitelikli ürünler, zamanla "çocuk oyunları" hâline gelebilmektedir.

Anadolu köy orta oyunlarında cinsiyet, belirleyici bir dinamiktir. Kırsal yaşamdaki cinsiyet temelli ayrım, sosyo-kültürel yaşamın ve yapının diğer alanlarında olduğu gibi, bu türden oyunların içerik, teknik ve icrasını etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Erkeklere ait oyunlar, kadınlar tarafından da izlenebilmesine karşın, kadınların kendi aralarında sergiledikleri dram nitelikli gösterileri erkeklerin izlemesi pek hoş karşılanmamıştır. Genelde dişil içerik taşıyan ritüel kökenli oyunların tamamına yakını (Çömçe Gelin vb. hariç, ki burada da gelin kılığına sokulan kız çocuğu dışında, bazen bu kızın yerini bir kukla alır), erkekler tarafından sergilenmektedir. Aynı şekilde kadınların da, dinî-büyüsel alana eğilimleri sıkça ifade edilmekle birlikte, ritüel nitelikli oyunlar oynamadıkları görülür. Kadın oyunlarında "erkek düzülme (erkek kılığına bürünme)", erkek oyunlarında da "kadın düzülme" söz konusudur. Kadınlar arasındaki rollerin "erkek Fatmalarca" oynandığına dikkat edilmelidir. Kadınların gösterilerinde söyleşme (diyalog) yerine, taklit, kaba şaka, dans ve müzik daha fazla yer kaplar ve dramatik unsurlar çok kere, dans sırasında ortaya çıkar. Kış mevsimindeki kapalı mekânlarda oynananlar değerlendirme dışında tutulursa erkek oyunlarının, kadınlar tarafından, uzaktan da olsa, izlenebildiği belirlenmiştir. Erkeklerin "Davar Yüzü", "Kız Kaçırma" gibi oyunlarında cinsel yaşamla ilgili canlandırmaların sıkça ve utanmasız bir şekilde sergilendiği görülür. Kadınların "Üşüdüm Üşüdüm", "Göç" vb. adlarla oynadıkları oyunlarda ise bu durum, abartılı dans figürleri, söyleşme, jest ve mimiklerle ortaya konulmaktadır. Bu tür oyunlarda kadınların, çok ya da genç eşli erkeğin düştüğü zor durumları alaycı üslupla eleştirmeleri ilginçtir. Erkek oyunlarında bu türden eleştirel bir yaklaşıma pek rastlanmaz. Kadın bir bakıma düzeni sorgularken, erkek eğlendirici, epik, ritüelistik oyunlarla "sözde eril düzen"ine methiyeler düzer. Burada, sözlü kültürün eril nitelik taşıdığını hatırlatmakta yarar vardır. Araştırmacıların pek çoğunun erkek olması, bu tür mekânlarda kayıt ve derleme yapma zorluğu ve benzeri nedenler, kadınların bu türden oyunları üzerinde gerektiği gibi durulmasını engellemiştir. Bu tür araştırmalarda köy orta oyunları, "köy erkek oyunları" olarak nitelenmiştir. Yine geleneksel tiyatronun ve Batı tarzı Türk tiyatrosunun ilk dönemleri düşünüldüğünde, eril egemenlik hemen fark edilmektedir. Özetle Türk edebiyatı, tiyatrosu ve dahası Türk kültürü, söz konusu cinsiyet temelli ayrımcılık açısından yeniden okunmalı ve yorumlanmalıdır.

Türkiye'de dramatik köylü oyunlarının incelenmesinde kullanılabilecek bir diğer faktör de "yaş"tır. "Delil", "oyuncubaşı", "peyk" vb. sıfatlara sahip "yönetmen" "başoyuncu" olarak görev yapan kişinin dışında oyunlarda yaşlı erkekler görev almazlar. Oyunlar, genellikle yaşlı birinin yönetiminde yetişkin ve delikanlılarca sergilenmektedir. Çocuklar da köy orta oyunlarının önemli aktörlerindendir. "Saya Gezme", "Çömçe Gelin", "Çiğdem Pilavı", "Yılbaşı", "Güneş Duası", "Yağmur Duası" vb. pek çok ritüel kökenli oyunda erkek çocuklar önemli roller üstlenirler. Hatta "Çömçe Gelin", "Çiğdem Pilavı" nda olduğu gibi, oyunlar, tamamen çocuklarca gerçekleştirilir (Özdemir 2005: 555-71).

Ritüel kökenli oyunlar, yakın zamanlara kadar Anadolu insanı tarafından hayvancılık ve tarım alanında bolluk ve bereketin sağlanmasına yönelik olarak oynanmıştır. İster Orta Asya, isterse Yakın Doğu ya da Doğu Akdeniz kültürü kökenli olsun, Anadolu'da köylülerin sergiledikleri seyirlik oyunlar, açık ya da gizli olarak bu anlam ve işleve sahiptir. Klasik tiyatronun "yazılı metin, oyunculuk, yönetmenlik, sahne, dekor, kostüm, aksesuar, makyaj, efekt" vb. teknik, tanım ve ölçütlerine göre gelişmemiş, kurumlaşmamış, örgütlenmemiş olarak nitelense de bu tür oyunlar, "yoksul tiyatro" yaklaşımında da vurgulandığı üzere, her yerde dram sanatının sergilenebileceğini göstermesi bakımından önemli ve incelenmeye değerdir. Bu tür oyunlarda "kurum, is, un, yün, hamur, eski elbiseler, çuval, merdiven, gözlük, saat, defter" vb. tamamen çevreden temin edilen unsur ve eşyalar, kılık değiştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Siyasetçi tipinin, genellikle siyah güneş gözlüğü ve iki boş içki şişesinin iple bağlanıp boyna asılmasıyla oluşan dürbün takması ise ilginçtir. Türk halkının siyasetçiyi nasıl algıladığını ve eleştirdiğini gösteren bu tür uygulama ve oyunlar, Türk siyasal parti kültürü incelemeleri için de değerlidir. Köy seyirlik oyunlarında, klasik tiyatronunkine benzer bir sahne ve dekor anlayışı yoktur. Sahne, seyircilerin çevrelediği bir alandan ibarettir. Dekor olarak özel bir hazırlığın yapılmadığı görülür. "Çift Sürme Oyunu"nda olduğu gibi, bazen sahneye insanların çektiği kara saban getirilir. Bazı oyunlarda at, eşek, tilki, tavuk, koyun, öküz vb. hayvanlar ya da bu hayvanların benzetmeceleri yer alır. Sahnede sandalye işlevini görmesi için seyirciler arasından bazı kişiler seçilir. Oyun çok kere izleyicilerin arasında oynanır. Mevsimine göre harman yeri, köy meydanı, avlu içi, köy odası, samanlık oyun mekânı olarak kullanılır. Oyun yerinin aydınlatılması ve ısıtılmasında meydan ateşi, kandil, gaz ya da elektrik lambası, lüks, el feneri, ışıldaktan yararlanılmaktadır. İzleyiciler oyunları ayakta ya da herhangi bir şeyin (avlu duvarı, at arabası, taş, sandalye, hasır vb.) üzerine oturarak takip ederler. Ancak son yıllarda düğün salonlarında da gelenek kökenli bu türden dramatik gösterilerin yapıldığı belirlenmiştir. Bu tür uygulamalarda, farklı işlevlerle de gerçekleştirilse geleneğin bir şekil-

de yaşatılması, dahası farklı bağlamda yeşertilmesi söz konusudur. Bu tür oyunlar, genellikle eğlence amaçlı olduğu için komik unsurlarla bezelidir ve beklentiler doğrultusunda olumlu ve mutlu bir şekilde biter. Oyunlarda müzik, dans ve kaba şakalar iç içedir. Geleneksel tiyatronun diğer türlerinde olduğu gibi, köy seyirlik oyunları da göstermeci ve açık biçimci tiyatronun özelliklerini taşır. Oyunlar, çok kere izleyici oyuncu diyaloğuyla gelişir. Oyuncular, köyün taklit yeteneği bulunan, istekli kişileri arasından çıkar. Bu kişiler usta-çırak ilişkisi içinde yetişirler ve oynadıkça oyunculuk yeteneklerini geliştirirler ve geleneği sürdürdükleri için de halktan saygı görürler. Oyunlarda yazılı bir metin yoktur. Oyunlarda asıl olan, gelenekte yaşatılan, dahası usta oyuncunun belleğinde saklanan sözlü metindir. Bu metin de, genellikle oyunların ana izleğinden oluşmaktadır. Oyuncular, ustalıkları ölçüsünde bu izleği zenginleştirirler ve çeşitlendirirler. Sözlü kültürdeki her yaratı gibi, her anlatım ve gösterinin de tek olduğu, asla aynı şekilde tekrarlanamayacağı unutulmamalıdır. Yazılı metinsizlik, kimilerine göre eksiklik, kimilerine göre üstünlüktür. Sonuçta doğaçlama, geleneksel tiyatronun diğer türleri gibi, köylü seyirlik oyunlarının da temelini, gücünü, çekiciliğini oluşturmaktadır.

Dramatik köy seyirlik oyunlarını, sözlü kültürün özellikle anlatım ve gösterim alanındaki türlerinin bir bileşkesi olarak değerlendirilmesinde yarar vardır. Bu oyunlarda yöreye özgü türküleri, dansları, atasözlerini, deyimleri, gelenek ve görenekleri, inançları, mevki adlarını, ağız özelliklerini, giyim ve kuşamı, sağaltma tekniklerini, efsaneleri bulmak mümkündür. Bu gösteriler, bir bakıma yöredeki sözlü kültürün diğer türlerinin başlıca yaratılma, icra ve değiştirilme ortamı olarak işlev görür.

Şükrü Elçin, "Köy Orta Oyunları" adını verdiği bu türden oyunları, bağlamsal ve işlevsel yaklaşımlardan hareketle, "köylülerin uzun kış aylarında ve hususiyle düğünlerde, bayramlarda, eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram karekterli temsiller" olarak tanımlamıştır (Elçin 1991: IX). Metin And ise, dram sanatının sözlü kültürün egemen olduğu yerleşim birimlerinde gelişen bölümü hakkında, ritüelistik vurgulu ve klasik tiyatro penceresinden şu değerlendirmeleri yapmıştır (And 1985: 43):

> "Kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), eriştirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı tiyatro geleneğidir... Genellikle oyuncular profesyonel değildir. Bu iş için belirli oyun yerlerine de rastlanmaz. Ancak kılık değiştirme, kişileştirme, maskeler, müzik, kimi doğmaca, kimi ritüel gereği kalıplaşmış söyleşmelere rastlanır. Giderek eski örnekler üzerine güncel konularda yeni oyunlar da yaratılmakta, ya da eski oyunların değiştirilmiş, çeşitlemeleri görülmektedir." (And 1985: 43).

Tarım ve hayvancılığın egemen olduğu yerleşim birimlerinde, sözlü kültürün bir ürünü olarak sergilenen bu türden dramatik anlatım ve gösteriler, çeşitli ölçütlere göre kümelenerek incelenmiştir. Şükrü Elçin (1991: 37 61), köy orta oyunlarını önce "ritüel ve profan" olmak üzere iki ana kümede toplamış; ritüel oyunlar ana başlığı altında yılın değişmesiyle ilgili oyunlara (Köse Gelin Oyunu), mücerret fikirlerle ilgili oyunlara (Arap Oyunları), hayvan (Saya Gezme Oyunu, Çan Sallama Oyunu, Davar Yüzü Oyunu vb.) ve bitki kültüne bağlı oyunlara (Cemalcik Oyunu, Ekin Sonu Oyunu) ve mezhep merasimlerine; profan oyunlar ana başlığı altında da günlük hayata (Tarla Sınırı), masallara (Keloğlan), destanlara ve âşıkların hayatlarına (Göçebe), tarihî olaylara (İstiklal Savaşı), hayvan taklitlerine (Kartal), tat ya da dilsiz taklitlerine (Yaş, Berber) dayalı oyunlara yer vermiştir. Metin And (1985: 74-174) ise bu türden oyunları aşağıdaki şekilde kümelemiştir:

Kuttören ve Söylence Kaynaklı Oyunlar - Gerçekçi Oyunlar: Kalaycı (Tunceli / Ulupınar Köyü), Dikici, Demircinin Körüğü (Kızılcahamam), Köroğlu, Göçebe (Maraş Varvanlı Köyü), Sığırcı Keloğlan (Beypazarı), Gelin Kaynana (Gaziantep) vb.

Ölüp Dirilme ve Kız Kaçırma: Arap Oyunu, Ölü Oyunu, Kadı Oyunu, Köse Oyunu (Aksaray), Hortlak Bezeme (Kars İncesu Köyü), Efe Oyunu vb.

Yılbaşı ve Yıl Sonu Oyunları: Köse Gelin, Köse Gezdirme (Kırşehir Kösefakılı Bucağı), Köse(Aksaray) vb.

Tarımsal Oyunlar – Çoban Oyunları: Sığır Gütme, Ekin Kurtarma (Aksaray), Tarla Sürme (Kayseri Ahmezer Köyü), Çift Sürme (Denizli Bozdağ Köyü), Çan Sallama, Davar Dolaştırma, Saya Gezme, Koç Katımı, Çömçeli Gelin, Çiğdem Pilavı vb.

Hayvan Benzetmeleri: Deve Oyunu, Deveci, Tilki Oyunu, Ayı Oyunu, Leylek Oyunu (İzmir-Yakapınar Köyü), Fare Oyunu (Tokat-Dazmana Köyü), Tavşan Oyunu, Avcı Oyunu (Tunceli-Beydamı Köyü), Kirpi Oyunu, Köpek Oyunu (Aksaray), Kartal Oyunu (Adıyaman-Bebek Köyü), Kedi Oyunu (TunceliYeniköy) vb.

Dilsiz Oyunları – Kukla – Şaka Oyunları: Samıt (Samut) ve Lal Oyunları, Korçak (Kukla) Oyunları, Bebek Oyunu, Âşık ve Maşuk vb.

Tek ve Çift İzlekli Oyunlar – Dizi Oyunlar: Yaş Oyunu (Kars; tek kişinin bebeklik, gençlik, olgunluk ve yaşlılık gibi bütün safhalarını canlandırdığı oyun), Ali Fattik Oyunu (Erzurum-Pırnakapan Köyü; içinde hayvan benzetmecelerinin, ölüp dirilme ve kız kaçırma oyunlarının yer aldığı çok bölümlü bir oyun) vb...

Bilim ve teknolojinin, özellikle hayvancılık ve tarım alanında meydana getirdiği gelişmeler ve dönüşümler, iletişim ve ulaşımın modernleşen ağlarından hızla dünyaya yayılmıştır. Veterinerlik, ziraat alanlarındaki ilerlemeler, iletişim araçlarının da yardımıyla, Türkiye'nin en ücra köşelerine kadar

ulaşmıştır. Eğitim düzeyinin yükselmesi de bu değişimi hızlandırmıştır. Bu durum, sözlü kültürün geneli üzerinde olduğu kadar, geleneksel ve yerel anlatım ve gösterim türlerini de etkilemiştir. Köy seyirlik oyunlarının özellikle ritüel nitelik taşıyan oyunları, bu gelişmelerle işlevini ve önemini yitirmeye ve birer eğlence etkinliğine dönüşmeye başlamıştır. Hayvanlarını aşılarla telef olmaktan kurtaran köylü, Koyun Yüzü oyunlarına gereken önemi ve ilgiyi göstermemeye başlamıştır. Cemalcik, Bağ Bozumu ve Ekin Sonu gibi oyunlar da, tarım alanında modern araç ve tekniklerin kullanılmasıyla etkisizleşmiştir. Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar, gök bilimi ve meteoroloji alanındaki değişmelerin kurbanı olmuştur. İç ve dış göç, kentleşme, dışarıyla ve ötekiyle ilişkilerin artmasıyla yeniden kurgulanan ve işletilen yerel toplumda, geleneksel dramatik oyunlar oyuncularını ve izleyicilerini kaybetmeye başlamıştır. Bu oyunların bazıları önce eğlence olarak oynanmış, daha sonra da çocukların dünyasına geçmiştir. Profan (din dışı) oyunlar ise, daha çok yerel gündelik ve özellikle de eğlence yaşamındaki değişmelerden etkilenmiştir. Kitle iletişim araçlarının ve bilişim teknolojisinin (özellikle radyo, televizyon, son dönemde internet, cep telefonları vb.) yarattığı elektronik kültür ortamında küresel, kentli ve öteki yerel eğlence dünyalarının köylerde tanınması ve uygulanması, bu türden oyunları değiştirmiş, pek çoğunu da yok etmiştir. "Karı-koca geçimsizliği, gelin-kaynana ilişkisi, çok evlilik, kuma getirme, evde kalmış kız, hacca gitme, tarla sınırı, kalaycı, göçebe, berber" gibi klasik temaların yanında "kente göç, futbol, doktorluk, bakanlık, milletvekilliği" gibi yeni temalar da oyunlarda işlenmeye başlamıştır. Bu durum, politik, ekonomik, sosyal ve kültürel vb. nitelik taşıyan pek çok dinamiğin sözlü kültür üzerindeki etkisi kapsamında algılanmalı ve değerlendirilmelidir. Ayrıca toplumsal değişmelerin de belirli bir bilinçlenmenin sonucunda ortaya çıktığı dikkate alınmalıdır. Nitekim yereldeki ritüelin "eğitici, birleştirici, canlandırıcı, mutluluk verici" (And 1985: 51-52), işlevlerine bugün pek çok dinamik taliplidir. Yerel kültür aktörleri, bunlarla rekabet edememiştir. Aynı şekilde köy orta oyunları, icra edilme vesile ve ortamlarını da kaybetmektedir. Örneğin düğünler, eski dönemde bu türden oyunların belli başlı icra ortamlarından biriydi. Düğünlerin "asrileşmesi (çağdaşlaşması, modernleşmesi, kentlileşmesi)", bu türden oyunların önemli bir yaşam alanını ortadan kaldırmıştır. Ancak burada, yeni medyalar aracılığıyla yerel yaratıların, oyunların da ulusal ve küresel bağlamda bilinir hâle geldiğinin, kentte yaşayan eski yerellerin kendi geleneksel yaratılarının farklı işlev (kaybedilene özlem, kentte oluşturulan birlik içinde öncekinden hareketle anın paylaşımı vb.) ve bağlamlarda yaşatmaya çalıştıklarının da vurgulanması gerekmektedir. Nitekim, "Düğün TV" adlı kanal tarafından uydular aracılığıyla tüm dünyaya da aktarılan Almanya'daki Türk düğünlerinde Arap Oyunu vb. oynandığı (ki bu düğünler ve dolayısıy-

la oyunlar azdır); yine bu türden bazı oyunlara yerel, ulusal veya küresel nitelik taşıyan televizyon magazin, dizi ve belgesel programlarında yer verildiği belirlenmiştir. Bu tür uygulamalar, geleneğin farklı bağlamlarda ve işlevlerde yaşatılması, yeşertilmesi, dahası yeniden yaratılmasıdır.

2. Kukla

Köy ve kasabalarda "Bebek ve Çömçe Gelin" gibi adlarla, dinî-büyüsel ve din dışı içerik ve işlevlerle sergilenen ve köken bakımından İslamiyet öncesi dönemlere dayanan kukla gösterileri, kentlerdeki kukla geleneği ile birlikte ele alınacaktır.

Sözlü kültür bağlamında kentlerde yaratılan Türk halk tiyatrosu

Osmanlı kentli yaşamı her dönem, ikili bir yapıya sahip olmuştur: Aydınlar, okuryazarlar, seçkinler, dahası yazılı kültür geleneğinde üretenler ve tüketenler ile sözlü kültürde yaşamını sürdüren geniş halk kitleleri. Bu ikilik, yaşamın bütün alanlarına ve özellikle de anlatım ve gösterim geleneklerine yansımıştır. Batı tarzı tiyatro geleneğine kadar, Klasik Dönem Osmanlı aydınları tiyatro sanatıyla ilgilenmemiştir. O dönem aydınları bu ihtiyaçlarını, mesnevi türündeki yazma ve benzerleriyle gidermişlerdir. Divan edebiyatını yaratan münevverlerin tiyatro konusunda asırlarca suskun kalması ilginçtir. Tanrı'nınkine benzer yaratıcılık eylemleri içeren sanat türlerinin diğer Müslüman ülkelerde olduğu gibi, Osmanlı toplumunda da pek gelişmediği, şeklindeki değerlendirme pek tutarlı değildir. Keza İslamiyet'in temel kaynaklarında (*Kur'ân-ı Kerîm* ve Hz. Muhammed'in hadisleri) bu konuda kesin yasaklamalar bulunmamaktadır. Yine Osmanlı dinî makamlarının söz konusu sanatlarla ilgili değişken tavırları da bilinmektedir. O hâlde bu durumun klasik Osmanlı aydın tipi ve yaratılan seçkinci ve seçici yaklaşım açısından yeniden incelenmesi gerekmektedir. Ayrıca, Osmanlı aydınlarıyla yöneticilerinin, Batı yaşam ve sanat anlayışının gelişmesine kadar, Anadolu'daki ya da İstanbul'daki sözlü kültür ürünlerini yok sayan bakış açılarına karşın, geleneksel tiyatro türlerini zayıf da olsa bir dönem desteklediklerini ve izledikleri bilinmektedir. Ancak, her dönemde ve coğrafyada olduğu gibi, yazıyla yaratanlar, sözle yaratanları hor görme, yok sayma eğiliminde olmuşlardır.

Kültürel yaratıcılık kapsamında, patronajlık (himaye edicilik, maddi ve manevi destekçilik) önemli bir olgudur. Bu olgu "bağımlı ya da bağımsız kültür yaratımı ya da aydın tipi, kültür aktörü tipi" tartışmalarının da temelini oluşturur. Sözlü ya da yazılı Türk kültürü, sanatı, edebiyatı, tiyatrosu vb. bu açıdan ayrıntılı değerlendirmelere muhtaçtır. Farklı dönemlerde hakanlar, hükümdarlar, paşalar, vezirler, kadılar, şeyhler, dedeler, ağalar, ayanlar,

cumhurbaşkanları, başbakanlar, bakanlar, valiler, kaymakamlar, şirket sahipleri, belediye başkanları, vakıf yöneticileri, muhtarlar, medya patronları vb. kültürel yaratım ve icra bağlamında patronajlık işlevini üstlenmişlerdir. Sözlü kültürün anlatım ve gösterim gelenekleri açısından da bu geçerlidir. Dede Korkut'un, Han Bayındır ve Kazan Han'ın himayesinde deyişler söylediği ve destansı hikâyeler anlattığı, çok kere göz ardı edilmiştir. Patronlarını, yani destekçilerini yitiren kültür aktörleri de toplumsal yaşamdaki konumlarını kaybetmişlerdir. Gerek Karagöz, gerekse meddahlık ve orta oyunu, desteklendikleri sürece var olmuş geleneklerdir. Karagözcüleri sarayında barındırarak (Yavuz Sultan Selim gibi) bu geleneği Osmanlı kentli yaşamına taşıyan padişah, paşa gibi üst yöneticilerdir. Buna karşılık 19. asrın ikinci yarısından itibaren Batı tarzı tiyatro gösterilerine rağbet ettikleri için geleneksel tiyatronun aktörlerini saraylarına, konaklarına çağırmayan, korunmasız bırakan da Osmanlı üst yöneticileridir. Osmanlı Döneminde padişah ve üst yöneticilerin, maiyetlerinde bulunan dönem aydınları üzerindeki etkisi de dikkate alındığında, patronajlık müessesinin gücü daha iyi anlaşılacaktır.

Anadolu'ya ilk geldikleri ve kentlerde yaşamaya başladıkları dönemden beri Türkler, sözlü kültür bağlamında özgün yaratılar ortaya koymuşlar ve koymaya da devam etmektedirler. İstanbul folkloru ya da sözlü kültürü üzerine yazılan pek çok eser ve makale, bu türden sayısız örnekle doludur. Osmanlı kentlerinde, belki de en çok gelişen ve ilgi gören ürünler, sözlü kültür tiyatrosu gelenekleri kapsamında yaratılan ve sunulanlardır. Bu gelenekler de, İstanbul merkez olmak üzere, kentlerdeki sözlü kültürün diğer geleneklerinin de içinde yer aldığı sosyo-kültürel bir bağlamın, kültürel sistemin ürünüdür ve işlev gördükleri sürece yaşatılmışlardır. Özetle Karagöz, orta oyunu, kukla ve meddahlık, Osmanlı'nın İstanbul, Bursa gibi önemli kentlerindeki sözlü kültür bağlamında yaratılan ve tüketilen özgün tiyatro gelenekleridir.

1. Karagöz

Türk gölge tiyatrosu geleneğini belirtmek amacıyla kullanılan Karagöz terimi, aynı zamanda sözü edilen gelenekte sergilenen oyunların da eksen tiplerinden birinin adıdır. Gölge oyunu "bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılması" şeklinde tanımlanmıştır (And 1977: 13). Gölge tiyatrosu geleneğine, çok eski tarihlerden beri dünyanın çeşitli coğrafyalarında rastlanmaktadır. Gölge oyununun Batı'dan doğup Doğu'ya ya da Doğu'dan doğup Batı'ya yayıldığı konusunda değişik görüşler bulunmaktadır. Son araştırma ve yorumlar, ikinci görüşün (Doğu'dan -Çin, Hindistan, Cava- doğup Batı'ya yayıldığı) daha tutarlı

ve geçerli olduğunu ortaya koymuştur. Ancak Doğu'da hangi ülkenin merkez olduğu konusunda araştırmacılar, henüz karar verebilmiş değillerdir. And, İslam dünyasında görülen gölge oyunu geleneğinin Cava'da doğduğunu belirtir (1985: 271-272). İslamiyet öncesine dayanan Arapların Cavalılarla ilişkileri, 14. asırdan itibaren bölgede İslamiyetin yaygınlaşması, Arap ve dolayısıyla Türk gölge oyunu gelenekleri ile Cava gölge oyunu geleneği arasındaki benzerlikler, bu görüşü desteklemek amacıyla kullanılan temel verilerdir.

Türk gölge oyunu geleneğinin kökeni konusunda da çeşitli görüşler bulunmaktadır: Bazı araştırmacılar Karagöz'ün kaynağı olarak Orta Asya'yı, bazıları da Çin'i ya da Bizans mimuslarını kabul ederler. Bu iki temel görüşün dışında Türk gölge oyunu geleneğinin "Hindistan'dan Çingeneler tarafından Türkiye'ye getirildiğini; Cava'dan Mısır'a oradan da Türkiye'ye geçtiğini; hatta 15. asır sonunda Osmanlı'ya göç eden Yahudiler tarafından İspanya ve Portekiz'den İstanbul'a taşındığı"nı belirten değerlendirmeler de bulunmaktadır. Sözlü kültürde de Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili birkaç söylence bulunmaktadır (Evliya Çelebi, bunlardan birini kaydetmiştir). Bunlar, Türk gölge oyunu geleneğinin iki eksen tipi Karagöz ve Hacivat'ın yaşayan insanlar olduğu tezi üzerine kurulmuştur. Bunlardan birine göre;

> "Karagöz ve Hacivat, Sultan Orhan döneminde yaşamış, biri duvarcı, diğeri demirci ustası hoş sohbet insanlardır. Çalıştıkları cami inşaatında sohbetleriyle işçileri oyaladıkları ve gecikmeye neden oldukları için Sultan Orhan tarafından ölümle cezalandırılmışlardır. Daha sonra Sultan Orhan pişman olmuş, onun üzüntüsünü de Şeyh Küşteri, perde arkasında Karagöz ve Hacivat yerine tasvirlerini oynatarak ve söyleşmelerini aktararak gidermeye çalışmıştır".

Bu söylenceden hareketle, Karagöz'ün çıkış yeri Bursa, bu sanatın kurucusu (piri) da Şeyh Küşteri olarak kabul edilmiştir. Bütün bunlar arasında, gölge oyunu geleneğinin 16. asırda Mısır'dan Edirne ve İstanbul'a getirildiği (And 1985: 271-88) görüşü daha çok taraftar bulmaktadır. Sonuç olarak gölge oyunu geleneği, teknik olarak hangi kaynaktan gelirse gelsin, diliyle, tipleriyle, anlatı ve gösterimleriyle 16. asırdan sonra Osmanlı sözlü kültür toplumunun yarattığı özgün bir tiyatro geleneğidir (gölge oyununun doğuşu için ayrıca bk. Sakaoğlu 2002).

Karagöz'ün en tartışılan yönleri, eleştirel yanı (siyasal, ekonomik, sosyokültürel vb.) ve müstehcenliğidir. Bu iki özellik, aynı zamanda Karagöz'ü var eden ve yaşatan özelliklerdir. Metin And bu iki özelliği Karagöz'ün özgürlüğü olarak nitelendirir (And 1985: 289-303). Nitekim, 1911 yılına kadar, Karagöz perdesinde yaşamın aksayan diğer tarafları gibi, siyasal düzenle ve yöneticilerle (paşa, vezir, bürokrat vb.) de ilgili eleştiriler, taşlamalar yer almıştır. Eleştiri ve müstehcenlik, mizahın diğer türleri gibi Karagöz'ün de te-

melini oluşturmuştur. Müstehcenlik, Türk toplumunda ve kültür bilimciler arasında resmî söylemde pek tartışılmasa da, kültürün pek çok yaratısında, açık ya da gizli olarak yer alır. Toplumun ve bireyin bastırdıkları, çok kere müstehcen yaratılarla dışa vurulur. Toplumsal ya da bireysel psikolojinin sağaltılması, çok kere mizah bağlamında yaratılan eleştirel ve müstehcen dışavurumlara bağlıdır. Osmanlı toplumunda Karagöz, bu işlevi fazlasıyla yerine getirmiştir. Bu nedenle de yöneticiler, Karagözcülere dokunmamışlardır. Bu kapsamda Karagöz ve diğer sözlü kültür tiyatro gelenekleri, var olan sistemin devam ettirilmesinde önemli işlevler üstlenmiştir. Nitekim bu işlevlerine karikatür dergileri, mizah gazeteleri, Batı tarzı komedyalar sahip çıkıncaya kadar da, toplumdaki konumunu, geçerliliğini korumuştur. Karagöz sanatçılarının Batılı kültür kurum ve kişileriyle rekabetin kızıştığı dönemlerde argo ve seviyesiz müstehcen söyleşmelerden daha çok yararlanma yolunu seçtikleri görülür. Bu gelişmede, donanımsız ve geleneği özümseyememiş hayalcilerin etkisi büyüktür. Bir taraftan eleştirel yanın yitirilmesi ya da yeni yaşamı eleştirecek dönüşümün gerçekleştirilememesi, diğer taraftan da düzeysiz müstehcenlik ve argo, Türk gölge tiyatrosu geleneğinin sonunu hazırlamıştır.

Türk gölge oyunu, pek çok ustanın katkılarıyla yaratılmış ve yaşatılmıştır. 17. asırda Kör Hasanzade Mehmet Çelebi, Şengül Çelebi, İstanbul'da; Kandillioğlu ise Erzurum'da gösteriler yapan dönemin ünlü karagözcüleriydi. 18. asrın ikinci yarısında yetişen ünlü Karagöz sanatçıları arasında Sarı Ahmet, Şerbetçi Emin ve Kasımpaşalı Hafız sayılabilir. Batı tarzı tiyatro geleneğinin Türk halk tiyatrosu geleneğini olumsuz yönde etkilemeye başladığı 19. asırda Serhayalî Sait Efendi, Hayalî Hamit, Berber Sait Efendi, Rıza Efendi, Mehmet Efendi ve Nafiz Bey gösterileriyle Karagöz'ü yaşatmaya devam eden ünlü Karagöz sanatçılarıdır. 19. asrın sonu ile 20. asrın başında yaşamış ünlü Karagözcüler arasında, Hayalî Ömer Fahri Efendi, Hayalî Memduh Bey, Hayalî Arap Cemal Efendi, Hayalî Sobacı Ömer Efendi, Nazif Bey, Serçe Mehmet Efendi, Hayalî Kâtip Salih Efendi ve Hayalî Arap Ömer Ağa bulunmaktadır. Hayalî Küçük Ali (Mehmed Muhiddin Sevilen) ve Hayalî Torun Çelebi (Tuncay Tanboğa), Erhan Ergüler ile Ragıp Tuğtekin, İbrahim Pirinç, Tacettin Diker, Orhan Kurt, İhsan Dizdar, Metin Özlen, Mustafa Mutlu, Ünver Oral, Mehmet Baycan, Erdinç Demiray, R. Şinasi Çelikkol, M. Tahir İkiler ve diğerleriyse 20. asırda Karagöz sanatının yaşatılmasını sağlamıştır.

Oyunlar, klasik tiyatroda olduğu gibi yazılı bir metne dayanmaksızın doğaçlama oynanmaktadır. Bununla birlikte sözlü gelenekte, belirli oyunların yaratıldığı ve aktarıldığı görülür. Bu yaratma, aktarım ve gösterim eylemlerinde, bireysel özelliklerin yanı sıra, "Sözlü Kalıp Kuramı"yla belirlenen ve açıklanan tekniklerin de kullanıldığı belirlenmiştir. Her karagözcünün

hafızasında farklı ölçülerde, bir oyun dağarcığı bulunmakla birlikte, Karagöz oyunları konusunda klasik bir oyun dağarcığının varlığı kabul edilmektedir. Eskiden Karagöz oyunları, genellikle Ramazan ayında sergilendiği için klasik oyun dağarcığı, 28 oyundan meydana gelmekteydi. Karagözcü, Ramazan ayının ilk gecesi "Mandıra" ve Arife akşamı da "Meyhane" oyunları olmak şartı ile, kendi dağarcığından seçtiği 28 oyunu, her gece bir oyun olmak üzere sergilerdi. İcra edildiği dönemi yansıtan bu oyunlar, "kâr-ı kadim" (eski zaman işi, klasik) oyunlar (Abdal Bekçi, Canbazlar, Çeşme, Ferhat ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Yazıcı, Kayık, Mandıra, Salıncak, Tımarhane, Yalova Safası vb.) ve "Nev-icâd" (yeni yaratılmış, modern) oyunlar (Aşçılık, Bursalı Leyla, Hançerli Hanım, Karagöz'ün Fotoğrafçılığı, Karagöz Dans Salonunda, Sahte Kedi, Eczane, Cincilik vb.) şeklinde kümelenmektedir. Ayrıca, oyunların "Karagöz'ün bir iş tutması" (Canbazlar, Saylıncak, Kayık gibi), "Karagöz'ün kendisine yasak edilen bir şeyi yapması veya bir yere girmesi" (Abdal Bekçi, Bahçe, Hamam vb.), "Karagöz'ün bir entrika içinde kalması" (Ters Evlenme, Yalova Safası, Meyhane gibi) ile ilgili oyunlar ya da konuları efsane ve halk hikâyelerinden alınan Karagöz oyunları (*Tahir ile Zühre*, *Ferhat ile Şirin*, *Hançerli Hanım* vb.) şeklinde sınıflandırıldığı da belirlenmiştir.

Türk gölge oyunu olan Karagöz'de, seyirciler tasvir adı verilen iki boyutlu kuklaların perdedeki renkli iz düşümlerini seyrederler. Karagöz oyununun esasını, tasvirler meydana getirir. Tasvirlerin hazırlanması, oyunun kurulmasının ilk aşamasıdır. Tasvirler, genellikle Karagözcüler tarafından yapılmaktadır. Sırf tasvircilikle uğraşan sanatçıların da bulunduğu bilinmektedir. Tasvirler, genellikle dana, sığır, manda derisinden veya ışık geçirici özelliğe sahip Ali Kurna Kağıdından yapılmaktadır. Tasvir yapımında saydamlaştırılmaya yatkın, sıcağa dayanıklı ve kolayca eğilip bükülmeyen deriler kullanılmaktadır. Hazırlanan derilerin üzerine, kalıplar yardımıyla tasvirlerin resmi çizilir. Daha sonra, "nevrekân" adı verilen sivri uçlu bıçak yardımıyla tasvirler kesilir. Zımparalanan tasvirler, kök boyalar veya çini mürekkeplerle boyanır. Tasvirlerin hareketli bölümleri (kol, bacak, baş, şapka vb.), gövdeye kiriş, kursak, tel veya naylon iple bağlanır. Değneklerin geçeceği yuvalar, tasvirin istenilen bölümüne dikilen ikinci bir deri parçası oyularak hazırlanır. Tasvirlerin oynatılmasında kullanılan değnekler, genellikle 60 cm boyunda ve gürgenden yapılır. Karagözcü, değneklerin yuvarlak ucunu ısıtarak veya muma sokarak tasvire geçirir, böylece tasvirlerin kolayca hareket ettirilmesi sağlanır.

Karagöz oyunları, donanımlı ve belirli bir tiyatro binasında sergilenmemektedir. Karagöz perdesi, istenen her yerde kurulabilen seyyar bir perdedir. Karagöz perdesi, genellikle 1x1.2 metre ölçülerinde (daha eski dönemlerde 2x2.5 metre idi) beyaz mermerşahiden yapılmış bir perdeden ibarettir.

Bazen bu perdenin, kenarları, çiçekli bezlerle kaplanır. Karagözcülerin "ayna" adını verdikleri bu perdenin gerisinde bir ışık kaynağı (şem'a -mum-, meşale, gaz lambası, elektrik lambası vb.) bulunmaktadır. Bu ışık kaynağı ile tasvirlerin ve bu tasvirleri sabit olarak perdede tutan çatal şeklindeki "hayal ağaçlarının" (değneklerin) yerleştirildiği tahta rafa, "peş tahtası veya destgâh" adı verilir. Türklere özgü gölge oyunu olan Karagöz'de oyun, yatay ve perdeyle dik açı yapan çubuklara geçirilmiş tasvirlerin hareket ettirilmesiyle oynanmaktadır. Karagözcüler, değnekleri kullanmaya "el peşrevi" adını verirler. Karagöz'de iki boyutlu tasvirler, ileri ya da geriye doğru hareket ederler. "Fırdöndü" tekniğiyle bu eksiklik giderilmeye çalışılmıştır.

Karagöz oyunlarında, gerçekliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirmelere başvurulmaktadır. Bu oyunların kahramanları, karakter değil tip özelliği gösterirler. Karagöz oyunlarının esasını oluşturan klasik vaka ve tipler, 20. asır örnekleri dışında, daha önce de vurgulandığı üzere, tamamen Osmanlı toplumundan ve kent yaşamından alınmıştır. Bu nedenle sözlü kültürün çeşitlilikleri yaşatıcı özelliğinin de etkisiyle Karagöz, daha sonra da orta oyunu, Osmanlı kentlerindeki (temelde İstanbul'daki) toplumsal yaşantıyı yansıtmıştır. Karagöz perdesinde ve orta oyunu meydanında, farklı din, köken ve toplumsal kesimlere mensup insanlar bir arada yer alabilmiştir. Karagöz'ün klasik biçiminin yok olmasında söz konusu toplumsal dokunun çözülmesi ve ortadan kalkması da etkili olmuştur. Karagöz ve Hacivat, Türk gölge oyununun eksen tipleridir. Bütün oyun, bu iki tipin merkezinde gelişir. Bu tiplerin dışında, perdeye kendilerine özgü müzik, dans, ağız özellikleri ve davranış biçimleriyle gelen ikincil tipler de bulunmaktadır. Bunlar, kadınlar (bütün zenneler, Karagöz'ün eşi, Hacivat'ın kızı), İstanbul ağzı ile konuşan tipler (Çelebi, Tiryaki, Bebe Ruhi), Anadolu'lu tipler (Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu), Müslüman olup Anadolu dışından gelenler (Muhacir/Rumelili, Arnavut, Arap, Acem), Gayrimüslimler (Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi), marazi tipler (Kekeme, Deli, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Esrarkeş, Sağır, Aptal), kabadayı ve sarhoşlar (Külhanbeyi, Efe, Zeybek, Matiz, Tiryaki, Tuzsuz, Sarhoş), eğlendirici tipler (Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Canbaz, Curcunabaz), olağanüstü tipler ve yaratıklar (Büyücü, Cadı, Cin, Canavar, Yılan) ve geçici-tali tipler (Tahir, Zühre, Ferhat, Şirin, Âşık Hasan, İmam, Tablalı, Hacivat'ın kardeşi-Tavtatikütüpati) ve çocuklar (Hacivat'ın oğlu-Sivrikoz, Âşık Hasan'ın oğlu-Muslu) adlı başlıklar altında sınıflandırılabilir. Ancak, göstermeci tiyatro özelliği taşıyan ve açık biçim tekniğiyle doğaçlama olarak icra edilen bu tür oyunlarda, değişen bağlama göre doktor, eczacı, trafik polisi ve şoför gibi çeşitli tipler perdeye taşınmıştır.

Karagöz oyunu, tek sanatçılı bir gösteridir. Buna karşılık, rağbet gördüğü dönemlerde bu sanat Karagözcü takımları tarafından icra edilmiştir. Bu

takım, hayalî veya hayalbaz (hayal oynatan) adı verilen bir Karagöz ustası, perdenin hazırlanması, fasıl görüntülerin seçilip sıraya konulması gibi görevleri bulunan bir çırak ve hamal işlevini de gören sandıkkârdan oluşmaktaydı. Geleneğin zayıflaması ve teyp gibi araçların kullanılması ile birlikte, Karagöz takımları (toplulukları) dağılmıştır.

Karagöz gösterileri ve dolayısıyla oyunları "Giriş, Muhâvere, Fasıl, Bitiş" olmak üzere dört bölümden meydana gelmektedir: İcra esnasında bu bölümlerin sırası değiştirilemez. Oyun başlamadan önce, perde kurulur ve perdeye bir "göstermelik" (gösterme) adı verilen, hayat ağacı, çiçek dolu saksı, ağaç, fıskiyeli havuz, kalyon, zümrüdüanka gibi durağan tasvirler yerleştirilir. Bu tasvirler, "nâreke" adlı kamış bir düdük öttürülerek çıkarılan zırıltılı bir sesle perdeden kaldırılır. Bütün bu uygulamalar, oyunun başlamak üzere olduğunu bildiren, uyaranlardır. Oyunun giriş bölümünde, Hacivat semai söyleyerek perdeye gelir ve "Off! Hay Hâk" diyerek perde gazeline başlar. Perde gazellerinde, dünyanın geçiciliği, dış görünüşün arkasındaki gerçeği (vahdet-i vücut) görmenin gerekliliği üzerinde durulur ve bu perdenin kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu açıklanır. Perde gazellerinde öncelikle Allah, daha sonra da devrin padişahları övülmüştür. Perde gazelini bitiren Hacivat, secili bir dille Allah'a ve devrin padişahına dua ve secde eder. Hacivat, Hâfız'dan, Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend'inden, Fuzulî, Nedim veya Nef'i divanlarından alındığı bilinen bir beyit okuduktan sonra, kafa dengi bir arkadaş aradığını belirtir. Bunun üzerine Karagöz perdenin seyirciye göre sağ üst köşesinden atlar ve Hacivat'ı yaptığı gürültüden dolayı pataklar. Hacivat kaçar, yere uzanmış yatan Karagöz ise Hacivat'ın gürültü ve patırtısından çeşitli tekerlemeleri söyleyerek yakınır. Karagöz'ün öfkesi geçince, Hacivat yeniden perdeye gelir ve oyunun "muhavere" (diyalog) bölümü başlar. Bu bölüm, genellikle oyunun, asıl konusu ile ilgili değildir. Bu nedenle de Karagözcü bu bölümü, seyircinin ilgisine, gösterim ortamına göre uzatabilir veya kısaltabilir. Karagözcü, uzatma işlemi sırasında "ara muhavere" adı verilen ek muhaverelere başvurur. Ara muhaverelerinde, perdeye Karagöz ve Hacivat dışındaki tipler (Çelebi, Zenne vb.) de katılmaktadır. Muhavere bölümü, genellikle okumuş biri olan (yarı aydın tipi) Hacivat ile okumamış bir halk adamı olan Karagöz'ün ters anlamalar üzerine kurulu diyaloglarından oluşur. Hacivat bilgisini ortaya koyacak şekilde bir konu etrafında özellikle Arapça, Farsça kelime ve terkiplerden oluşan cümleler kurar. Karagöz de Hacivat'ın kullandığı yabancı kelime ve terkiplere, yanlış anlamlarla bezeli Türkçe karşılıklar, yakıştırmalar bularak cevap verir. Hacivat burada nükte için anahtar veren dişi tip, Karagöz de yakıştıran, taşı gediğine koyan etken eril tip konumundadır. Salt söze ve söz ustalığına dayalı muhavere bölümünde Karagöz ve Hacivat'ın tip özellikleri ortaya konulur. Muhavere bölümlerine bazen Akıl, Arap Köle, Asma, Ayrılık, Ciğerci, Çamaşır, Doktorluk,

Bekçi, Babam Öldü, Bilmece, Çamaşır İpi, Çevre, Hasta, Hayır Hiç, İftar, İsim Değiştirme, Kul, Külbastı, Masana, Mektep, Musiki, Nasihat, Nazire, Rüya, Seyahat, Turşu, Yazma, Zurna, Saat, Sahte Hasta, Ölüm, Esas Hayal, Ağalık, Emanet Para, Hacivat Kızı, Hamhum, Hasan Efendi, Havuz, Kayık, Kütahya, Mangiz, Meddah, Muayene, Sarıyer, Üç Güller, Yağlı Börek ve Yalan gibi adlar verilmiştir. Yapılan araştırmalar, 60'a yakın muhavere konusunun bulunduğunu göstermiştir. "Gel-geç muhaveresi" de seyircinin bu türe ilgisini karşılamak için yaratılmıştır. Bazı muhaverelerde ise, olmayacak bir olay veya bir rüya gerçekmiş gibi bir tekerleme formunda anlatılır. Karagöz, dayak atarak perdeden kaçırttığı Hacivat'ın arkasından, "Sen gidersin de, beni buraya pamuk ipliği ile bağlamıyorlar ya! Varayım idgâha, dolaba, dilber seyrine, bakalım ayine-i devrân ne gösterir" diyerek perdeden çekilir. Fasıl bölümü, oyuna adını veren bölümdür. Bu bölümde, perdeye gelen eksen ve ikincil tiplerle bir olay anlatılır. Fasıl bölümünde, ikincil tipler oyunun çeşitli safhalarında kendi kılık, davranış, konuşma tarzları ile perdeye gelerek eksen kişilerin çevresinde gelişen olaylara karışırlar. Karagözcüler, diledikleri takdirde perdeye getirdikleri bu tiplerin sayılarını veya perdeye geliş sıralarını değiştirebilirler. Karagöz oyunlarının son bölümünü "bitiş" bölümü oluşturur. Hatalardan dolayı özür dilendiği ve bir sonraki oyunun ne olduğu ve nerede oynanacağının bildirildiği bu bölüm, diğer bölümlere nazaran oldukça kısadır. Karagöz ile Hacivat arasında geçen birkaç cümlelik konuşmadan sonra Karagöz, Hacivat'ı döver. Bunun üzerine Hacivat "Yıktın perdeyi eyledin virân / Varayım sahibine haber vereyim heman" diyerek perdeden çekilir. Karagöz'ün "Her ne kadar sürç-i lisan ettikse af ola! Yarın akşam ... oyununda elime geçerse, Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım" kalıp sözlerini söyledikten sonra perdeden ayrılır ve oyun biter, perde kararır (Karagöz hakkında ayrıntılı bilgi için bk. And 1977 ve 1985; Kudret 1968-1970; Özdemir 2003).

2. Meddah

Meddah, Türk anlatım ve gösterim geleneği kapsamında şamanın, ozan-baksının, destancının, Dede Korkut'un ardılı ve İslam medeniyeti içindeki "hakavati, mukallit, kassas, garra-hân, kıssa-han, mesnevi-hân, şehname-hân, roze-hân, ravi, efsane-guyan, gazel-hân, nakkal, nedim, laf ebesi" gibi ehl-i sühanların da etkisiyle ortaya çıkan, Osmanlı kentli yaşamının sözlü kültür aktörüdür. İslamiyet öncesi döneme ait Türk anlatım ve gösterim geleneğinin Anadolu'nun köylerindeki temsilcisi hikâyeci âşıklar ise kentlerdeki temsilcileri de meddahlardır. İslamiyet öncesi epik anlatılar, Anadolu sözlü kültür aktörlerinin dağarcığında devam etmekle birlikte, bunlara dinî-epik ve lirik yaratılar da eklenmiştir. Hikâyeci âşıklar genellikle sözlü anlatım hazinesine bağlı kalırken, meddahlar yazılı kültürde yaratı-

lan eserlerden de yararlanmışlardır. Türk toplumu, bugün dahi sözlü kültür etkisi altındadır ve okumaktan çok dinlemeye yatkındır. Hikâye kitaplarını okumak yerine, bu kitapları okuyanları ya da ezberden anlatanları (âşık, meddah) dinlemeyi yeğlemiştir. Bu nedenle de anlatım çok kere düz anlatım olmaktan çıkıp müzik ve türkülerle bezeli canlandırmanın yer aldığı gösterime/dramatik sunuma dönüşmüştür. Bir başka ifadeyle Türk kültüründe anlatım ve gösterim geleneği iç içe geçmiştir ve bir arada incelenmelidir. Eskimolar, Hintliler (harikatha ve bhanalar), Malezyalılar, Koreliler, Çinliler, Tibetliler, Tasmanya yerlileri, Kızılderililer, Avrupalılar (minstrel, mummer, jester, trouveres, gleeman, Baenkelsaenger ve bardlar) arasında rağbet gören bu türden sanatçılar da, aynı yaklaşımla ele alınmaktadır.

Meddahlığın İslami kökeni, genellikle Ehl-i Beyt'i övenlere bağlanmaktadır. Bu nedenle de Hz. Muhammed'i öven, Ehl-i Beyt'in erdemlerini dile getiren Hasan Sabit, meddahlığı başlatan ve dolayısıyla meddahların piri olarak kabul edilmektedir. Alp anlatılarını dile getiren Türk anlatım ve gösterim ustaları, İslamiyet'in kabul edilmesi, yayılması ve Anadolu'nun vatanlaştırılması bağlamında alperen merkezli dinî-epik anlatıları (*Battal-name*, *Gazavat-name*, *Hamza-name* vb.) dile getirmeye başlamışlardır. Böylelikle İslamiyet öncesi ve sonrası anlatım ve gösterim gelenekleri, Anadolu'da birleşmiştir. Bununla birlikte çoğu Hint kökenli lirik anlatılar Arap ve Fars edebiyatları yoluyla, Anadolu anlatım ve gösterim dağarcığına katılmıştır. Bu gelişmelerde, yerleşik yaşama geçiş ve yazılı kültürün etkisi büyüktür. Sözü edilen süreçte, Türk sözlü kültürünün anlatım ve gösterim geleneği, kentli ve kırsal (göçebe, yarı-göçebe, küçük yerleşim yerlerinde) olmak üzere iki alt-gelenekte gelişmesini sürdürmüştür. Kentli anlatım ve gösterim aktörleri olan meddahların önceleri dinî, zamanla dinî-epik, lirik ve realist anlatım ve gösterimlerine karşın, kırsalın hikâyeci âşıkları, genellikle epik ve lirik anlatım geleneğine sadık kalmışlardır. Burada kentli okuryazar aydın çevrelerin her iki alt geleneğe de, genellikle kayıtsız kaldıkları vurgulanmalıdır. Kentlerde meddahlık geleneğinin gelişmesinde, özellikle 16. asırdan itibaren önemli bir sözlü kültür yaratım ve gösterim mekânı olarak ortaya çıkan kahvehaneler etkili olmuştur. Sözlü kültürün diğer kültür kurumlarından çoğunluğu gibi, kahvehaneler de eril niteliğe sahiptir. Bu nedenle, Türk anlatım ve gösterim geleneğinin kamusal alanda yaratılan ürünleri, üretici-icracı ve tüketicileri erkekler olduğu için, eril dünyayı yansıtmaktadır. Bu durum, anlatım ve gösterimlerde kadının erkek penceresinden sunulması ve tüketilmesini de beraberinde getirmiştir. Kadın, genellikle kötü niteliklere sahiptir (hele son dönemdeki, 19. asır ikinci yarısından sonraki, realist İstanbul hikâyelerinde kadınlar, genellikle ahlaksızdır ve kötüdür) ve erkek fantazyasının ürünüdür. Böyle bir gelişmenin ortaya çıkmasında klasik Osmanlı kamusal kültür yaratım mekân-

larının (cami, medrese, bir günü hariç hamam, kahvehane, tekke vb.) eril nitelik taşımaları, etkin olmuştur. Keza, Türk toplumunda kamusal alan ve bu alanda yer alan kültür kurumları daima, sözlü kültürle sarmalanmıştır, dolayısıyla erildir. Dişil dünya, hane (ev) ile özdeşleşmiştir. Diğer hanelerin tamamı erildir.

Osmanlı ileri gelenleri, daha önceki Türk devlet adamlarının sözlü kültürün anlatım ve gösterim ustalarını himaye etme adetlerini sürdürdükleri görülür. Bu nedenle Osmanlı saraylarında ve ileri gelenlerin konaklarında, ilk dönemden beri nedim, laf ebesi, meddah ve benzerlerine ve onların anlatım ve gösterilerine rastlamak mümkündür. Diğer bir ifadeyle kentlerin anlatım ve gösterim aktörleri olan meddahlar, halkın ilgisinin yanında Osmanlı ileri gelenlerince de korunmuştur. Kör Hasan, Ahmedî (Yıldırım Bayezit dönemi), Meddah Yusufi (14. asır), Sultan Çelebi, Balabal Lal, Ömer (15. asır), Nakkaş Hasan, Çokyedi Reis (16. asır), Tıfli, Cevrî Çelebi, Akbaba, Sarı Çelebi, Çakman Çelebi (17. asır), Galatalı Sükkeri Salih Çelebi, Yenibahçeli Hasan Çelebi, Boncuk Çelebi, Şehla Hasan, Sayıcızade, Şekerci Salih, Külahi, Yekdest, Lenk Ahmet (18. asır), Kör Osman, Âşık Hasan, Piç Emin, Nazif, Tespihçioğlu, Musahip Nuri, Kız Ahmet, Şükrü Efendi, İsmet Efendi, Aşki (19. asır), Sururi, Tahsin Efendi, Meddah Hasan, Naşit (20. asır), Osmanlı toplumunun farklı dönemlerdeki ünlü meddahlarından bazılarıdır. Söz konusu himayenin ortadan kalkması üzerine meddahlar, bir süre malî yönden güçlü olmayan halkın ilgisiyle ayakta kalmaya çalışmışlar, ancak yaşam mücadelesinde başarılı olamamışlardır.

Meddahlık geleneğinde, tek kişinin gerçekleştirdiği bir anlatım ve gösterim (monodram) söz konusudur. Çok kişinin (tipin) yer aldığı anlatımları meddah, düz bir anlatım yerine taklitlerle bezeli canlı bir üslupla seyircisine aktarmıştır. "Doğruluk, sabır, alçak gönüllülük, çalışkanlık, sevecenlik" niteliklerinin yanında, söz söyleme ve taklit yeteneğiyle dikkat çeken meddahlar, anlatım ve gösterilerinde değnek ve makremeden (mendil) başka bir araç kullanmamışladır. Değnek, çok kere oyunun başlatılmasında, seyircinin dağılan dikkatinin toplanmasında ve efekt aracı olarak kullanılmıştır. Makreme ise tek kılık değiştirme aracıdır. Kâşifî'nin Fütüvvet-name adlı eserinde, meddahların başlangıçta (Saadet Devrinde), süngü, tuğ (yaygı, lamba, şedde) ve teberzin (küçük balta) taşıdıkları belirtilmiştir (Nutku 1997: 47-48). Osmanlı meddahlık geleneğinde böyle unsurlara rastlanmamaktadır. Meddahlar, izleyiciye göre daha yüksek bir yere oturarak gösterilerini gerçekleştirmişlerdir. Hikâyeci âşıklar, diyalogları saz eşliğinde söylediği türkülerle, meddahlar da taklitlerle anlatımı gösteriye dönüştürmüşlerdir. Âşıkların canlandırma (ağız taklitleri hariç tutulursa), meddahların da müzik yanlarının (çalgıcı takımı hariç tutulursa), zayıf olduğu görülür. Nutku (Nutku 1997: 54), ses değiştirme, anlatım ve mizah ustaları

olarak tanımladığı Türk meddahlarının toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde dinleyicilerinin önüne getirdiğini ifade etmiştir. Gelenekte, Yağcı İzzet (19. asır) gibi, canlandıracağı toplumsal tipi günlerce izleyen meddahlar vardı. Başlangıçtaki anlatım ağırlıklı yapı, zamanla, son dönemde özellikle Batı tarzı tiyatro kumpanyalarının etkisiyle taklit ağırlıklı yapıya yerini bırakmıştır. Bu değişme, hazırlık aşamasında gözlemi daha önemli hâle getirmiştir. Rekabetin kızıştığı 19. asrın ikinci yarısında bazı meddah gösterilerinin tamamen taklitlerden oluştuğu görülür. Klasik repertuvar dışında kalan anlatım ve gösterilerinde meddahlar, yaşanılan dönemi (Osmanlı kentli, temelde İstanbul yaşamını) yansıtmaya çalışmışlardır. Bazen klasik repertuvardaki anlatılar, hikâye omurgasına sadık kalınarak yaşanılan döneme uyarlanmıştır. Sözlü kültürün diğer pek çok aktörü gibi, meddahlar da, yaşadıkları dönemle ilgili düşüncelerini ve eleştirilerini örtülü bir üslupla dile getirmişlerdir. Taklitlerden hareketle gündelik yaşama eleştirel bakış, pek çok meddah gösterisinde hemen göze çarpar. Meddahlar, dağılan dinleyici dikkatini toplamak, anlatımıgösterimi canlı ve ilgi çekici hâle getirmek amacıyla "yabancılaştırma" tekniğinden (asıl anlatının arasına fıkra, kısa hikâye, tekerleme, atasözü, çeşitli konularda açıklamalar ve yemek tarifleri gibi bilgiler sıkıştırma) sık sık yararlanmışlardır. Usta bir meddahın, taklit ile anlatım arasındaki dengeyi bulan ve de parsayı (gösteri ücretini) ne zaman toplayacağını bilen kişi olduğu pek çok kaynakta vurgulanmıştır. Bu nedenle de hikâyenin en heyecanlı bölümünde anlatıma ara vermek de sık başvurulan bir yöntemdir. Bazı meddahlar, gösterilerini çekici hâle getirmek için, çalgıcı takımlarından da yararlanmışlardır. Halkın konuştuğu dili ve diğer atasözü, deyim gibi kalıp sözleri ve söz sanatlarını ustalıkla kullanan meddahlar, yerine göre benzetmeci tiyatro yaklaşımını benimseyerek dinleyiciyi anlatımın içine çekebilmişlerdir.

Özdemir Nutku (1997: 80-82), meddah hikâyelerinin kaynaklarını, 1) Halk arasında yaşanmış olaylar (Köroğlu Hikâyeleri), 2) Meddahın gördüğü, yaşadığı, duyduğu ilginç olaylar (I. Murat'ın ve nedimi, Tıfli'nin de olaylara karıştığı, *Letaif-name*, *Hançerli Hanım*, *Sansar Mustafa*, *Cevrî Çelebi*, *Kanlı Bektaş* hikâyeleri), 3) Tarihsel olaylar (*Battalname*, *Hamzaname*, *Baltacı Mehmet Paşa Hikâyesi* vb.), 4) Destanlar, menkıbeler (*Dede Korkut Hikâyeleri*, *Manas Destanı*, *Oğuz Kağan Destanı* vb.), 5) Klasikleşmiş hikâyeler ve masallar (*Binbir Gece Masalları*, *Kırk Vezir Hikâyeleri*, *Tahir ile Zühre*, *Ferhat ile Şirin* vb. hikâye ve masallar), 6) Romanlardan meddah tarafından yapılan aktarmalar (Mehmet Tevfik'in *Üç Gün Alaka Sonra İzdivaç* vb.), 7) Taklitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından derlenen hikâyeler (*Küçük Ali'nin İstanbul'un Taşı Toprağı Altın* vb.), 8) Özellikle son dönem meddahlarının Karagöz oyunlarından yararlanarak ortaya çıkardığı hikâyeler (*Küçük Ali'nin Sandık Ebe'si*, *Meyhane*, *Sünnet ve Ters Evlenme* vb.), 9)

Meddahların atasözlerinden derledikleri hikâyeler (*Gülme Komşuna Gelir Başına*, *Sarığın Beyazına Aldanma* vb.) şeklinde belirlemiştir. Bu anlatımların büyük bir bölümünü, sözlü kültürün hem kentlerdeki (meddahlar), hem de küçük yerleşim birimlerindeki (âşıklar) aktörlerince kullanılmıştır. 19. asrın son çeyreğinde bazı meddah hikâyeleri yazılı edebiyat geleneğine aktarılmış (Mehmet Tevfik, Ahmet Mithat vb. tarafından), büyük bir bölümü ise unutulmuştur.

Meddah icraları, hikâyeci âşıklarınki ile benzerlikler göstermekle birlikte, daha yalın bir izleğe sahiptir. Nutku (1997:97-100), bu bölümleri 1) *Başlangıç* (meddahın "Hak dostum, Hak" diye sözü açtığı ve bir divan ya da tekerleme okuduğu bölüm), 2) *Açıklama* (hikâyeci âşıkların döşemesine benzeyen, hikâyenin zamanı, mekânı ve kişileri hakkında bilgi verilen bölüm), 3) *Senaryo* (gevşek dokulu, bazan içinde mani, türkü, atasözü, deyimler bulunan olaylar dizisini kapsayan bölüm), 4) *Bitiş* (Kıssadan hisseyi içeren son bölüm) şeklinde belirtmiştir.

Meddahlık geleneği özünde anlatım ve taklit ustalığına dayanmaktadır. Ses çeşitlemeleri ve mimikleriyle meddah anlatımını dramatik bir gösteriye dönüştürür, canlandırır, canlı hâle getirir. Nutku (1997: 150), meddahlığın "dramatik anlatım sanatı" ve dolayısıyla 20. asırdaki pek çok ardılının, çeşitlemesinin aslından uzak olduğunu vurgulamıştır. Buna karşılık her dönemin, kendi anlatım ve gösterim ustasını yarattığı da unutulmamalıdır. İki binli yılların anlatım ve gösterim ustaları, çeşitli açılardan klasik meddahlarla benzerlikler gösterse de, farklıdır ve bağlamına göre özgündür. Günümüzün meddah olarak da anılan sanatçıları, Aşki'nin devamı değildir. Onlar, iki binli yılların sosyo-kültürel ortamında üreten, icra eden ve tükettiren anlatım ve gösterim ustaları, kültür aktörleridir.

3. Orta oyunu

"Kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, zuhuri (kolu)" gibi adlarla da anılan orta oyunu, Osmanlı eğlence sistemi içinde (özellikle şenliklerde, esnaf alaylarında) yer alan tulumcuların, cinaskerlerinin, çengilerin, hokkabazların, curcunabazların, köçeklerin ardılı olarak (And 1985) 19. asrın ikinci yarısından itibaren, özellikle İstanbul'daki sözlü kültür ortamında klasik biçimini almaya başlayan ve Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar rağbet gören bir tiyatro geleneğidir. Orta oyunu teriminin "commedia dell'arte" nin halk ağzındaki şekli olan *Arte* oyunundan, Yahudilerin İspanya'dan getirdikleri auto (İspanyolcada tek perdelik oyunlara verilen ad) oyunundan, Çingenecenin *maskare* (ortada, arasında anlamında kullanılan) sözcüğünün Türkçeye çevrilmesinden ve Yeniçeri Ortalarında sergilenen oyunlardan" çıktığı belirtilse de, "ortada oynanan oyun" şeklindeki kullanım pek

çok araştırmacı tarafından benimsenen bir görüştür (And 1985: 364365). Cevdet Kudret'in ifadesiyle "dört bir yanı fırdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan, doğmaca bir oyundur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir." (1975: 1). Bu tiyatro geleneğinin, "Türk gölge oyunu Karagöz'ün meydana inmiş hâli olduğu" da sıkça vurgulanmaktadır. Yine orta oyununun "Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah, hokkabazlık" gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğduğu da belirtilmiştir (And 1985: 344).

Asıl üzerinde durulması gereken konu, bu geleneğin Batı tarzı tiyatronun Osmanlı kentli yaşamına girmesinden sonra klasik biçimini alması ve orta oyunu adıyla anılmasıdır. Kentlerdeki sözlü kültürün anlatım ve gösterim aktörleri, yeni tiyatro türünün hızla yaygınlaşması karşısında, öncelikle orta oyunu ile daha sonra da ara bir tür (orta oyunu, Batı tiyatrosu karışımı) olarak kabul edilen *tuluat tiyatrosu* ile karşı koymaya, rekabet etmeye çalışmışlardır. Kavuklu Hamdi, Abdürrezzak, Kel Hasan, İsmail Efendi gibi 19. asır İstanbul'unun sözlü anlatım ve gösterim geleneğinin aktörleri, istemeyerek de olsa, önce orta oyunu ile Karagöz perdesi arkasından meydana inmişler, oradan da Tuluat sahnesine (perdeliye) çıkmışlardır. Çünkü halk, tasvirler yerine, canlı tiyatro sanatçılarına rağbet etmeye başlamıştır. Dönüşümün nedeni, sözlü kültürün diğer aktörleri ve alanlarında olduğu gibi, öncelikle yeni rakipler ve bunlara halkın gösterdiği ilgidir. Her ne kadar, orta oyunu geleneği, genellikle 16. asır sonlarından itibaren sıkça görülen Osmanlı şenliklerinde (esnaf alaylarında, donanma şenliklerinde) dramatik gösteriler de yapan eğlendiricilere bağlansa da, oyun mekânı olarak, iplerle çevrilen sınırlı bir mekânın, "meydan"ın kabul edilmesi, 19. asrın ikinci yarısından itibaren gerçekleşmiştir.

Kentlerdeki sözlü kültürün anlatım ve gösterim aktörleri, halk tiyatrosunu bütün geleneklerinde icra yapabiliyorlardı. Karagözcü, yerine göre meddah ve yerine göre de Kavuklu rolünü üstlenebiliyordu. Bu durum gelenekler arası, anlatım tekniği, oyun dağarcığı ve tip alıverişlerine de zemin hazırlamıştır. Nitekim orta oyunu, tipler ve oyun dağarcığı bakımından Karagöz'le benzerlikler taşımaktadır. Karagöz ve Hacivat, orta oyununda Kavuklu ve Pişekâr'a dönüşmüştür. Diğer tipler, yenileri eklenmekle birlikte, Türk gölge tiyatrosu geleneğinden gelmiştir. Oyun bölümleri ve oyun tekniği bakımından (kaba şakalar, söz ustalığı, yakıştırmalar, dans, müzik vb.) da Karagöz'le orta oyunu arasında benzerlikler bulunmaktadır.

"Palanga ('meydan-ı' anlamındaki İtalyanca *palanca* ya da İspanyolca *palenque*'den gelme olabilir), meydanı sühan, mergi temaşa (temaşa çayı-

rı)" gibi adları da bulunan orta oyununda oyun yeri, yumurtamsı bir yapıya sahiptir. Bu oyun yeri, *Sandık ya da Pusat Odası* (meydan girişinin hemen kenarında oyuncuların giyim kuşamlarının bulunduğu çadır ya da perde ile örtülmüş bölüm), *Kapı* (meydana giriş-çıkış yeri), *Çalgıcıların Yeri* (genellikle çifte-naracı ve zurnacının yeri), *Dükkân* (bir arşın yüksekliğindeki iki kanatlı kafes; Kavuklu'nun işyeridir), *Meydan* (yaklaşık olarak 30x20 arşın boyutlarındaki oyun alanı), *Yeni Dünya* (yaklaşık olarak 1,5 metre yüksekliğindeki, iki ya da üç kanatlı, bazen bez ya da kâğıtla kapatılan bir kafes/paravana; genellikle ev, bazen de hamam, harem dairesi vb. olarak kullanılır), *Mevki* (erkek seyircilere ayrılan bölüm), *Kafes* (kadın seyircilere ayrılan bölüm) ve *Parmaklık*'tan (yaklaşık olarak 1 metre boyundaki kazıkların arasına ip gerilerek oluşturulan ve seyirci ile oyun yerini birbirinden ayıran sınır bölmesi) oluşur (And 1985: 402-404; Kudret 1975: 550-51). Orta oyununun dekorları konumundaki iki paravana, sıkça başvurulan "soyutlaştırma tekniği" sayesinde çok işlevli olarak kullanılabilmiştir. Orta oyunundaki, Pişekâr'ın elinde bulunan ve *mimus, commedia dell'arte* ve meddahlık geleneklerinde yer alan tahta kılıç ve değneğin ardılı olduğu düşünülen, *Pastal* veya *Pastav* da denilen *Şakşak* (bazen zilli def, çegane ya da zilli maşa) oyunu başlatma ve bitirme, dikkat toplama, oyuncuları yönlendirme, kısacası oyunu yönetme aracı olarak işlev görmektedir (And 1985: 405-406).

Diğer geleneksel tiyatro türleri gibi orta oyununda da benzetmeci ve açık biçimci bir tiyatro anlayışı egemendir. Oyunlarda, yerine göre seyircilerin katıldıkları diyalogların, masallardaki gibi, çeşitli tekerleme ya da söz oyunlarıyla yapılan zaman-mekân değişiklikleriyle geçişlerin ve sık sık başvurulan soyutlaştırmaların bulunması, bu tür değerlendirmelerin temel çıkış noktalarıdır.

Orta oyunu gösterileri, kol adı verilen oyun takımları tarafından gerçekleştirilmiştir. Âşıklık geleneğinde de kullanılan "kol" terimi, geleneğin sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu yaklaşımda belirli bir usta, odak olarak kabul edilir. Usta-çırak ilişkisi içinde odak ustanın yetiştirdikleri, kolu oluşturur. Zuhuri kolu, han kolu, kirli kol, yoran kolu, çifte kanburlar kolu, hacı bekçi kolu, Süpürge Kolu, önemli orta oyunu kolları olarak kabul edilmektedir. 1870'lerde 8 ya da 10 kolda, yaklaşık 500 sanatçının görev yaptığı belirtilmiştir (And 1985: 412). Kavuklu Hamdi, Pişekâr Küçük İsmail, Abdürrezzak (Abdi), Kel Hasan, Naşit ve İsmail Dümbüllü, Pişekâr Asım Baba, Kavuklu Ali, Zenne Necdet Bey, orta oyununun son deminde iz bırakan, gelenek ustalarıdır (And 1985: 412-418).

Tekirdağ, İzmir, Aydın, Adana, Mersin kentlerinde, Rodos, Girit ve Midilli adalarında, Şam, Halep, Beyrut gibi Orta Doğu şehirlerinde de oynandığı

belirtilmekle birlikte orta oyununun merkezi İstanbul'dur. İstanbul'daki oyun kolları gösterilerini, Küçüksu, Haydarpaşa Çayırı, Koşuyolu Koruluğu vb. mesire yerlerinde, İskilip Hanı, Kadri Paşa Hanı, Dilkuşa Kıraathanesi, Direklerarası tiyatroları gibi kapalı mekânlarda sergilemişlerdir (And 1985: 414-16).

Orta oyunu, *Giriş/Öndeyiş* (zurnacının Pişekâr havasını çalmasıyla meydana Kavuklu ile Kavuklu Arkası, Cüce, Kambur, Denyo girer), *Muhavere/Söyleşme* (İki bölümden oluşur: a) *Arzbar*: Kavuklu ile Kavuklu Arkası'nın çekişmelerinden sonra Kavuklu ile Pişekâr karşılıklı konuşurlar ve birbirleriyle tanıdık çıkarlar; b) *Tekerleme*: Kavuklu'nun olmayacak bir işi olmuş gibi ya da bir rüyasını gerçekmiş gibi Pişekâr'a anlattığı ve fasılla ilişkisi bulunmayan tekerlemedir; Bedesten, Helva, Kayık, Nargile, Ördek, Uçmak, Tımarhane, Yalıda Ziyafet vb. son dönemin en tutulan tekerlemeleridir), *Fasıl* (belirli bir olayın sergilendiği ve gösteriye adını veren bölümdür; bu bölümde işsiz olan Kavuklu'ya Pişekâr iş bulur ve bir dükkân-fotoğraf dükkânı, kahvehane vb. ya da ev kiralar; gösteri diğer tiplerin Kavuklu ile iş tutmalarıyla gelişir) ve *Bitiş/Epilog* (çok kısa olan bu bölümde olay sonuçlandırılır, Pişekâr seyirciden özür diler, bir sonraki oyun hakkında bilgi verir ve iki eliyle temenna ederek seyircileri selamlar; diğer oyuncular da meydana gelirler, zurnacı Ey Gaziler, İzmir Marşı gibi bitiş havalarını çalar) bölümlerinden oluşur. Ağalık, Âşıklar, Bahçe Safası, Berber, Büyücü, Cahil Hakim, Dondum Hanım, Gözlemeci, Hamam, İzmirli Faika, Kuyulu, Salıncak, Sünnet, Şalgam Hoca, Şeytan Külahı, Kale, Kanlı Nigar, Terzi, Sakallı Gelin, Cin Olmadan Adam Çarpmak, Şehirliye Köylü Gelin, Kızlar Ağası, Fettan Çelebi, Talihsiz Delikanlı, Gelin İki Güvey Bir", son dönemin tutulan oyunlarından bazılarıdır. Orta oyununda, eksen tipler Pişekâr (Hacivat benzeri işbilir, yarı-aydın, elinde şakşak bulunan tip) ve Kavuklu'dan (Karagöz gibi oyunun başkomiği olan, tekerleme ustası, başındaki kavuğuyla dikkat çeken tip) başka, Çelebi, Kavuklu Arkası, Zenne, Tuzsuz, Matiz, Efe, Cüce, Kambur, Denyo, Arap, Arnavut, Ermeni, Yahudi gibi ikincil tipler de bulunmaktadır (Orta oyunu hakkında bk. And 1985; Türkmen 1991; Özdemir 2003; Emeksiz 2001)

4. Kukla

Kukla, Türk sözlü kültür tiyatrosunun diğerlerine göre pek üzerinde durulmayan, ancak köken itibariyle daha eski ve hâlâ yaratılar ortaya koyabilen alt geleneğidir. Türkler Şamanistik dönemden beri, dinî ve din-dışı gösterilerinde kuklalardan yararlanmışlardır. Şamanların giysi ve gösterilerinde kullandıkları farklı boyutlardaki kuklalar, bu türdendir (Hoppal 2002). *Divanü Lugâti't-Türk*'teki "kudurcuk" ve 1245 tarihli Memluk-Kıpçak söz-

lüğündeki "kabarcuk" kelimelerinin, bugün Anadolu köylüleri arasında olduğu gibi, "bebek" (kukla) anlamında kullanılması, kukla sanatının Türk sosyo-kültürel yaşamındaki yerini açıklamaktadır. Türk dünyasında bu sözcüğün "kavurcak, kıvırsak, kıvırcık, kavur, koğurçak, kurçak, kursak, kaurcak, kuçak, korçak, kabarcuk" şeklindeki çeşitlemelerine de rastlanmaktadır. Orta Asya Türkleri arasında, *Kol Korçak* (el kuklası) ve Çadır Hayal (ipli kukla) olmak üzere iki kukla türü yaygındı. Bunlardan el kuklası, bugün Anadolu'da Bebek adıyla yaşatılmakta, düğünlerde, bayramlarda oynatılmaktadır. "Çömçe Gelin, Kepçe Gelin, Yağmur Gelini" ise çocuk kültürünün ritüelistik yanı hafiflemiş kuklalarıdır. Bunlar, tahta kaşıklara değneklerin bağlanması ve üzerine elbise giydirilmesiyle yapılır. Çocuklar bu kuklayı, yağmur yağdırmak amacıyla belirli türküleri söyleyerek sokaklarda dolaştırırlar. Ev sahipleri, bu kuklaların üzerine su döktükten sonra, çocuklara bahşiş verirler (Özdemir 2005: 558-571). Bu uygulamada, kuklanın dişil yapısı (gelin oluşu) toprakla özdeşleştirilmekte ve eril gökten yağmur dilenmektedir.

Şerafettin Turan'ın (1994: 290) belirttiğine göre "kukla" terimi, Grekçedir ve 15. asırda Türkçeye girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde kukla kelimesinin yerine, "hayal, suret, lubut, lu'bet" gibi Arapça ve Farsça kelimeler de kullanılmıştır. Bazı yabancı araştırmacılar, ipli kukla anlamına gelen Çadır Hayal ile 16. asırdan sonra gölge oyunu anlamında kullanılan Hayal-i Zıll'i birbirine karıştırmışlardır. Osmanlı şenlik ve geçit alaylarında, çok kere içine giren insanlar tarafından hareket ettirilen ve "suret-i div-i mehib" veya "peyker-i mehib'ül-heykel" adı verilen dev kuklalar dikkat çekmektedir. Ayrıca, "araba kuklası ve iskemle kuklası" türleri de Türk kukla geleneği içinde yer almıştır. Batılı anlamda ipli kukla ise 1882 tarihinden sonra İstanbul'da ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Bu tarihte İstanbul'a gelen İngiliz kuklacı Thomas Holden "Kül Kedisi, İki Kumrular, Bir Balonun Yükselişi vb." oyunları sergilemiştir. Birkaç kez daha İstanbul'a gelen ve toplum tarafından ilgiyle karşılanan gösteriler yapan Holden, bu tür kuklaların Türk kuklacılık geleneğinde Holden Kuklası adıyla tanınmasına neden olmuştur.

Türk kukla geleneği, tuluat tiyatrosu ile benzerliklerinin çokluğuna karşılık, geleneksel tiyatronun diğer türlerinden de etkilenmiştir. Karagöz, orta oyunu ve tuluatın eksen iki tipi, Türk kukla gösterilerinde "İbiş ve İhtiyar" şeklinde ortaya çıkar. İbiş, daima kurnaz, hazırcevap, sadık uşak, İhtiyar da varlıklı bir tiptir. "Sadık'ın yanında, Fırıldak, Durmuş, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış, Gaytan, Guguk, Gelecek, Köstebek, Altın Bülbül, Cümbüş, Mutlu" isimleri de bulunan İbiş, biçimsiz fesinin püskülünü sağa sola sallar, yerine göre kaba, açık saçık konuşmaktan çekinmez ve çeşitli söz oyunları

yapar. Bu eksen tiplerin dışında kukla oyunlarında "genç delikanlı ve sevgilisi, genç kızın annesi, genellikle adı Fatma olan hizmetçi kız, Arap Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Laz, Balama" gibi ikincil tipler de bulunmaktadır. Kukla sanatçıları, sözlü kültürün diğer geleneklerinin yanında, "İki Gaib Kardeş, Sahte Esirci, Cinli Yazıcı vb." Karagöz ve orta oyununun oyun dağarcığından yararlanarak oyunlarını sergilemişlerdir. Oyunların bölümleri bakımdan da kukla, geleneksel tiyatronun diğer türlerine benzemektedir. Mukaddime ve muhavere bölümleri daha kısa, fasıldaki taklitlerin sayısı ise daha azdır (Kukla hakkında geniş bilgi için bk. And 1985: 242-270).

Sözlü kültürde yaşayan köy ve kasaba toplulukları arasında "Bebek" oyunları hâlâ oynanmaktadır. Çömçe Gelin türü, ritüelistik uygulamalar ise yok olmaktadır. Bugün kentlerde kukla, gerekli dönüşüm ve gelişmelerin gerçekleştirilememesi nedeniyle çocuklara yönelik bir tür olarak algılanmaktadır. Bu durumda dahi, çizgi film gibi güçlü bir rakibinin bulunduğu unutulmamalıdır. Bununla birlikte televizyon, klasik kukla sanatının ve çağdaş çeşitlemelerinin temel icra ortamlarından biri durumundadır. "Plastip Show" adıyla, siyasi ve güncel tip ve içerikleriyle televizyonlarda yayımlanan kukla gösterileri, başarılı çağdaş uygulamalar arasındadır. İtalya başta olmak üzere pek çok ülkede, ciddi mesaj ve eleştiriler içeren yapısıyla kukla gösterileri, toplumun tüm kesimleri tarafından ilgiyle izlenirken Türkiye'de bu türden gelişmeler ortaya çıkmamıştır. Yine Türkiye'de "sokak kuklacılığı" da gelişmemiştir.

BATILILAŞMA genellikle Türk toplumunun Batılı sistem ve kurumlar temelinde kurgulanması ve işletilmesi anlamını taşımıştır. Bu hareket özünde, Osmanlı ve daha sonra Türk toplumunun sözlü kültürden yazılı kültüre geçişini sağlamayı hedeflemiştir. Gerek Osmanlı İmparatorluğu ve gerekse Türkiye Cumhuriyeti dönemindeki reform ve devrimler, temelde bu amaca hizmet etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, "askerî sistem, eğitim ve teknoloji (mühendishanelerin kurulması, ders kitaplarının basılması, Yeniçeri Ocakları'nın kapatılması vb.), matbaacılık, yönetim (Tanzimat Fermanı ile merkeziyetçi ve belediyecilik alanındaki düzenlemeler), kentleşme, ulaşım (demiryolu, denizcilik), basın ve yayın (kitap, gazete ve dergilerin yayımlanması), eğitim (medrese dışında basma kitaplarla eğitim yapan yeni idadi, rüştiye, sıbyan mektepleri, muallim mekteplerinin açılması vb.)" gibi alanlarda gerçekleştirilen reformlar ile yeni Türk devletinin benimsediği ilkeler ve yaptığı devrimler (Cumhuriyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Tevhid-i Tedrisat, Şapka Devrimi, Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkının

Verilmesi, Medeni Kanun, Alfabe Devrimi, takvim ve ölçü sistemleriyle ilgili yenilikler, halkevleri, köy enstitüleri vb.), hep söz konusu dönüşümü gerçekleştirmeye yöneliktir (bu konuda bk. Özdemir 2004). Toplumun yazılı kültür temelinde yeniden kurgulanması ve işletilmesi, diğer taraftan sözlü kültür kurum, aktör ve geleneklerinin etkisizleştirilmesi anlamına da gelmektedir. Bu dönüşümün özellikle kentli sözlü kültür toplumu üzerindeki baskısı, son bir buçuk asra damgasını vurmuştur. Bu dönüşüm, gündelik yaşamı farklılaştırdığı gibi, sözlü kültür tiyatrosu üzerinde de etkili olmuştur. Nitekim bugün bazı eğitim, araştırma ya da geleneğe özlem amaçlı girişimlerin, etkinliklerin dışında, bu tiyatro türleri, çoğunluk tarafından kültürel bakiye olarak nitelenmektedir.

Osmanlı toplumundaki bu dönüşüm, resmî (devlet) matbaacılığın 1728 1729 yılından itibaren kurulması ve yaklaşık yüz yıllık bir dönemden sonra yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte hızlanmıştır. Bu ilk dönem, "yazılı kültürün ideolojik yerleşme ve sözlü kültürle çatışma dönemi"dir. Osmanlı yönetici, aydın ve bürokratlarının Batı yanlısı tutum ve davranışlarının sözlü kültürü zayıflatıcı etkileri olmuştur. Örneğin Yeniçerilik kurumunun ortadan kaldırılması, pek çoğu Yeniçeri ağalarının elinde bulunan ve geleneksel tiyatronun temel icra ortamlarından olan kahvehanelerin kapanmasına ya da çalgıcı/semai kahvehanelerine dönüşmesine neden olmuştur. Bu arada Osmanlı kültür kurumları da değişmeye başlamıştır. Çünkü tarihin her döneminde mekânlar, insanı ve kültürü; insan ve kültür de mekânları yaratmış ve biçimlendirmiştir. Osmanlı kentlerindeki sözlü kültürün egemenliğini savunan ve pekiştiren "cami, medrese, tekke, kahvehane" merkezli yapının ve dinî-etnik nitelik taşıyan mahallelilik temelli yerleşim anlayışının, yaşam (sisteminin) tarzının çözülmesi, öncelikle sözlü gelenek aktörlerini etkisizleştirmiştir. Yazılı kültürün içselleştirildiği oranda, kentlileşme süreci hızlanmıştır. Cami dersleri, tekke toplantıları, sahilhane ve helva sohbetleri, Çırağan âlemleri, yeni dönemde etkinliğini yitirmiştir. Opera ve operetleri, vodvilleri, Batı tarzı tiyatro oyunlarını izlemek, kafelerde edebiyat akımları, Batılı yazarlar ve onların eserleri üzerine sohbetler etmek, gazete ve dergi okumak, Osmanlı kentli yaşamında dönüştürücü etkiye sahip modalardır. Bunda eğitim, tercüme ve basın yayın alanındaki gelişmelerin de katkısı büyüktür. Yazılı kültür bağlamında Batılı anlayışı benimseyerek yetişen asker, bürokrat, hekim, veteriner, yazar, yayıncı ve benzerlerinden oluşan yeni aydın kesimi, Osmanlı kentli yaşamında kültürel üretim, aktarım ve tüketim sistemini farklılaştırmıştır. Sözlü kültür Doğululuğu, yazılı kültür

de Batılılığı temsil eder hâle gelmiştir. Bu nedenle de Doğu'ya, daha açık bir ifadeyle sözlü kültüre ait unsur ve gelenekler, geri kalmışlığın nedeni ve Batılılaşma önündeki ve ivedilikle terk edilmesi, kurtulunması gereken bakiyeler olarak değerlendirilmiştir. Geleneksel tiyatronun özellikle kentlerde oluşan türleri de bu yaklaşımdan nasiplerini almıştır.

Batılı tarzda edebiyat geleneğinin yaygınlaşması ve dolayısıyla roman, deneme ve tiyatro gibi o zamana kadar Osmanlı kültüründe görülmeyen türlerin ortaya çıkması, kentlerdeki sözlü kültür tiyatro gelenekleri üzerinde olumsuz etkiler yapmıştır. Sivil basın ve yayın alanında yeni gazete ve dergilerin yeni tip kültür tüketicisi olan okurla buluşması, yeni edebiyat geleneği ile türlerinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Çeviri, uyarlama ya da telif pek çok roman, deneme ve özellikle de tiyatro eserleri, bu gazetelerde tefrika edilmiştir. Yine bu süreli yayınlarda geleneksel anlatı ve gösterim sanatlarını yeren Batılı tiyatro yanlısı yazıların, yabancı kumpanya ilanlarının sık sık yer aldığı görülür. Bu dönemdeki basın "siyasi ve fikrî" nitelik taşımış, toplumun kalkınması, eğitimi ve geliştirilmesine yönelik işlevler üstlenmiştir. Sözlü kültürün salt "eğlence" işlevli olarak nitelenen anlatım ve gösterim türlerine karşılık, Batı tarzı Türk tiyatro geleneği bu amaçların gerçekleştirilmesi için daha elverişli olduğu düşünülmüştür. Özetle yazılı medya ile Batı tarzı Türk tiyatro geleneği arasında, ideolojik bir ortaklık ve işbirliği vardır. Bununla birlikte edebiyat, tiyatro ve yazılı medya alanında geleneksel anlatım ve gösterim türlerinden de yararlanılmıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamaları, Ahmet Mithat Efendi'nin romanları, gazetelerde "fıkra" adı verilen köşe yazıları, üslup ve içerik bakımından sözlü kültürün anlatım ve gösterim gelenekleriyle benzerlikler taşımaktadır. Yurtdışındaki Osmanlı aydınlarınca yayımlanan gazeteler "Beberuhi, Zuhuri" ve İstanbul'da çıkan mizah içerikli süreli yayınlar "Hayal, Meddah ve Karagöz", terim, üslup, içerik ve işlev bakımından yazılı ve sözlü kültür arasındaki ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. Kısacası, "yeni medyalar, eski medyaların üzerine kurulmuştur". 1860'lardan sonra basın alanında farklı biçim ve içeriğe sahip yeni süreli yayınların (resimli, çizimli, ekli, magazin, sağlık köşeli, yemek tarifli, fallı, gündelik, haber, mizah, meslek, çocuk, kadın gazete ve dergileri) ortaya çıkmasıyla geleneksel anlatım ve gösterim türlerine olan ilgi azalmıştır. Burada, Teodor Kasap, Çaylak Tevfik Bey ile Halit Bey'in önderliğinde başlatılan Türk mizah gazete ve dergiciliğinin etkileri üzerinde durulmalıdır. Diyojen'le başlayıp, *Hayal*, *Latife*, *Kahkaha* ile devam eden mizah gazeteciliği ve dergiciliği, Türk mizah dünyasında köklü

değişiklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle, o dönemde karagözcü, orta oyuncu ve meddah gibi sözlü kültür aktörlerinin Türk mizah dünyasındaki tekelleri kırılmış, yazı ve çizgi temelinde yetişen yeni tip mizah aktörleri devreye girmiştir. Yeni aktörler, kalıplaşan ve donuklaşan Türk mizahına çeşitlilik ve canlılık getirmiştir. Bu yeni mizah tarzı, sözlü kültürün doğmaca mizahi yaratılarından daha anlamlı, kalıcı ve etkili olmuştur. Yine, genellikle müzikal ve komedilerin sergilendiği tiyatro mekânlarının yaygınlaşması, özellikle İstanbul'daki geleneksel tiyatro türlerini etkisizleştirmiştir. Bu gelişmeler yaşanırken, kentli geleneksel tiyatro aktörlerinin tuluat perdesine çıkarak, rekabet etmeye çalıştıkları görülür. Ancak, bu ara tiyatro geleneği de, geleneksel anlatım ve gösterim aktörlerinin yeniden eski konumlarını elde etmelerini sağlayamamıştır. Yeni dönem, kendi kültür kurumları ve aktörleriyle birlikte gelmiş ve var olanı önce "eskitmiş, ötekileştirmiş, yabancılaştırmış, daha sonra da miras hâline getirerek yaşamın dışına itmiştir". Nitekim 19. asrın sonu ve 20. asrın başından itibaren çeşitli yaşatma çabalarına karşın (yaşatma dernekleri, sanatçı yetiştirme kursları, festivaller, şenlikler; tiyatro sahnesinde canlı Karagöz oyunları, kitaplar vb.), kültürel bağlamını yitiren diğer gelenekler gibi, sözlü kültürün tiyatro gelenekleri de kültür tarihinin içindeki yerini almıştır. Buna karşılık son yıllarda turistik animasyonlar kapsamında yaratılan geleneksel tiyatro temelli bazı uyarlama ve çeşitlemeler gibi, başarılı girişimler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Yine Karagöz ile ilgili, büyük hacimli bütçelerle hazırlanan ve ilgiyle karşılanan yeni Türk filmleri yaratılmıştır. Ancak bütün bu çağdaş uygulamalarda, Türk tiyatrosu geleneklerinden "bellek" olarak yararlanılmıştır. Farklılık ve özgünlüğün geçerli olduğu 21. asrın başında, değişik alanlarda çalışan tasarımcı veya yaratıcıların bu belleğe yönelmeleri, doğal olduğu kadar, istendik bir gelişmedir.

Bir anlamda geleneksel tiyatro türlerini yok eden medya, yeni sözlü kültür aktörlerinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Örneğin Osmanlı kentli yaşamında yazılı kültürün yaygınlaştığı, diğer bir ifadeyle dinlemenin yerini gitgide okumanın aldığı 19. asrın ortalarından itibaren gazete ve dergiler, sözlü kültürün temsilcileri meddahların güldürme ve eğlendirme, haber verme, bilgilendirme, düzensizlikleri eleştirme, kamuoyu yaratma vb. işlevlerini yüklenmeye başlamıştır. Diğer dinamiklerle birlikte bu gelişme, Türk meddahlık geleneğinin yaşam alanını daraltmış ve sonunu hazırlamıştır. Buna karşılık, önce radyo daha sonra da televizyon, meddahlık geleneğinin uzun süre klasik biçimiyle yaşatılmasını ve daha sonra da çağdaş

çeşitlemelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Ramazan aylarında radyo ve televizyonlarda uzun süreden beri geleneksel tiyatro gösterileri yayımlanmaktadır. Yine son dönemde bazı "kültürel magazin (televole)", belgesel, eğlence ve haber programlarında yerelin özellikle gelenek, görenek ve inançları ile eğlence sisteminde yer alan gelenek ve yaratılar gösterilmektedir. Bu tür yayınlar aracılığıyla yerelin özellikle köy seyirlik oyunları ulusal, hatta küresel ölçekte bilinir hâle gelmektedir. Ama asıl üzerinde durulması gereken konu, elektronik medyanın (televizyon) yeni anlatım ve gösterim aktörlerinin yaratılmasındaki katkısıdır. Mizah basını, sinema, tiyatro gibi alanlardaki faaliyetlerin de katkısıyla, radyo ve televizyonun ikinci sözlü kültür ortamında, meddah benzeri, farklı anlatım ve gösterim ustaları/aktörleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu nedenle kitle iletişim araçları, genelde sözlü kültürü (birincil ya da ikincil) yaşatan, özelde de yeni çağın aktörlerini, dolayısıyla meddahlarını yaratan temel dinamikler olarak kabul edilmeli ve araştırılmalıdır. Burada Türkiye'de medyanın, yazılı araçları da dâhil olmak üzere, toplumun siyaset, ekonomi, inanç vb. ciddi alanlarında olduğu gibi, sözlü kültürden beslendiği, hatta sözlü kültürün egemenliğini pekiştirici gizli bir ideolojiye sahip olduğu söylenebilir. Son dönemde yazı diliyle yaratılan eserlerin dahi, sözlü kültür tarafından ele geçirildiği gözlenmektedir. Çok kere bu durum, klasik meddahlık geleneğinin, farklı biçim ve içeriklerde yeniden canlandırılması olarak yorumlanmıştır. Buna karşılık iki binli yılların insanına ve toplumuna seslenen bu kültür aktörleri, klasik meddahlık hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadıklarını ve bu yönde de bir eğitim almadıklarını gerekçe göstererek bu türden değerlendirmelere katılmamaktadırlar. Gösterim tekniği bakımından (tek kişilik anlatım-gösterim, doğaçlamaya başvurma, taklitlerden yararlanma, eleştirel bakış, yabancılaştırma, soyutlaştırma, argo, müstehcenlik ve kaba şakalardan yararlanma, tekrarlara başvurma, yanlış anlamlandırma, söz oyunları ve seyirci ile atışma yapma, açık biçimci tiyatro anlayışını benimseme, az dekorlu sahne anlayışı vb.) benzerlikler taşısa da, her dönem kendi sözlü anlatım ve gösterim aktörünü yaratmış ve yaratmaktadır. Onların bu tutumuna karşılık, Batı tarzı tiyatro bağlamında, sözlü kültür tiyatrosu türleriyle ilgili çeşitlemeler ortaya koyan Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ferhan Şensoy, Şener Şen vb. aktörlerin "sözlü gelenek hakkındaki bilinçlilikleri" ise vurgulanması gereken bir diğer konudur. Onlar, bir dönemki rakiplerini, kendi bağlamlarında yaşatmaya çalışmaktadırlar. "Çağdaş meddah" sıfatını kabul etmeyen Cem Yılmaz, bu bağlamda mutlaka

incelenmelidir. "Gösterilerinde meddahın sopası, sehpası yerine kılıç (eski mimus sanatçıları gibi) ve koltuk kullansa da, argo ve cinsellik unsurlarına gösterilerinde sıkça başvursa da doğaçlamanın sihrinden yararlansa da, O, farklı bir kültürel bağlama ve döneme özgü anlatım ve gösterim ustasıdır. Gösterilerinde kendini anlatan, kafasına takılanları izleyicilerle paylaşan, yaşamın çarpıklıklarını, garipliklerini, düzenliliklerini, tekdüzeliğini, normalliğini, erotologyasını, söylen(e)meyen yanlarını" ortaya koyan, mizahını sahnedeyken yaratan, karikatürize ettiği hayatı ve insanları aktaran, özetle karikatürlerini dergi sayfalarından sahneye taşıyan biri, klasik meddahlarla olan bütün benzerliğine karşın, farklıdır, kendine ve dönemine özgüdür. Yine televizyon dizilerinde bir yanıyla Heredot, diğer yanıyla Ahmet Cevdet Paşa, gerçekte de hikâyeci âşık ya da meddah olan Heredot Cevdet tiplemesi gibi geleneksel aktörlerin benzerlerine yer verildiği görülmektedir. Bu kapsamda radyo ve televizyonlardaki sunucuların da, dönemlerinin farklı tipteki laf ebeleri, kıssahan ve meddahları (anlatım ustaları), özetle anlatım ve gösterim ustaları oldukları unutulmamalıdır. Nitekim, Kadir Çöpdemir, 1990'lı yılların radyo ortamında yetişmiş, daha sonra *Ekmek Teknesi* adlı diziyle televizyon ekranlarına taşınmış, *Gerçeğin Ta Kendisi* adlı programındaki özgün sunuş üslubuyla başarılı olmuş, çağdaş bir anlatım ve gösterim aktörü, ustasıdır. Aynı aktör, *Biri Bana Anlatsın* adlı televizyon programında Beyazıt Öztürk *Karagöz ve Hacivat Neden Öldürüldü* adlı son filmde, Hacivat rolünü üstlenmesi, ilginç bir rastlantı olduğu kadar adı geçen sanatçının anlatım gösterim ustalığını da ortaya koymaktadır ile birlikte başarılı bir ikili oluşturmuşlardır. Karagöz-Hacivat/Kavuklu-Pişekâr gibi ikililerin, çağdaş ardıllarının tiyatro ve sinemada (Zeki Alasya-Metin Akpınar, Şener Şen-Kemal Sunal, Kemal Sunal-Halit Akçetepe vb.) olduğu gibi televizyon programlarında da ortaya çıkması dikkat çekicidir. Türk mizah ve anlatım-gösterim geleneğindeki sürekliliklerin belirlenmesi bakımından bu tür veriler mutlaka değerlendirilmelidir. Sadece ulusal değil, yerel radyo ve televizyonlarda da benzer pek çok çağdaş "laf ebesi/anlatım ve gösterim ustası", dinleyicilerine hitap etmektedir. Özellikle sabah ve gece yarısı kuşağında yayımlanan radyo programlarında laf ebeliğine, anlatıma müzik yayınlarından daha fazla yer verildiği belirlenmiştir. Türk insanı, bir bakıma kentlileş(eme)menin sıkıntılarından, çağdaş laf ebeleri/anlatım aktörleriyle paylaştığı radyonun sanal sohbet ortamlarında kurtulmaya çalışmaktadır. Türk toplumu, kısa süren yazılı kültür macerasından sonra, kitle iletişim araçlarının yarattığı sanal kültürde, anlatım ve gösterim usta-

larının sunduklarını tüketmeye devam etmektedir. Teknolojik gelişmelerle hızla sanallaşan son kültür çağında, klasik yazılı kültür aktörleri tahtlarını, yeniden sözlü kültür aktörlerine bırakmak zorunda kalmaktadırlar. Sonuç olarak, asırlar geçse de Türk toplumunda sözlü kültürün, daha yerinde bir ifadeyle sözle sunulan, aktarılan görsel kültürün egemenliği devam etmektedir.

Kaynakça

And, Metin (1977), *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

And, Metin (1983), *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara.

And, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Cevdet, Kudret (1968-1970), *Karagöz*, 3 Cilt, Ankara: Bilgi Yay.

Cevdet, Kudret (1975), *Ortaoyunu*, 2 Cilt. Ankara.

Elçin, Şükrü (1991), *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ankara: TKAE Yay.

Emeksiz, Abdulkadir (hzl.) (2001), *Orta Oyunu Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Hoppal, Mihaly (2002), *Das Buch der Schamanen: Europa und Asien*, München: Ullstein.

Köprülü, M. Fuad (1925), "Meddahlar", *Türkiyat Mecmuası*, 1: 1-45.

Nutku, Özdemir (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, Ankara: AKM Yay.

Nutku, Özdemir (1999), "On Aşıks (Tale Singers) and Meddahs (Story Teller)", *The Traditional Turkish Theater*, Ankara: KB Yay., s. 53-68.

Özdemir, Nebi (1995), "Türk Geceleri ve Kültürel Animasyonlarda Köy Ortaoyunlarının Değerlendirilmesi", *Erciyes Üniversitesi, Nevşehir Turizm ve İşletmeciliği Yüksekokulu Hafta Sonu Semineri II: Kapadokya'nın Turistik, Kültürel Potansiyeli ve Pazarlama Sorunları. Bildiriler,* Nevşehir: Erciyes Ü., C. I, s. 11-20.

Özdemir, Nebi (1997), *Türkiye'deki Cumhuriyet Dönemi Çocuk Oyunlarının Halkbilimi Açısından İncelenmesi*, Ankara: HÜ, DT,

Özdemir, Nebi (2001), "Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Dramatik Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi", *Milli Folklor,* 51: 119-130..

Özdemir, Nebi (2003), "Türk Halk Tiyatrosu", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. 3. Ankara: AKM Yay., s. 5-62.

Özdemir, Nebi (25-27 Mart 2004), "Türkiye'de Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş ve Meddahlık-Medya İlişkisi", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslar Arası Sempozyumu Bildirileri*, Ankara Gazi Üniversitesi THBMER Yay., s. 36-79.

Özdemir, Nebi (2005), *Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yay.

Özdemir, Nebi (2005), *Türk Çocuk Oyunları*, Ankara: Akçağ Yay.

Özhan, Mevlüt (ed) (1999), *The Traditional Turkish Theater*, Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Saim (2002), "Gölge Oyununun Doğuşu", *Türkler*, (ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), C. 15., s. 465-87.

Turan, Şerafettin (1994). *Türk Kültür Tarihi*, Ankara: Bilgi Yay.

Türkmen, Fikret (1983), *Tahir ile Zühre*, Ankara: KTB Yay.

Türkmen, Nihal (1991), *Orta Oyunu*, Ankara: MEB Yay.

Azerî sahası Türk edebiyatı (XIII-XIX. yüzyıl)

Muhsin Macit

TÜRK yazı dilinin XIII. yüzyıldan itibaren Batı ve Doğu Türkçesi olarak ayrışmasından sonra Batı Türkçesi, XV. yüzyılın sonlarına kadar Azerbaycan, Anadolu, İran, Irak, Suriye ve Balkanlarda tek yazı dili olarak kullanılır. Araştırmacılar tarafından Eski Anadolu Türkçesi, Eski Türkiye Türkçesi veya Eski Oğuz Türkçesi şeklinde adlandırılan ortak yazı dili, XV. yüzyılın sonundan itibaren Batı Oğuzca (Osmanlı Türkçesi) ve Doğu Oğuzca (Azeri Türkçesi) olmak üzere iki kola ayrılır. Batı Türkçesi XVI. yüzyıldan itibaren kuralları büyük ölçüde oturmuş iki ayrı yazı dili hâline gelir (Ercilasun 2004: 433-434). Osmanlı Türkçesi ile Azeri Türkçesi arasındaki ayrışma, Osmanlı Safevi mücadelesiyle birlikte hızlanır. Edebî dildeki ortaklığa rağmen siyasal ayrılıklardan ötürü Azerbaycan, Kafkasya, İran, Irak ile Türkiye'nin doğu bölgelerinde yaşayan Türklerin XIV. yüzyıldan itibaren yarattıkları edebiyat; Azeri edebiyatı, Azeri sahası Türk edebiyatı olarak adlandırılır (Köprülü 1989:13-81). Azeri sahası, hem coğrafya hem de Türkçenin edebî dil olarak kullanımı bakımından Osmanlı ve Çağatay edebiyatıyla bazı ortak özellikler taşır ve bir bakıma arada köprü işlevi üstlenir (Akpınar 1994: 17).

Horasan'dan Anadolu'ya kadar genişleyen bu coğrafya, sırasıyla Selçuklular, İlhanlılar, Celayirliler, Timurlular, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safeviler, Avşarlar ve nihayet Kaçarların egemenliğine girmiştir. Selçuklular döneminde yetişen birçok Türk şairi Farsçayı tercih etmiş; Katran Tebrîzî, Hatîb Tebrîzî, Hakânî ve Nizâmî gibi Türk asıllı şairler, yazdıkları Farsça eserlerle İran edebiyatının en büyük ustaları arasında yer almışlardır.

Selçuklulardan sonra Moğol egemenliğine giren Azeri sahasında dinî-mistik hareketler ivme kazanmıştır. İlhanlıların ardılı olan Celayirlilerin ve hatta Timurlu ve Karakoyunlu yöneticilerin bile egemenlik anlayışlarını, Abbasilerden sonra meşruluğunu iyice kaybeden Sünni siyasal geleneğin dışında, Cengiz Yasası çerçevesinde meşrulaştırma çabaları, bu coğrafyada hem İmamiliğin hem de halk dininin yükselişine elverişli bir ortam yaratmıştır. Böyle bir ortamda göçebeliğin meşrulaştırıcı ilkeleri, Moğol mirasçısı devletlerin egemenlik anlayışlarını etkilediği gibi, dinî yapıyı olduğu kadar kültür ve sanat hayatını da fıkıh ve kelam ölçülerine göre değil, göçebe ruhunu kanatlandıran tasavvuf anlayışına göre biçimlendirmiştir (Woods 1993: 15). Sufi ve derviş şairler mistik düşünce ve tecrübelerini hitap ettikleri kitlenin anlayacağı bir dille, Oğuz Türkçesi ile anlatmaya yönelmişlerdir. Böylece Türkçe ibarelerin yer aldığı mülemmalarla geçiş süreci yaşayan şiir dili, XIV. yüzyıldan itibaren Azeri sahasında Türkçe söyleyen temsilcilerini bulmuştur. Bunun sonucu olarak Doğu Oğuzca veya daha yaygın ifadeyle Azeri Türkçesi, edebî metinlerde Farsça ile birlikte yer almaya başlamıştır (Köprülü 1989: 13-81).

Azerî sahasında yetişen ve Türkçe şiirleriyle bize ulaşan ilk isim, bugünkü bilgilerimize göre XIII. yüzyılın sonunda yaşadığı bilinen ve Türkçe şiirlerinde **Hasanoğlu**, Farsça şiirlerinde Pûr Hasan mahlasını kullanan İzzettin Esferayini'dir. Cemalettin Zakir'in müritlerinden olan şairin eldeki manzumeleri, hem başka Türkçe şiirlerinin olabileceği ihtimalini pekiştirecek söyleyiş mükemmelliğine hem de Hasanoğlu'nun tasavvufi düşüncesinden izler taşıyan bir olgunluğa sahiptir (Flemming 1972: 331-34; Köprülü 1989: 36).

XIV. yüzyılda Anadolu sahasında Sivas merkez olmak üzere kendi adıyla anılacak bir devlet kuran **Kadı Burhanettin** (1345-1398), yer yer Azeri Türkçesine çalan bir dille sade, coşkulu şiirler söylemiştir. Kadı Burhanettin *Divanı* (Ergin 1980), şiirlerinde mahlas kullanmayacak kadar öz güveni olan bir şairin ustalığını ve bir devlet adamının tuyuğ ve gazel yazarak nasıl çağına tanıklık ettiğini göstermektedir.

XIV. yüzyılda Türk şiiri asıl önemli hamlesini **Seyyit Nesimî** (1370 1404?) ile Azeri sahasında yapmıştır. Hurufiliğin kurucusu Fazlullâh Esterabâdî'nin (ö. 1394) müridi olan Nesimî, Türkçe ve Farsça şiirleriyle Anadolu ve Rumeli'de yetişen pek çok şairi etkileyerek güçlü bir Hurufi edebiyatının serpilip gelişmesinde etkili olmuştur (Gölpınarlı 1989). Hatta Nesimî'nin de mürşidi gibi feci şekilde öldürülmesi ve bu olayın bâtını zümreler arasında Hz. Hüseyin, Hallac ve Fazlullâh ile süreklilik kazanan mazlum şehit imajıyla örtüşmesi, Hurufi şairlerin eserlerinde Nesimî imajını o denli ön plana çıkarmıştır ki ilhamına güç veren Fazlullâh bile onun gölgesinde kalmıştır (Melikof 1994: 183-198).

Seyyit Nesimî, Farsça *Divan* tertip etmiş olmasına rağmen, daha çok *Türkçe Divanı*'nda (Ayan 2002) bulunan şiirleriyle tanınmıştır. Onun mistik tecrübesiyle örtüşen Türkçe şiirleri, mistik deneyimin söze aktarılmasında ne ölçüde başarılı olunabileceğini göstermesi bakımından dikkate değer özellikler taşır. Nesimî'nin başarısının ardında; ses ve söz tekrarları, kafiye ve redif kullanımı ile dile hâkimiyetinin doğal sonucu olarak ahenkli bir söyleyiş biçiminin yarattığı ritmin etkisi vardır. Özellikle Hurufi ıstılahlarına boğmadığı gazellerinde içtenliğini her kelimede sezdiren Nesimî, Türk edebiyatında etkisi asırlarca devam eden şairlerdendir. Öyle ki Hurufiliği benimsemeyen şairler bile Nesimî'nin şiirinden etkilenmişlerdir.

Azeri sahası Türk edebiyatı, XV. yüzyıldan itibaren bazen resmî ideolojinin kuşkuyla yaklaştığı ve hatta cezalandırdığı tarikatlar içinde bazen de hami konumundaki padişah ve devlet adamlarının himayesinde gelişimini sürdürmüştür. İlhanlıların ardılı olan Celayirlilerin hükümdarı **Ahmet bin Üveys** (ö. 1410), hem Erdebil Tekkesi'nin ünlü şeyhleriyle iyi ilişkiler kurmuş (Allouche 2001: 44-45), hem de sanatkârları korumuştur. Kendisi de şair, hattat ve musikişinas olarak tanınmıştır. Hatta Türk musiki tarihinin en önemli isimlerinden olan ve bazı Türkçe güfteleri günümüze kadar ulaşan Maragalı Abdülkadir (ö. 1435), onun öğrencisidir. Abdülkadir, hocası Celayirli Ahmet'ten bahsederken onun edvar ilmini iyi bildiğini, telli sazları çaldığını, çok iyi besteler yaptığını ve Safiyüttin Urmevî (ö. 1294)'nin *Kitabü'l-Edvar ve Şerefiye* adlı Arapça eserlerini kendisine okuttuğunu nakleder (Bardakçı 1986: 31). Musikide üstat olduğu kaynaklarda ifade edilen Celayirli Ahmet bin Üveys'in Farsça mürettep *Divanı* (Armutlu 1990) ile "eylemez" redifli Türkçe bir gazeli bize kadar ulaşmıştır (Köprülü 1989: 38).

XV. yüzyılın başında Azerbaycan ve İran coğrafyası bütünüyle Timurluların egemenliğine girmiştir. Fakat Timur'un ölümünden sonra (19 Şubat 1405) halefleri arasında başlayan iktidar kavgası, bu bölgede siyasal istikrarsızlığın başlamasına sebep olmuştur. Ancak, Timurlulardan Şahruh döneminde (sal. 1409-1447), nispeten barış ve istikrar ortamı sağlanmıştır. Bu dönemde Azeri sahasında yetişen ve çok az sayıda da olsa Türkçe şiiri bize ulaşan şairlerden biri **Kasım-ı Envar** (ö.1433)'dır. Vahdet-i vücudu terennüm eden bu kalender-meşrep şeyhin Farsça gazelleri arasında Türkçe ibare ve mısralar, mülemmalar ve az da olsa Türkçe şiirlerin bulunduğu bilinmektedir (Nefisî 1337/1958: 307-308; Owens 1962: 155-161; Eyyubî 1963: 168-178).

XV. yüzyılın ilk yarısında Timurluların egemenliğindeki Van Gölü çevresinde Celayirlilere bağlı bir beylik olarak tarih sahnesine çıkan Karakoyunlu Türkmenleri bu coğrafyada, daha sonra Celayirliler ve Timurluların egemenliğine son vererek kendi devletlerini kurmuşlardır. Karakoyunlu Cihanşah döneminde (sal. 1438-1467), Tebriz başta olmak üzere Şiraz ve

Bağdat gibi merkezlerde Cihanşah ve onun aynı zamanda şair olan oğlu Pir Budak'ın katkılarıyla kültür ve sanat faaliyetleri ivme kazanmıştır. Nesimî'nin etkisinde kalarak Hurufiliğin mecaz ve istiareleriyle mısralarını ören **Cihanşah**, Hakikî mahlasıyla yazdığı Türkçe ve Farsça şiirlerini bir *Divan*'da (Macit 2002; Değirmençay 2004) toplamıştır.

Cihanşah, 1467 yılında Uzun Hasan'ın askerleri tarafından öldürülünce Karakoyunluların siyasal ve kültürel mirası Akkoyunlulara kalmıştır. Uzun Hasan (ö. 1478), geleneğe uyarak muhitindeki sanat ve tekke-tasavvuf erbabıyla iyi ilişkiler kurmaya özen göstermiş; bir yandan Safevi şeyhleriyle olan ilişkilerini akrabalık bağlarıyla pekiştirirken diğer yandan tarikat silsilesi itibarıyla Erdebil Tekkesi ile bağı olan Anadolu'daki Bayramilere hediyeler göndermiştir (Erşahin 2002: 176-77). Ayrıca Halvetiye tarikatının ikinci piri Seyyit Yahya Şirvani (ö. 862/1457)'nin müridi ve Ruşenîliğin kurucusu sufi-şair **Dede Ömer Ruşenî** (ö. 1486)'yi himaye etmiştir.

Aydınlı Dede Ömer, Akkoyunlu sultanı Uzun Hasan ve eşi Selçuk Hatun (ö. 1490) sayesinde Tebriz'de güzel günler geçirmiş, eserler yazmıştır. En önemli eseri hiç şüphesiz *Divan*'ıdır. *Ruşenî Divanı*'nda, bazı yazma külliyatlarda divana dâhil edilen Mevlana ve *Mesnevi* methiyesi, *Kalemiyye ve Silsile-name* dışında, gazel, musammat, mesnevi ve tuyuğ nazım şekilleriyle yazılmış şiirler yer almaktadır (Aydemir 1990). Hemen her mısrasında peygamber sevgisini dile getirdiği tuyuğlarıyla usta bir naat şairi olduğunu göstermiştir. Divanında, *Miskinlik Kitabı (Miskin-name), Çoban-name* ve *Ney-name* adlı mesnevilerinde Mevlana'dan esinlenerek geliştirdiği görüşlerini dile getirmiştir (Uzun 1994: 81-83).

Ruşenî sanat kaygısı gütmediği hâlde, onun hayat tecrübesinin gereği olarak Anadolu ve Azeri Türkçesinin farklı sesleri eserlerinde kaynaşmış, özellikle Azeri sahasından devraldığı ahenkle ördüğü şiirleri tekke-tasavvuf muhitlerinde bestelenerek okunmuştur (Ergun 1942: I/176, 197, 327). Şiirlerinde Mevlana'nın mistisizmi, Nesimî'nin coşkusu ve Fatih döneminin çizgi dışı şairlerinden Melihî'nin rahat, fakat ölçülü şiir dili bir arada, uyum içinde yer almıştır. Kendisinden sonra aynı mistik tecrübeyi sürdüren Ruşenîliğe ve Gülşenîliğe bağlı şairler arasında etkisi görülse de onun şiirinin ve mistik tecrübesinin en önemli mirasçısı, **İbrahim Gülşenî** (1426-1533)'dir.

Gülşenî, aslen Diyarbakır Türkmenlerindendir. Bilgisini ilerletmek amacıyla Tebriz'e gittiğinde Dede Ömer Ruşenî'yle tanışmıştır. Dede Ömer, ölümünden birkaç gün önce onu halife ilan edince Molla İbrahim de artık İbrahim Gülşenî olmuştur. Daha önce Heybetî mahlasıyla şiirler söyleyen Molla İbrahim, mürşidi Dede Ömer Ruşenî'nin "sen ol bağ-ı bekanın Gülşenîsin" (sen o sonsuzluk bağının gül bahçesisin) demesi üzerine Gülşenî mahla-

sını kullanmaya başlamıştır. Arapça şiirlerinde isminin çağrışımıyla Halilî, diğer eserlerinde Gülşenî mahlasını tercih eden şairin *Manevi* adlı eseri ile Türkçe şiirleri, Türk tasavvuf edebiyatı içinde adının asırlarca anılmasını sağlamıştır. İbrahim Gülşenî'nin Mevlana'nın Mesnevi'sine nazire olarak Diyarbakır'da on ayda tamamladığı söylenilen *Manevi* adlı eseri, 40.000 beyitten oluşan Farsça bir mesnevidir. Eserin ilk 500 beyti La'li Mehmet Fenayi tarafından şerh edilmiştir (İstanbul 1289). *Manevi* ve diğer Farsça şiirlerinin yanı sıra Gülşenî'nin bir divan oluşturacak kadar Türkçe şiiri vardır (Akay 1996). Sadece yaşadığı muhitte değil, XVI. yüzyıldan sonra Anadolu ve Rumeli'de takipçilerini yetiştiren İbrahim Gülşenî'nin bazı şiirleri bestelenerek tekke ve dergâhlarda okunmuştur (Ergun 1942-1943; Kara 1999: 8-11). Türk şiir ve musikisinin gelişiminde İbrahim Gülşenî'nin etkisi göz ardı edilemeyecek düzeydedir (Macit 2012: 193-214). Onun en tanınmış takipçisi Vardar Yeniceli Usuli (ö. 1538) ile tasavvufi şiirler söyleyen oğlu ve aynı zamanda halifesi olan Ahmet Hayalî (ö. 1569)'dir.

Akkoyunluların edebiyat, bilim ve güzel sanatlar üzerindeki himayesi bilinmektedir. Özellikle Sultan Yakup döneminde (1478-1490) Tebriz, uluslararası bir üne kavuşmuştur. Yakup Bey'in patronajlığı, Baba Figani ve Ehlî-i Şirazi gibi Farsça söyleyen şairlerle Gülşenî, Edhemî ve Kişveri gibi Türkçe söyleyen şairlerin eserlerinde hep vurgulanmıştır. Hatta Yakup Bey'in saray çevresinde bulunmadığı, Herat'ta yaşadığı hâlde Molla Câmî, *Salamân u Absâl* adlı mesnevisini onun adına düzenlemiştir (Woods 1993: 242). Ali Şir Nevayi de (ö.1501) *Mecalisü'n-Nefayis* adlı şairler tezkiresinde Türkmen sultanları arasında Yakup'un ayrıcalıklı yerine işaret etmiştir (Nevayi 2001: 195). Nevayi, sadece Sultan Yakup'la değil, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenlerinin himayesinde bulunan Tebriz'deki diğer bürokrat ve sanatkârlarla dostça ilişkiler kurmuş ve Azeri sahası Türk edebiyatını da etkilemiştir (Demirci 1998: 1-11). Akkoyunlu Yakup'un himayesinde eserler veren Nimetullah Kişveri (Demirci 1994), yine Yakup Bey'in çevresindeyken daha sonra Anadolu'ya göç eden Edhemî (Sevinç 2001) ve Habibî (Köprülü 1989: 581-625) ile Emir Hidayetullah'ın (Korkmaz 2004: 202-334; Sona 2008) şiirlerinde görülen Nevayi etkisi, sonraki yüzyıllarda süreklilik kazanmış ve hemen her çağda Azerbaycan şairleri Çağatayca şiirler söylemişlerdir (Sertkaya 1999: 25-27).

Yakup Bey'in himayesinde sadece gazel tarzında değil, diğer manzum ve mensur türlerde de örneklerin verildiği bilinmektedir. Özellikle mesnevilerde artış gözlenir. Bunlardan biri, Tebrizli Hatayî'nin *Yusuf u Züleyha* adlı eseridir (Araslı 1960: 293-323; Demir 2006). Bunu Tebrizli Hakirî (ö. 1585)'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisi takip etmiştir. Bu eserler, daha sonraki asırlarda yazılan benzer nitelikteki çift kahramanlı aşk mesnevilerine birer model olmuşlardır. Tebrizli Ahmedî'nin *Yusuf u Züleyhası* ile ona ait olduğu son yıllarda anlaşılan *Esrar-name* de XV. yüzyılda Azeri sahasında yazılmış Türkçe mesnevilerdendir (Ayan 1996).

XVI. yüzyıla kadar Azeri sahası Türk edebiyatının gelişiminde Şebusterî, Mevlana, Attâr ve Muhyiddîn Arabî'nin görüşleri etkili olmuştur. Şebusterî'nin *Gülşen-i Raz* adlı eserine yazılan şerhler, *Mesnevi ve Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazılan tasavvufi metinler ve pek çok bilimsel tartışmaya zemin hazırlayan *Füsûs*, bu coğrafyadaki tasavvuf edebiyatını vahdet-i vücut felsefesi doğrultusunda biçimlendirmiştir. Timurlular döneminde ise yukarıda sözünü ettiğimiz tasavvuf hareketlerinin yanı sıra Nakşibendiliğe bir yöneliş vardır. Azeri sahası tasavvuf edebiyatında Nakşibendiliğin etkisi, bu tarikati vahdet-i vücut nazariyesi çerçevesinde yorumlayan Abdurrahman Câmî (ö.1492) aracılığı ile olmuştur (Algar 1991: 1-20). Azeri sahası tasavvuf edebiyatında Nakşibendiliğin etkisi, *Gülşen-i Raz* şerhiyle tanınan Nimetullah Nahcivani (ö.1514)'nin katkılarıyla devam etmiştir.

XVI. yüzyılın başına kadar Azeri sahasındaki dinî-mistik oluşumları olduğu kadar tasavvuf edebiyatını da Anadolu'da doğup gelişen Mevlevilik derinden etkilemiştir. Kasımı Envar, Abdurrahman Câmî, Dede Ömer Ruşenî, İbrahim Gülşenî gibi sufiler, Mevlana'nın eserlerinden esinlenerek şiir söylemişlerdir. Hatta Azeri sahasında siyasal ve sosyal kargaşa ve kuşkulara neden olan Hurufilerin de Mevlana'ya derin muhabbet besledikleri bilinmektedir. Bu etki karşılıksız kalmamış ve Mevleviliğin de diğer dinîmistik tecrübelerden etkilendiğini Abdülbâki Gölpınarlı örnekleriyle ortaya koymuştur (1983: 310317).

XVI. yüzyıla kadar Karakoyunlu ve Akkoyunlu egemenliğindeki coğrafyada Erdebil Tekkesi kadar uzun soluklu ve sonuçları bakımından dikkate değer başka hiçbir dinîmistik oluşum yoktur. Erdebil Tekkesi'nin etkisi yerel sınırları aşarak Somuncu Baba (ö. 1412) aracılığıyla Anadolu sahasındaki tasavvuf hareketleri üzerinde de etkili olmuştur. Çünkü halk arasında daha çok Somuncu Baba olarak tanınan Hamidüttin Aksarayi'nin halifesi, Bayramiliğin piri olan Hacı Bayram (ö. 1430)'dır. Bayramiliğin ve Halvetiliğin Anadolu sahasındaki yaygınlığı dikkate alındığında Erdebil Tekkesinin etki alanının ne kadar geniş olduğu daha iyi anlaşılır (Öngören 2000).

Erdebil Tekkesi, Şeyh Cüneyt (ö.1456) döneminde ideolojik dönüşüme uğrayarak siyasallaşır ve Sünni niteliğini hızla kaybeder. Moğollardan sonra Sünni siyasal geleneğin parçalanması, sözü edilen değişim için oldukça elverişli bir ortam yaratmıştır. Ardından Timur'un ölümünden sonra egemenlik mücadelelerinin paramparça ettiği Horasan, İran ve Maveraünnehir bölgesindeki siyasal yapı, bazı yerel güçlerin ve sufi kuruluşların siyasallaşma arzularını kamçılamıştır. Çünkü bu coğrafya, değişik dinîmistik toplulukların bir arada yaşadığı, birbirlerinden etkilendiği ve zaman zaman siyasi otoriteye eklemlenerek, bazen de siyasallaşarak otoriteyi devralmak

suretiyle egemenlik sağladığı bir bölgedir. Daha önce aynı bölgede Haşhaşilerin ve sonra da Şiilikle sufilikten beslenerek ortaya çıkan Maraşiler, Serbedariler ve Muşaşaiye'nin nispi bir başarıyla sonuçlanan tecrübeleri, Safevi şeyhi Cüneyt'le birlikte Erdebil şeyhlerince de hareket noktası olarak kabul edilmiştir (Mazzaoui 1972; Uyar 2000: 106-156). Şeyh Cüneyt'in Akkoyunlu Türkmenleriyle olan ilişkisini akrabalık bağlarıyla pekiştirmesi ve bu politikanın oğlu Haydar (ö.1488) tarafından da devam ettirilmesi Safevi şeyhlerini, aynı zamanda Akkoyunlu mirasının doğal varisi konumuna getirmiştir. Nihayet Şah İsmail (1487-1524), Erdebil Tekkesi'nin şeyhi ve Safevi Devletinin kurucusu olarak İmamiye Şiiliğinin yükselişine imkân hazırlamıştır.

Şeyh ve şah unvanlarını taşıyan Şah İsmail, hem saray çevresinin beklentileri doğrultusunda biçimlenen estetik anlayışı hem de dinî-mistik duyarlığı yansıtan şiirler söylemiştir. **Hatâyî** mahlasıyla söylediği şiirleri *Deh-name*, *Nasihat-name* ve *Divan-ı Hatayi* adlı eserlerinde toplanmıştır (Macit 2017). Safevilerle Osmanlılar arasındaki siyasal mücadeleye rağmen Şah İsmail'in Osmanlı edebiyatını takip ettiği, Osmanlı muhitlerinde de şair kimliğiyle tanındığı, nazire mecmualarında Hatayi mahlaslı şiirlerin alıntılandığı bilinmektedir (Macit 2017).

Azeri sahasının edebî birikimini çok iyi değerlendiren, divan estetiğini folklorik öğelerle bütünleştiren Hatayi, sadece Safevilerin temel etnik unsurunu oluşturan Türkmenleri değil, Osmanlı coğrafyasındaki Alevî/Bektaşi geleneğini de derinden etkilemiştir. Öyle ki özellikle Anadolu'da kendi varlığından vazgeçip şahın varlığında yok olmak arzusuyla Hatayi mahlasını kullanan "dâî"lerin ortaya koydukları ürünler, zaman içinde Şah İsmail'in şiirlerinin arasına karışmıştır. Bunun sonucunda cönk ve mecmualarda Hatayi mahlaslı, fakat gerçek söyleyeni bilinmeyen şiirlerin sayısı artmıştır (Arslanoğlu 1992).

Şah İsmail, sanatkârlığı kadar kültür ve sanat adamlarını himaye etmesiyle, yani patronaj konumuyla da önemli bir yere sahiptir. Osmanlı merkezî otoritesinin sarsıldığı devrelerde, Teke yöresinde baş gösteren Şah Kulu ayaklanmasında olduğu gibi merkezî otoriteyi tanımayan kenardaki oymak ve aşiretlerin Erdebil Tekkesi'ni sığınılacak bir merci olarak gördükleri bilinmektedir. Anadolu'dan bilhassa Akkoyunlu ve Safevi merkezlerine yönelen Türkmenler, Türkçe söyleyen *kızılbaş* şairler ve dervişler Şah İsmail döneminde Safevi sarayında ilgi görmüşlerdir (Savory 1987: XVI-168-176; Sümer 1999: 4). Şah İsmail'in sayesinde Türkçenin edebî dil olarak Safevi sarayında gördüğü itibar, şehzadeleri döneminde de korunmuştur. Safevi muhitlerinde Türkçe ve Farsça şiir söyleyen Türkmen şairlerin olduğunu Hatayi'nin şehzadesi Sam Mirza'nın *Tuhfe-i Sami* adlı eserinden (Karaismailoğlu 1988: 178-186) ve *Mecmau'l-Havass*'tan öğreniyoruz (Sadıkî 1327: 102-131). Hanedan mensupları arasında da Hatayi seviyesinde olmasa bile Türkçe şiir söyleme geleneğinin devam ettiği bilinmektedir.

M. Fuat Köprülü, Şah Tahmasp (1524-1576)'ın "sırf Farsça değil, ara sıra Türkçe şiirler de yazdığı"nı ifade etmektedir (1989: 47). Şah Tahmasp ile Kanuni Sultan Süleyman'ın müşaare tarzında yazdıkları rivayet edilen Türkçe şiirlerine mecmualarda rastlanmaktadır (Çınarcı 2015: 188-210). Safevi şehzadelerinden İbrahim Mirza (1540-1577) hem divan sahibi şair hem de devrin en önemli hattat ve nakkaşlarının hamisidir (Simpson 1997: 225-317). "Câhî" mahlasıyla Farsça şiirler söyleyen *İbrahim Mirza Divanı*'nda "Türkiyyat" başlığı altında hece ölçüsüyle söylenmiş 24 Türkçe şiir vardır (Çınarcı 2015: 161-196).

Safevi saraylarında Türkçenin gördüğü itibar zamanla azalsa bile yönetici elit zümre arasında Türkçe divan sahibi şairler vardır. Bunlar arasında XVI. yüzyıl Safevi bürokratlarından Yusuf Bey Ustaclu (Kerimov 2012), Murtazakulu Han Zafer (Ertaylan 1965) klasik estetiğe uygun söyledikleri şiirleriyle günümüze ulaşmışlardır.

XVI. yüzyılın başlarına kadar Erdebil Tekkesi'nin temsilcisi sıfatıyla faaliyet gösteren Safeviler, daha sonra siyasal amaçlarına ulaştıklarında, mezhep ayrışmasının neticesi olarak Sünni sanatkârlara ve tasavvuf erbabına hayat hakkı tanımazlar. Bunun sonucunda Safevi muhitlerinde dışlanan sanatkârlar, daha rahat nefes alabilecekleri Hint ve Osmanlı saraylarına yönelirler. Safevi egemenliğindeki kültür merkezlerinde yaşayan şairlerin bir kısmı, çeşitli nedenlerle daha sonra Osmanlı devlet adamlarının himayelerinde hayatlarını sürdürürler. XVI. yüzyılda, özellikle Yavuz Selim (1512 1520) ve Kanuni Süleyman dönemlerinde (1520-1566), bu padişahların sanatkârları himaye etmek hususundaki gayretleri ve istikrarlı yönetimleri sayesinde İran coğrafyasından Anadolu'ya sanatkârların göçü hızlanmıştır (Kurnaz 1999: 199-207).

XVI. yüzyılda Azerî sahasından Anadolu'ya gelen şairlerden biri, **Habibî**'dir. Akkoyunlu Yakup'un saltanatı döneminde onun muhitinde bulunan Habibî, Yakup Bey'in ölümünden sonra (1490) bir müddet Safevi sarayının himayesinde hayatını sürdürmüştür. Şah İsmail tarafından kendisine melikü'ş-şuara unvanı verilmesine rağmen daha sonra bilmediğimiz nedenlerden ötürü Anadolu'ya göç ederek ömrünü Osmanlı saray çevresinde tamamlamıştır. Bugüne kadar divanı tespit edilemediği hâlde mecmua ve tezkirelerdeki şiirleri bile kendisinden sonra yetişen şairleri etkilediğini göstermektedir (Köprülü 1989: 581-625).

Habibî'nin etkilediği şairler içinde en önemlisi, hiç kuşkusuz **Fuzulî** (1483-1556)'dir. Habibî'nin "dedim-dedi"li müracaa tarzındaki şiirine Fuzulî'nin nazire yazması ve başka bir gazelindeki beytini de tazmin etmesi önemlidir. Kanuni'nin Bağdat seferine kadar (1534), Osmanlı şairleriyle karşılaşmayan Fuzulî'nin, başta Necati (ö.1509) olmak üzere Anadolu sahasındaki şairlere yazdığı nazireler onun ilgi alanının genişliğini gös-

termektedir. Bütün ömrünü Akkoyunluların ve daha sonra da Safevilerin egemenliğindeki coğrafyada, Bağdat çevresindeki Hille, Necef, Kerbela topraklarında geçiren Fuzulî, üç dilde şiir söylemiş olmasına rağmen özellikle *Türkçe Divanı* ve *Leyla ile Mecnun* mesnevisi ile bütün Türk edebiyatını etkilemiştir (→İlk Klasik Dönem: Şiir; İlk Klasik Dönem: Mesneviler).

XVI. yüzyılda Fuzulî'nin eserleriyle zirveye ulaşan yazı dili, Safevi yönetiminin siyasal tercihlerinin sonucunda merkezden kenara çekilerek yerini Farsçaya bırakır. Şöyle ki Safevi devletinin kuruluşundan (1501) I. Şah Abbas dönemine (1588) kadar yönetimde etkili olan Kızılbaşlar, I. Abbas döneminden itibaren (1588-1629) saray çevresinden ve bürokrasiden tasfiye edilerek yerlerine Çerkez ve Gürcü kölelerden oluşan gulamlar istihdam edilmek suretiyle merkezî otorite güçlendirilmeye çalışılmıştır. Şah İsmail'in Kızılbaşlar ve diğer sufi oluşumları tasfiyesiyle başlayan ve Şah Abbas döneminde "İsna Aşeriye"yi hâkim kılma çabalarıyla devam eden tasavvuftan ve Türkmen unsurundan kopuş süreci, şahı ve Şii ulemayı öne çıkaran bir yönetim anlayışına bürünerek Kaçarlar dönemine kadar devam etmiştir (Akyol 1999: 127-158; Uyar 2000: 135-148). Ayrıca İsfahan'ın başşehir yapılarak Tebriz'in eski görkemli günlerini kaybetmesiyle sonuçlanan siyasal tercih, zamanla Türkmenleri edebî ve estetik düşüncelerini Farsça ifade etmeye yöneltmiş, Safevi saraylarında Farsçanın nüfuz kazanmasına ve giderek Türk edebiyatının cılızlaşmasına sebep olmuştur. Siyasal nedenlere bağlı olarak hızlanan ulema-mutasavvıf ayrışmasına ve Farsçanın itibar kazanmasına rağmen XVI. yüzyıldan itibaren Azerî sahasında Ali Şir Nevayi ve Fuzulî'nin etkisi hemen her tür ve şekilde ortaya konulan edebî ürünlerde görülmektedir. Azeri sahası Türk edebiyatının gelişmesinde hem Nevayi'nin hem de Fuzulî'nin etkisi olmakla birlikte bilhassa ikincisi, sadece merkezdeki seçkinler arasında değil, bütün edebî muhitlerde sevilerek okunmuş ve etkisi sürekli olmuştur.

XVII. yüzyılda klasik şiir anlayışını sürdüren Azeri şairlerinin büyük bir kısmı yukarıda izah ettiğimiz şartlardan ötürü Farsça söylemeyi tercih ederken daha çok tezkireciliğiyle tanınan Sadıki'nin (Çınarcı 2012a: 813-835) ve Te'sir-i Tebrizî (Çınarcı 2012b: 1245-1267) ile Vahid-i Kazvinî'nin külliyatlarındaki Türkçe şiirlerde Nevayi ve Fuzulî etkisinin çok canlı biçimde devam ettiği görülmektedir. Öteden beri Farsça ve Türkçe söyleyen iki dilli şairlerin, özellikle de Fuzulî'nin bu asırdaki en büyük takipçisi Gavsi'dir. Gavsi-i Tebrizî'den başka bu asrın klasik şiir anlayışını sürdüren ve Türkçe şiirler de söyleyen Sâ'ib-i Tebrizî (ö. 1676), Nabi başta olmak üzere Osmanlı şairlerini de etkilemiştir (Bilkan 2000: 97-103). Kendisi de Sani mahlasıyla şiirler söyleyen Şah Abbas döneminden itibaren Erdebil Tekkesi'nin vecd ve cezbeye dayalı tasavvuf anlayışı, Safevi muhitlerinde büsbütün terk edilerek şiir, Şiiliğin Safevi yorumunu (gulat) yaymak için bir

vasıta olarak kullanılmıştır. Safeviler döneminde Türkçe söyleyen şairler arasında şiirini bu doğrultuda kullanan çok ilginç bir isim, Emani'dir. Aslen Bayburtlu olan Muhammed Emani (1535-1608), Şah Tahmasp ve Şah Abbas zamanında Osmanlı-Safevi savaşlarına katılmış, aşırı Şii düşüncelerini ifade ettiği Türkçe manzumelerinde bazen hece bazen de aruz ölçüsünü kullanmıştır (Azeroğlu 1977).

XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren siyasal gelişmelerin etkisiyle merkezden kenara doğru zorlanan Türk edebiyatı, nispeten âşık edebiyatı içinde nefes alma olanağı bulurken Kerbela mersiyelerinde artışlar olmuştur. Şii geleneğin temel türlerinden biri olan Kerbela mersiyeleri, Azerî sahasında yetişen şairlerin eserlerinde klasik formunu koruyarak devam etmiştir. Fuzulî'nin eserlerinde en mükemmel örneklerini gördüğümüz bir tür olarak mersiye ve maktel geleneği, XVIII. yüzyılda Muhammed Tufarganlı (ö. 1761), Seyyit Fettah (ö. 1761), XIX. yüzyılda Kumri (ö. 1820), Tebrizli Safi (ö. 1867) ve Raci (1875) gibi şairler tarafından sürdürülmüştür (Heyet 1376: 246-269).

XVIII. yüzyıl Azerbaycan siyasi tarihi için bir dönüm noktasıdır. Kuzey Azerbaycan'da yerel hanlıklar kurulmuş, Güney Azerbaycan'da ise Nadir Şah döneminden (1736-1747) sonra kargaşa devam etmiş ve nihayet Kaçar hanedanı yönetimi devralmıştır. Bu dönemde Azerî edebiyatındaki gelişmeler daha çok Karabağ, Tiflis ve Bakü gibi merkezlerde yoğunlaşmıştır. XVIII. yüzyılda Molla Penah Vâkıf (ö. 1797) ile onun en büyük takipçisi Vidadi (ö.1809), sonraki dönemlerde de çeşitli meclis ve mahfillerde okunan şiirleriyle modern Azerbaycan edebiyatının doğuşuna zemin hazırlamışlardır (Akpınar 1994: 32-33).

XIX. yüzyılda Azerî edebiyatının ivme gösterdiği merkezlerin başında Erivan ve Derbent gelir. Bu bölgelerde Şii eğilimleri öne çıkaran bir anlayış içerisinde Azerî edebiyatı devam etmiş; Nafi (ö. 1876) ve Hacı Resul (ö. 1883) gibi sufi şairler yetişmiştir. Bunlardan başka XIX. yüzyılda yetişen Seyyit Nebati ile Seyyit Nigâri ise Türk tasavvuf edebiyatının önemli şahsiyetleridir. Hançobani, Mecnunşah mahlaslarıyla da tanınan Seyyit Ebulkasım Nebati (ö. 1874), Güney Azerbaycan'da yetişmiş sufi şairlerdendir. Şah Nimetullah Veli (1331-1431)'nin yoluna mensuptur. Şiirlerinde hem âşık edebiyatının hem de tekke-tasavvuf edebiyatının konularını, mecaz ve istiarelerini kullanmıştır (Akpınar 1994: 42-4).

XIX. yüzyılda Kuzey Kafkasya'da Nakşibendilik canlanmıştır (Nimet 1997: 1183-1191). Nakşibendiliği XIX. yüzyılda vahdet-i vücut anlayışına göre yorumlayan ve Azeri sahasında yetişen şairlerin en şöhretlisi **Seyyit Nigâri** (ö. 1886)'dir. Karabağlı olmasına rağmen daha evvelki devirlerin sufi şairleri gibi, doğduğu muhitin dışına çıkarak ömrünü Sivas, Amasya, Mekke, Erzurum ve İstanbul'da geçirmiştir. Harput'ta vefat eden Nigâri, va-

siyeti gereğince Amasya'da defnedilmiştir. Nakşibendiliğin Halidiye koluna mensup bu sufi şair, İsmail Şirvani'nin (ö. 1853) müridi olmasına rağmen şeyhi, Nigâri için "Onun mürşidi aşktır" demiştir. Nigâri'nin *Türkçe Divanı* yayımlanmıştır (Akkuş 2001). Seyyit Nigâri, *Türkçe Divanı*, *Nigâr-name* ve *Menakıb*'ı ile XIX. yüzyılda Türk tasavvuf şiirine yeni bir soluk getirmiş ve takipçilerini yetiştirmiştir (Akpınar 1994: 465-66; Kara 2000: 14-17). Onun takipçileri arasında Vahidî (ö. 1873) ile Rencur mahlaslı Nigâr Hanım (ö. 1899)'ı özellikle zikretmek gerekir (Kafkasyalı 2002: III, 109-110).

XIV. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar genel özellikleriyle anlatmaya çalıştığımız Azeri edebiyatı ile aynı tarihsel dönemdeki Osmanlı edebiyatının ortak estetik duyarlık ekseninde geliştiği görülmektedir. Fakat Azeri sahasında yetişen şairler, eserlerinde ritmi sağlayan unsurları; ses ve söz tekrarları ile cinas, kalp ve iştikak sanatlarını daha çok tercih etmişler; konuşma dilindeki kalıplaşmış yapıları yazı dilinde de kullanmışlardır. Bu üslup ayrılığının ortaya çıkmasında klasik edebiyatla popüler edebiyatın iç içe geçmiş olmasının payı büyüktür. Çünkü siyasal açıdan sürekliliğin olmadığı Azeri sahasında edebî muhitler, Osmanlılarda olduğu gibi saray çevresinde oluşmamıştır. Ayrıca birlikte yaşadıkları hâlde saray çevrelerinde Fars şairlerinin gördüğü itibar, pek çok "iki dilli" Türk şairini Türkçe şiirlerinde şifahi üsluba yönlendirmiştir. Bütün bunlara ilave olarak coğrafi farklılıklardan kaynaklanan yaşama biçimleri de Osmanlı ve Azeri sahalarındaki üslup ayrılıklarını pekiştirmiştir. Herat, Tebriz ve İstanbul'da yetişen sanatçıların üslup farklılıkları özellikle nakış ve cilt sanatıyla ilgili çalışmalarda ortaya konulduğu hâlde (Aslanapa 1995: 513-515; Atılgan 2000: 378-417; Uluç 2006), edebiyat açısından bu sorun yeterince ele alınmamıştır. Oysa Osmanlı tezkire yazarlarından Âşık Çelebi, Habibî'den bahsederken onun hakkında "Ekser-i edâları ʿAcemâne ve hilâf-ı üslûb-ı şuʿarâ-yı zemânedür" (Edası Acemce ve üslubu zamanının şairlerine aykırıdır.) diyerek üslubundaki farklılığa işaret etmiştir (Âşık Çelebi 2010: 612).

Her ne kadar niteliği tam olarak ortaya konulmamış olsa da bu üslup ayrılığının yanı sıra Azerî sahası Türk edebiyatı ile Osmanlı edebiyatı arasında siyasal sebeplere dayalı göreceli bir farklılıktan da söz edilebilir. Özellikle Osmanlı-Safevi mücadelesi neticesinde iyice belirginleşen Sünni-Şii ayırımı, farklılıkları derinleştirerek senkretik (bağdaştırmacı) anlayışların bir arada yaşamasına fazla imkân vermemiştir. Buna rağmen sufi çevrelerin değişen koşullara ayak uydurma konusundaki esneklikleri, yerel idarecilerin iktidarlarını sufi ve sanatkâr zümrelerin desteğiyle pekiştirme arzularıyla örtüşünce heterodoks zümreler, değişik adlar altında faaliyet göstermişlerdir. Bu durum, kültür ve sanat alanında bir nevi taşıyıcı fonksiyonu üstlenen sufi şairler ve çeşitli heterodoks zümreler aracılığıyla edebiyat alanında etkileşimi sağlamıştır. Ancak Türk edebiyatının tarihsel

gelişiminden şairler arasındaki etkileşim meselesine kadar bir dizi konu, Osmanlı'dan devreden ideolojik bir yaklaşımla ele alındığı için Türkçenin en güzel şiirlerini söyleyen Şah İsmail (Hatayi) ve Safevi saraylarında yetişen diğer Türk şairleri Türkiye'deki edebiyat tarihçilerince göz ardı edilmiştir. Seyyit Nesimî'yi divan şairi sayarken aynı coğrafyada eser veren Şah İsmail Hatayi'yi görmezlikten gelmek, konuya dil açısından yaklaşılmadığının en somut göstergesidir.

Azeri sahası Türk edebiyatı ile Osmanlı edebiyatı arasında faklılaşma, XVI. yüzyıla kadar büyük ölçüde coğrafi ve siyasi ayrılığa dayanmaktadır. Hatta XVI. yüzyılda bile Herat-Tebriz ve İstanbul arasında çok yönlü iletişim vardır. Azeri Türkçesi, XVII. yüzyıla kadar "kendine özgü ölçünlü (standart) bir lehçe biçimine" girmemiştir (Korkmaz 2004: 2023-2034). XVII. yüzyıldan itibaren yazı dilindeki ayrılıklar, coğrafi ve siyasal koşullardan kaynaklanan kopuşlarla belirginleşerek Çağatay ve Osmanlı sahası arasında bir de Azeri edebiyatından söz etmeyi zorunlu hâle getirmiştir. XVIII. ve özellikle XIX. yüzyıldan itibaren Türk dünyasında yaşanan farklı modernleşme süreçleri, bütün siyasal ve sosyal kurumlarda olduğu gibi Türk sanat ve edebiyatının da yeni doğrultularını belirlemiştir.

Kaynakça

Akay, Mehmet (1996), İbrahim *Gülşenî'nin Divanı: Metin-Dil Hususiyetleri*, Konya: SÜ: DT.

Akkuş, Muzaffer (2001), *Seyyid Nigârî Divanı*, Niğde: Niğde Ü. Yay.

Akpınar, Yavuz (1994), *Azerî Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay.

Akyol, Taha (1999), *Osmanlı'da ve İran'da Mezhep ve Devlet*, İstanbul: Milliyet Yay.

Algar, Hamid (1991), "İlk Dönem Nakşibendî Geleneğinde İbn Arabî'nin İzleri", (çev. Salih Akdemir), İslamî *Araştırmalar*, V, 1: 1-20.

Allouche, Adel (2001), *Osmanlı-Safevî İlişkileri Kökenleri ve Gelişim*, (çev. Ahmed Emin Dağ), İstanbul: Anka Yay.

Araslı, Hamid (1960), *Azerbaycan Edebiyat Tarihi*, Bakü: Azerbaycan İlimler Akademisi Neşriyatı.

Armutlu, Sadık (1990), *Sultan Ahmed Celâyir, Hayatı, Divanının Tenkitli Metni ve Tahlili*, Erzurum: AÜ, DT.

Arslanoğlu, İbrahim (1992), Şah İsmail *Hatayî ve Anadolu Hatayîleri*, İstanbul: Der Yay.

Aslanapa, Oktay (1995), "Orta Asya'da Cild Sanatı", *Erdem*, VII, (20): 505-517.

Atılgan, Sevay (2000), *15. Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri*, İstanbul: Mimar Sinan Ü., DT.

Ayan, Gönül (1996), *Tebrizli Ahmedî, Esrâr-nâme*, Ankara: AKM Yay.

Ayan, Hüseyin (2002), *Nesîmî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divânının Tenkitli Metni*, Ankara: TDK Yay.

Aydemir, Semra (1990), *Dede Ömer Rûşenî, Hayatı, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkîdli Metni*, Konya: SÜ, YLT.

Azeroğlu, Balaş (1977), *Muhammed Emani*, Bakü: Azerbaycan İlimler Akademisi İlm Neşriyatı.

Bardakçı, Murat (1986), *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yay.

Bilkan, Ali Fuat (2000), "Sâib-i Tebrizî ve Nabî Üzerine Bir Mukayese Denemesi", *Akademik Araştırmalar*, 3: 97-103.

Çınarcı, M. Nuri (2012a), "Sadıkî-i Efşar'ın Tebriz Milli Kütüphanesindeki Külliyatı ve Türkçe Manzumeleri", *Turkish Studies*, 7/3: 813-835.

Çınarcı, M. Nuri (2012b), "Te'sîr-i Tebrizî'nin Külliyatı ve Türkçe Şiirleri", *Turkish Studies*, 7/4: 1245-1267.

Çınarcı, Mehmet Nuri (2015), "Safevi Sarayında Türkçe Şiir Yazan Bir Şehzade İbrahim Mîrzâ (Câhî)", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* 19, 3: 161-196.

Değirmençay, Veyis (2004), *Karakoyunlu Hükümdarı Cihanşah ve Farsça Şiirleri*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Demir, Recep (2006), *Hatâyî-i Tebrîzî ve Mollâ Câmî'nin Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Van: Yüzüncü Yıl Ü. DT.

Demirci, Jale (1994), *Kişverî Divanı*, Ankara: Ankara Ü. DT.

Demirci, Jale (1998), "Nevayî'nin Azerbaycan Sahasına Etkisi", *DTCF Dergisi*, XXXIII: 1-11.
Ercilasun, Ahmet B. (2004), *Türk Dili Tarihi*, Ankara: Akçağ Yay.
Ergin, Muharrem (1980), *Kadı Burhaneddin Divanı*, İstanbul: İÜ Yay.
Ergun, Sadeddin Nüzhet (194243), *Türk Musikisi Antolojisi I-II*, İstanbul: İÜ EF Yay.
Erşahin, Seyfettin (2002), *Akkoyunlular*, Ankara: Bizim Büro.
Ertaylan, İsmail Hikmet (1965), *Divan-ı Türkî-i Zafer*, İstanbul: Tan Matbaası.
Eyyûbî, Ekmel (1963), "Kâsım-ı Envâr ke Türkî Eş'âr", *Mecelle-i Ulûm-i* **İslâmiyye**, IV/1: 168-178.
Flemming, Barbara (1975), "Hasanoğlu'nun Bir Gazeli, Sultan Gavri Divanında Bilinmeyen Şiirler", I. *Türk Dili Bilimsel Kurultayına Sunulan Bildiriler*, (27-29 Eylül 1972), Ankara: TDK Yay., s. 331-341.
Gölpınarlı, Abdülbaki (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılap Yay.
Gölpınarlı, Abdülbaki (1989), *Hurufîlik Metinleri Kataloğu*, Ankara: TTK Yay.
Heyet, Cevad (1376), *Azerbaycan Edebiyat Tarihine Bir Bahış I*, Tehran: Varlık Yay.
Kafkasyalı, Ali (2002), *İran Türk Edebiyatı Antolojisi*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.
Kara, Mustafa (1999), "Gülşeniye ve Güldeste", *Dergâh*, X, 110: 8-11.
Kara, Mustafa (2000), "Harput'ta Karabağlı Bir Derviş Şair: Nigarî", *Dergâh*, X, 119:14-17.
Karaismailoğlu, Adnan (1988), "Türk Edebiyatı Kaynaklarından Tuhfe-i Samî ve Altıncı Bölümünün Tercümesi", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 57: 178-86.
Kerimov, Paşa (2012), Yusif Bey Ustaclu-Divan, Bakü: İlim ve Tahsil.
Âşık Çelebi (2010), *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, (hzl. Filiz Kılıç), İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yay.
Korkmaz, Zeynep (2004), "Emir Hidayetullah Divanı'nın Dil Yapısı Üzerine Görüşler", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II*, Ankara: TDK Yay., s. 2023-2034.
Köprülü, M. Fuad (1989), *Edebiyat Araştırmaları II*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Kurnaz, Cemâl (1999), *Türkiye-Orta Asya Edebî İlişkileri*, Ankara: Akçağ Yay.
Macit, Muhsin (2002), Karakoyunlu Hükümdarı Cihanşâh ve Türkçe Şiirleri, Ankara: Grafiker Yay.
Macit, Muhsin (2012), "Osmanlı kültür ve sanatında İbrahim Gülşenî'nin **işlevi",** *Bilig,* 60 (Kış): 193-214.
Macit, Muhsin (2017), *Hatâyî Dîvânı*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yay.
Mazzaoui, Michel M. (1972), *The Origins of the Safawids, Wiesbaden*: Franz Steiner Verlag.
Melikof, İrene (1994), *Uyur idik uyardılar,* (çev. Turan Alptekin), İstanbul: Cem Yay.
Nefisî, Said (1958), *Külliyat-ı Kasım-ı Envar,* Tehran: Ez-İntişarat-ı Kitabhane-i Senaî.
Nevayî, Ali Şir (2001), *Mecâlisü'n-nefâyis*, (hzl. Kemal Eraslan), Ankara: TDK Yay.
Nimet, Meşhedihanım (1997), "Azerbaycan'da 17. Yüzyıl Sonrası ve 20. Yüzyıl Öncesinde Nakşibendiyye Cemiyetleri Merkezleri", *Erdem*, IX, (27): 1183.1191.
Owens, G.M. Meredith (1962), "The Turkish Verses of Qasim al-Anvar", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XXV/1: 155-161.

Öngören, Reşat (2000), *Osmanlılarda Tasavvuf*, İstanbul: İz Yay.

Sadıkî (1327), *Tezkire-i Mecmau'l-Havass*, (hzl. Abdurresul Hayyampûr), Tebriz: Çaphâne-i Ahter-i Şimâl

Savory, Roger (1987), *Studies on the History of Safawid Iran*, London: Variorum Reprints.

Sertkaya, Osman Fikri (1999), "Azerbaycan Şairlerinin Çağatayca Şiirleril", *Kardaş Edebiyatlar*, 45: 25-27.

Sevinç, Fırat (2001), *Edhemî Divanı ve Tahlili*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, YLT.

Simpson, Marianna Shreve (1997), *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Avrang*, New Haven: Yale University Press.

Sona, İbrahim (2008), *Emir Efsahuddin Hidayetullah Beg And His Divan*, Cambridge: Harvard University.

Sümer, Faruk (1999), *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*, Ankara: TTK Yay.

Uluç, Lâle (2006), *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar-XVI. Y*üzyıl Şiraz *Elyazmaları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Uyar, Mazlum (2000), *İmamiyye Şîasında Düşünce Ekolleri Ahbarîlik*, İstanbul: Ayışığı Yay.

Uzun, Mustafa (1994), "Dede Ömer Rûşenî", *DİA*, IX: 81-83.

Woods, John E. (1993), *300 Yıllık Türk İmparatorluğu Akkoyunlular*, (çev. Sibel Özbudun), İstanbul: Milliyet Yay.

Klasik estetikte yeni yönelişler:

ORTA KLASİK DÖNEM (1600–1700)

Orta Klasik Dönem (1600-1700): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

Abdulkadir Erkal

XVII. yüzyıl, tarih araştırmacıları tarafından Osmanlı Devleti'nde çözülmenin sebeplerinin oluştuğu, sosyal, iktisadi, siyasi ve askerî alanlarda büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak kabul edilir. I. Ahmet (sal.1603-1617) ile başlayan ve II. Mustafa (sal.1695-1703) ile biten bu dönemde, iki padişah arasında I. Mustafa, II. Osman, I. Mustafa (ikinci kez), IV. Murat, İbrahim, IV. Mehmet, II. Süleyman ve II. Ahmet olmak üzere toplam yedi padişah tahta çıkmıştır. Asrın başında en geniş sınırlarına ulaşan Osmanlılar, ilerleyen yıllarda Avrupa ve dünya siyasetindeki üstünlüğünü ve topraklarını kaybetmeye başlar. Dönemin en bariz özelliği, siyasi, sosyal ve ekonomik, her alanda yaşanan istikrarsızlıktır. Bu süreçte, önceki yüzyıllarda bir gelenek hâlini almış olan şehzadelerin bilgi ve tecrübe için sancaklara gönderilmesine devam edilmemesi, devlet yönetiminde farklı otoritelerin doğmasına yol açmıştır. Hatta şehzadelik dönemlerinde, ölüm korkusu içerisinde dört duvar arasında yaşamaktan aklını kaybetme noktasına gelen şehzadeler dahi olmuştur. İstikrarsızlığın diğer bir göstergesi de toplam altmış iki sadrazamın yönetime gelmesidir. Bu durumun ilginç olan tarafı, sadrazamların sadece on altısının Türk asıllı olmasıdır. Yedi ile on dört yaşları arasındaki şehzadelerin padişah olmaları, idarenin valide sultanların eline geçmesine sebep olmuştur. Bu durum, devlet yönetiminde güç dengelerini sarsmış ve istikrarsızlığa etki eden önemli bir faktör olmuştur. Bütün

bu kargaşa sırasında, I. Ahmet (ö.1617)'in genç yaşta vefat etmesiyle kardeşi I. Mustafa tahta çıkmış, ancak padişahın ruhsal rahatsızlığı gizlenemez hâle gelince Sultan Ahmet'in henüz on dört yaşındaki oğlu Osman (sal.1618-1622) hükümdar ilan edilmiştir.[1]

[1] Tarihî arka planın verilmesinde Uzunçarşılı'nın eserinden (1995) yararlanılmış ve diğer kaynaklardan yapılan alıntılar ayrıca belirtilmiştir.

Asrın başında babası III. Mehmet'in ölümüyle on dört yaşında tahta geçen I. Ahmet (sal.1603-1617)'in ilk icraatı kardeş katline son vermek olmuştur. O, sancağa çıkmadan saltanata geçen ilk şehzadedir. Bunun sebebi ise Anadolu'da devam eden Celalî isyanlarıdır (Şimşirgil 2016: 314). Sultan Ahmet devrinde batıda Macaristan, doğuda Safeviler ile çetin mücadeleler verilmiştir.

Sultan Osman, yenilikçi bir padişah olmakla birlikte çok genç ve tecrübesiz bir devlet adamıydı. Bu bakımdan sık sık annesinin, hocası Ömer Efendi'nin ve kızlar ağası Mustafa Ağa'nın tesirinde kalıyordu. Gençliğine rağmen, Lehistan ve Hotin seferlerinde yeniçerilerin gösterdikleri isteksizlik üzerine, çevresinin de telkiniyle orduda reform yapmaya yönelmiş ve bu durum orduda ciddi rahatsızlıklara sebep olmuştur. Onun yapmak istediği reformlar arasında, Fatih ve Kanuni dönemlerinden kalan kanunları değiştirerek yeniden güncellemek, kıyafet inkılabı ve ulemanın gücünü sınırlandırmak gibi yenilikler bulunuyordu. Bütün bunların üstüne, kendisinden önceki padişahlardan farklı olarak hacca gitmekte ısrar etmesi gerilimi iyice artırmıştır. Padişahın kayınpederi Şeyhülislam Es'at Efendi bile kendisine karşı çıkmış ve "padişahlara hac lazım değildir, yerinde oturup adl eylemek evladır, caiz ki bir fitne zuhur eyleye" şeklinde bir fetva vermiştir. II. Osman'ın bu fetvayı yırtması ve Anadolu'ya geçme düşüncesi, Yeniçerileri iyice tedirgin etmiş ve çıkan isyan padişahın tahttan indirilmesi ve katledilmesiyle neticelenmiştir. II. Osman'ın diğer lakabıyla Genç Osman'ın isyanın elebaşılığını yapan yeniçeri ağalarının isteğiyle şehit edilmesi Türk tarihinin en trajik olaylarından biridir. Onun, Osmanlı tarihinde katledilen ilk padişah olması Anadolu'da bazı isyanların çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu isyanların en büyüğü ise Erzurum Beylerbeyi Abaza Mehmet Bey'in isyanıdır. Halk, padişahın öldürülmesini hiçbir zaman hazmedememiş ve bu duygularını yakmış oldukları ağıtlarda ifade etmişlerdir. (bu konuda bk. Şimşirgil 2017: 47).

İkinci kez tahta çıkarılan I. Mustafa'nın rahatsızlığı, valide sultan ile vezirliğe getirilen Davut Paşa'nın devlet yönetimini ele almalarına yol açmıştır. Ancak çok geçmeden Sultan Osman'ın katilleri cezalandırılmış ve I. Mustafa'nın hastalığı bahane edilerek tahta henüz on bir buçuk yaşında olan IV. Murat (sal. 1623-1640)'ın çıkmasına karar verilmiştir. On iki yaşında tahta çıkan IV. Murat'ın ilk yılları "annesinin gölgesinde, merkezde kapıkulu zorbaları, taşrada ise onlara karşı harekete geçen sekbanların ayaklanmaları"

arasında geçmiştir. Bu isyanların başında, bir yıldır süregelen Abaza Mehmet Paşa isyanı vardır. Yeniçerilere karşı yapılan bu ayaklanma halk tarafından da teveccühle karşılanmıştır. Abaza Mehmet Paşa, daha sonra sultanın huzuruna çıkarak af dilemiş, isyanının devlete değil Genç Osman'ın katillerine karşı olduğunu söylemiştir. Yüzyılın başlarında Anadolu'da ortaya çıkan ve genel bir isimlendirmeyle Celalîler olarak adlandırılan asilere karşı amansız bir mücadele başlatılmış, bu işle görevlendirilen Kuyucu Murat Paşa üç yıl süren sert bir mücadele sonucunda sorunu ortadan kaldırabilmiştir. Osmanlı Devleti'nin birçok parçasında birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan bu tür isyanlar, hem halkı hem de devlet otoritesini zayıflatarak büyük bir sosyal bunalıma sebep olmuştur.

Sultan Murat, 1632'de Şah Abbas'ın Revan ve Bağdat şehrini işgali üzerine 1635'te Revan'a sefere çıkmış ve Revan'dan Tebriz'e kadar geniş bir bölgeyi hâkimiyetine almıştır. O, seferde iken Bayram Paşa'ya kendi el yazısıyla sarayda kafeste bulunan I. Ahmet'in oğulları şehzade Bayezit, Kasım ve Süleyman'ın katlini emretmiştir. I. Ahmet'ten bu yana kardeş katli uygulanmazken, sürekli isyanlar ve taht değişiklikleri bu kuralın işlemediğini göstermiştir (İnalcık 2016: 224). Bayram Paşa bu emri yerine getirerek şehzadeleri boğdurtmuş, şehzadelerden sadece İbrahim sağ kalmıştır. Kösem Sultan, onu haremde saklayarak Osmanlı hanedanının devamını sağlamıştır.

IV. Murat (ö.1640)'ın hastalanarak vefat etmesi üzerine Osmanlı tahtına Sultan İbrahim (sal. 1640-1648) geçmiştir. Asabi bir mizaca sahip olan ve sürekli ölüm korkusuyla yaşayan Sultan, saray yönetiminde de benzer davranışlar sergilemiştir. Vezir ve sadrazamlar arasındaki amansız rekabet, içeride yaşanan sıkıntıları dışarıdaki askerî başarılarla bir ölçüde telafi edebilecek ciddi hiçbir sonucun alınamaması, yoksullaşan alt tabakalara rağmen bürokrat ve yönetici sınıfın arzularını tatmin etmede sınır tanımaması, yönetilmesi oldukça zor bir yapının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yönetici üst sınıfın pahalı zevkleri, giyim ve teşrifat konusundaki israfı öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki, bir sonraki asrın başında yaşanan lale çılgınlığına benzer bir samur kürk modası alıp başını gitmiştir. Halkın yoksulluktan bunaldığı ve hazinenin boşaldığı bir zamanda yapılan bu denli büyük masraflar ve lüks eşya merakı yüzünden insanlardan zorla para almaya kadar varan zulümler, ulemayı ve yönetimden memnun olmayan kesimleri tedbir almaya mecbur etmiştir. Böylece Sultan İbrahim'in tahttan indirilmesine karar verilmiş ve padişahın annesi Kösem Sultan'ın çabaları da bir sonuç vermeyince, 7 Ağustos 1648'de henüz yedi yaşındaki şehzade IV. Mehmet (sal. 1648-1687) tahta çıkarılmıştır. Bir süre hapsedilen Sultan İbrahim de on gün sonra katledilmiştir. Sultan İbrahim döneminde en önemli olay Venedik Kolonisi Girit'in fethi için savaş ilanıdır. Bu savaş yirmi dört yıl sür-

müştür (İnalcık 2016: 252). Sultan İbrahim tarihte "Deli İbrahim" diye anılmıştır. Bu lakap İbrahim'in tahttan indirilerek katlinde önemli rolü bulunan Karaçelebizade Abdülaziz'in yazdığı *Zeyl-i Ravzatü'l-Ebrar* isimli eserde geçmektedir (Şimşirgil 2017: 184).

IV. Mehmet'in saltanatının ilk yıllarında devlet idaresi, Valide Sultan ve ocak ağalarının müdahalesiyle iyice karışmış ve sarayda gizli bir valide sultanlar savaşı başlamıştır. Kösem Sultan gizli bir plan yaparak IV. Mehmet'i zehirlemeye ve tahta Şehzade Süleyman'ı geçirmeye niyetlenmiş ancak bu plan Hatice Turhan Sultan ve taraftarlarınca öğrenildiğinde aynı gece Kösem Sultan ve suikastın elebaşıları katledilmiştir.

Dönemin sadrazamı Köprülü Mehmet Paşa'nın 1661 yılında vefat etmesi üzerine oğlu Fazıl Ahmet Paşa'ya sadaret mührü verilince kısa da olsa bir istikrar dönemi yaşanmıştır. Avrupa içlerinde önemli kalelerin alınmasıyla yeniden hayat bulan Osmanlı Devleti, Girit'in fethiyle de uzun süredir hasret kaldığı başarılara bir yenisini eklemiştir.

1556'de sadarete getirilen Köprülü Mehmet Paşa'nın ve ardından Fazıl Ahmet Paşa'nın istikrarlı yönetimi ile devlet bir müddet bunalımdan kurtulmuşsa da; Köprülülerden sonra gelen Kara Mustafa Paşa'nın hırsı ve aceleciliği yüzünden Viyana önlerine gelen Osmanlı ordusunun bozguna uğraması Osmanlı Devleti'ne büyük bir darbe vurmuştur. Yine bu yüzyılda Osmanlı sarayında baş gösteren aşırı zevk ve sefaya düşkünlük ve rüşvet sebebiyle hazine çökmüş, dış borçlanma artmaya başlamıştır. Halkın yoksulluktan kırıldığı ve hazinede para kalmadığı bir zamanda yapılan büyük masraflar ulema sınıfını oldukça rahatsız etmiştir (İnalcık 2015: 106).

Osmanlı Devleti'nde Kanuni'den sonra en fazla (yirmi sekiz yıl) tahtta kalan padişah olan IV. Mehmet, ilk sekiz yıl sıkıntılı bir dönemden sonra Köprülü Mehmet Paşa'nın sadaretinden Viyana bozgununa kadar saltanatı ellerine bıraktığı Köprülüler sayesinde rahat etmiştir. Kendisi de çok sevdiği sürek avlarına devam etmiştir. IV. Mehmet'in ava olan merakından dolayı ona "Avcı" lakabı verilmiştir. Onun zamanında, Osmanlı Devleti en geniş hudutlarına ulaşarak dünya siyasetinde faal bir rol oynamıştır (Şimşirgil 2017: 337).

1676 yılında Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa'nın vefatı üzerine, sadaret mührü Paşa'nın damadı olan Kara Mustafa Paşa'ya verilmiştir. O da, Köprülüler geleneğinin başarılarını devam ettirmek için gayret etmiştir. Ancak hırsı, aceleciliği ve yaptığı ciddi hatalar, Viyana önlerine kadar ilerlemiş olan Osmanlı ordusunun tarihindeki en büyük bozgununu yaşamasına sebep olmuş ve 1683'te Viyana'da alınan ağır yenilginin faturasını canıyla ödemiştir.

IV. Mehmet'in tahttan indirilmesiyle tahta geçen II. Süleyman (sal. 1687-1691) saltanatının ilk yıllarında iç kargaşalar ve isyanlarla mücadele etmiş,

batıda Macaristan'a seferi sürdürürken doğuda da Belgrad'ı zapt etmiştir. II. Süleyman'ın ölümünden sonra tahta geçen II. Ahmet döneminin kayda değer olayı Sakız adasının fethidir. II. Ahmet ile ağabeyi II. Süleyman'ın ne tesadüftür ki saltanatları üç yıl yedi ay on dört gün sürmüştür (Kaya 2015: 52).

II. Mustafa'nın tahta çıktığı yıllarda 1683 Viyana kuşatmasıyla başlayan çok uluslu savaşlar çeşitli cephelerde bütün hızıyla sürüyordu. Onun, tahta geçer geçmez yaptığı ilk iş devletin kontrolünü kendi eline alma çabası olur. Epeydir düzenli toplanmayan Divan-ı Hümayun'un haftada dört gün çalışmasını emreder. Ayrıca ataları gibi bizzat ordunun başında sefere çıkma isteğini bildirir. Nitekim o, Osmanlı tarihinde sefere çıkan son padişah olmuştur. II. Mustafa, savaş giderleri için önemli mali tedbirler almıştır. Bunların başında varlıklı kimselerin mallarını müsadere, gelecek yıllara ait vergileri peşin olarak tahsil etme, tütün ve kahve vergilerine yapılan zamlar gelir. Ayrıca "Bid'at-ı kahve" adıyla yeni bir vergi çıkarılır ve cizyenin de "Eşrefî" adıyla bastırılan altınla ödenmesi kararlaştırılır. Karlofça Antlaşması'nın ardından beş yıllık dönemde, askerî, mali tedbirler alınırken II. Mustafa'ya karşı hem asker hem halk ve ulema arasında ciddi bir hoşnutsuzluk ortaya çıkar. Bu ortamda tepkiler, Edirne Vakası (21Temmuz 1703) denilen olayların patlamasına yol açar. İsyanın hedefinde görünürde, padişahın hocası olan ve devlet işlerine karışan Şeyhülislam Seyyit Feyzullah Efendi vardır. Rami Mehmet Paşa, şeyhülislamı azlettirmenin yollarını arar. O sırada, Gürcistan'a gönderilmek istenen iki yüz kadar cebecinin gecikmiş ulufelerini isteme bahanesiyle ayaklanması ona bu fırsatı verir. Sadrazamın el altından desteklediği bu hadise kısa sürede büyüyerek devlete yönelik bir mahiyet kazanır. İstanbul'a hâkim olan asiler Edirne'ye isteklerini belirten bir "mahzar" gönderirler. Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin bu yazıyı padişaha ulaştırmamasını fırsat bilen Rami Mehmet Paşa onu azlettirir. Durumdan habersiz olan asiler, Edirne'ye doğru yürürler, kaçmaya çalışan Feyzullah Efendi'yi işkencelerden sonra katlederler ve onun hocası İmam-ı Sultani Mehmet Efendi'nin teklifiyle Şehzade Ahmet'in tahta çıkmasını kararlaştırırlar. Edirne hükümetinin temsilcisi ikinci vezir Hasan Paşa ile İstanbul'un temsilcisi Ahmet Paşa'nın gayretleriyle çarpışma olmadan mesele halledilir. Edirne'den gelenlerin İstanbul'dan gelenlere katılmasıyla yalnız kalan II. Mustafa, yanında saray halkı ve vezirler olduğu hâlde Edirne'ye döner ve saltanatı kardeşi III. Ahmet'e bırakır. (bk. Özcan 2006: 279).

II. Viyana seferinden itibaren sürekli olarak toprak kaybeden Osmanlılar için, yüzyılın sonunda Avusturya, Venedik ve Lehistan ile yapılan Karlofça Antlaşması (1699), "Duraklama Devri" adı verilen ve imparatorluğun artık sürekli yenilgi ve kayıplarla karşılaşacağı bir sürecin başlangıcı olur.

XVII. yüzyılda otoritenin tam olarak sağlanamaması, devlet hazinesinin tükenmesi, devlet sistemine rüşvet olayını sokmuş ve bu durum Osmanlı

toplumunu da olumsuz olarak etkilemiş; İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun birçok şehrinde bu durumdan istifade etmek isteyen kişilerin teşvikiyle isyanlar çıkmıştır. Bu isyanlar büyük sosyal bunalımlara sebep olmuştur. XVI. ve XVII. yüzyıllarda, Anadolu'da toplumsal ve ekonomik yapının bozulmasından kaynaklanan ayaklanmalar Celalî isyanları olarak anılmıştır. Bu isyanlar başlangıçta, Osmanlı idaresinden memnun olmayan zümrelerin ve Şii eğilimli Türkmen gruplarının Safevilerin de tahrikiyle devlete başkaldırmaları şeklinde ortaya çıkmış, XVI. yüzyıl sonlarından itibaren büyük bir mesele hâlini alarak değişik bir mahiyet kazanmıştır. Osmanlı devlet anlayışı, bu isyanları "hurûc ale's-sultan" olarak değerlendirmiş ve kaynaklarda bu ifade sık sık kullanılmıştır. 1519'da Bozoklu (Yozgat) Şeyh Celal adında bir kişi Mehdîlik iddiasıyla Tokat civarında isyan edince bundan sonraki isyanlar, hangi gaye ile ve türden olursa olsun halk arasında onun adına nispetle "Celalî" sıfatıyla anılmaya başlanmış, halk tarafından kendisine zarar veren her asi Celalî olarak görülmüştür (Keskin 2009: 52). Bu isyanlar divan şiirinde de şairlerin kendi pencerelerinden değerlendirilmiştir.

XVII. yüzyılda sürekli kargaşa ve isyanların baş göstermesinin en önde gelen sebeplerinden biri hiç kuşkusuz ekonominin zayıflamasıdır. Maaşlar zamanında ödenememiş, sikke üzerinde tashih yapılarak değeri düşürülmek zorunda kalınmıştır. Ekonomik sıkıntı öyle bir noktaya varmıştır ki, IV. Mehmet'in cülus töreninde yeniçerilere dağıtılacak bahşiş bile tedarik edilememiş ve Sofu Mehmet Paşa, askeri teskin etmek için Cinci Hoca namıyla meşhur Hüseyin Efendi'den iki yüz akçe istemek zorunda kalmıştır. Cinci Hoca parayı vermek istemeyince de mallarına el konularak hapsedilmiş, alınan para ile cülus bahşişi dağıtılabilmiştir. Cinci Hoca'nın sakladığı akçeler, "Cinci akçesi" diye elden ele gezerek meşhur olmuştur (Şimşirgil 2017: 189).

Ekonomik sıkıntıların baş gösterdiği bu yıllarda, Sultan İbrahim'in lüks yaşama olan düşkünlüğü de toplumu derinden etkilemiştir. Sık sık vezirleri katlettirip tutarsız kararlar veren padişah, devletin ekonomik açıdan içinde bulunduğu sıkıntılı duruma aldırış etmeden köşklerine ve saraydaki bütün odalara samur döşetmeye kalkışmıştır. Altınlı kumaşlarla süslenen her yerin samur kürkle döşenmesi emri, şehirde samur fiyatlarını on katına çıkarmıştır. *Lale Devri* adlı kitabıyla geniş kesimlerin ilgisini çeken Ahmet Refik, bu dönemi adlandırmak üzere de *Samur Devri* adlı bir kitap yazmıştır (İstanbul 1927). Onun bu adlandırması abartılı değildir. Tarihçi Solakzade, bu sırada mansıpların bile samur karşılığı dağıtıldığını, hatta altın işlemeli ve yaldızlı perdelerin asıldığı yerlere bile samur asılmasının emredildiğini yazmıştır (1989: 577). Sultan İbrahim, kafeste mahkûm olduğu yıllarda birtakım psikolojik vehimlere düşmüş, sultan olduktan sonra

da rahatlamak için üfürükçülerden yararlanmaya devam etmiştir. Yukarıda ismi geçen Cinci Hoca, Kösem Sultan tarafından saraya çağrılmış ve padişahın bulunduğu her yere büyüler ve muskalar asmış, ayrıca rüşvet olayına da girerek büyük bir servetin sahibi olmuştur. (İnalcık 2016: 251).

Yüzyılın en çok eleştirilen yönlerinden biri de askerî sistemin bozulması hususudur. Özellikle III. Murat zamanından itibaren yeniçeri ocağına devşirme usulüne aykırı olarak asker alınması ve tımarlı sipahi sisteminin ihmal edilmesi, devlet bünyesinde ciddi yaralar açmıştır. Bu yüzyılda ilmiye sınıfı, tutucu çevrelerin ve bilimsel yeterliliği bulunmayan kesimlerin elinde gittikçe zayıflamış, hatır veya rüşvet karşılığı tayinlerle âdeta bir himaye mekânı hâline gelmiştir.

XVII. yüzyılda toplum hayatında derin izler bırakan birtakım doğa olayları ve afetler meydana gelmiştir. Bu olaylardan ilki, II. Osman'ın Hotin Seferi hazırlıklarını yaptığı 1621 yılının ağır kış şartlarıdır. 5 Şubat günü Haliç, 9 Şubat'ta da İstanbul Boğazı buz tutmuş, insanlar Galata'dan İstanbul'a, İstanbul'dan Üsküdar'a yaya olarak geçebilmişlerdir. O zamana kadar böyle bir hadise vuku bulmadığından, İstanbul halkı bu olayı kıyametin yaklaştığına hükmetmiştir. Boğazın kapanması, gemilerin İstanbul'a ulaşamaması nedeniyle ağır bir kıtlık yaşanmış, et fiyatları üç kat artmıştır (Şimşirgil 2017: 27). Şair Neşati, bu görülmemiş olaya "Lafz ile ma'nîde ana dedi Neşâti târih / Be meded dondu bin otuzda soğukdan deryâ" şeklinde tarih düşmüştür.

Bu yüzyılda kayda giren diğer doğal afet 1069/1659'da vuku bulan depremdir. İstanbul surlarında bile hasara sebep olan bu ve benzeri depremlere divan şairleri tarih düşürmüşlerdir. Dönemin önemli diğer bir vakası ise binlerce kişinin öldüğü veba salgınıdır. Şairler içinde de bu salgında hayatını kaybedenler olmuştur. Yakınlarını kaybeden şairler, yaşadıkları acıyı şiirlerinde dile getirmişlerdir. Şair Fevzî, Çehrin Seferi dönüşünde eşi ve kızlarını, Rami ise kız kardeşini vebadan kaybetmiştir (Keskin 2009: 91).

Osmanlı tarihi içinde baş gösteren felaketlerin başında şüphesiz ki yangınlar gelmektedir. Bu yangınların en büyüğü IV. Murat zamanında 1633 yılında vuku bulur. Cibali'de bir kalafatçı dükkânında çıkan yangın, rüzgârın da etkisiyle bir kolu Şehzade Camii'nden Sarıgüzel'e, bir kolu da Fatih'e kadar ilerler (İnalcık 2016: 217). Yangında Osmanlı bina mimarisinin ve hat sanatının nefis örnekleri ile birçok yazma eserlerle dolu olan hususi kütüphaneler de kül olur. Kâtip Çelebi'ye göre İstanbul'un beşte biri yanar (Şimşirgil 2017: 121). Sultan Murat, yangının tiryakilerin kahvehanelerde tütün içerken uyuyup lülelerinden ateş parçalarının tahta aralarına düşmesi sebebiyle çıktığını öğrenince, kahvehaneleri kapattırdığı gibi tütün içilmesini de yasaklar (Şimşirgil 2017: 121).

Eskiden beri kahvehane ve meyhaneler, padişah ve devlet büyüklerine karşı dedikodu, fitne ve fesat yuvaları olarak görülmüştür. İstanbul'da bu tarihlerde beş yüz meyhane sayılmıştır. Bu sebeple, bu mekânlar yangın bahane edilerek IV. Murat'ın fermanıyla kapatılmıştır. IV. Murat'ın birçok alanda koyduğu yasaklarda Kadızade Mehmet'in etkisi büyüktür. Döneminin itibarlı kişilerinden Kadızade Mehmet, padişaha sunduğu "bilmiş ol" redifli nasihatnamesinde, devlet düzeninin bozulduğuna, halkın ahlaki yönden zaafa uğradığına işaret etmiş ve sultanı bir an önce bu konular hakkında tedbir alması için sert bir dille uyarmıştır. Kadızade, bir şiirinde yalnızca tütün, afyon ve şarabın Osmanlı toplumunda haddinden fazla yayıldığını bildirmekle kalmamış; belki de Sultan IV. Murad'ı, kahvehaneleri kapatmasına, meyhaneleri yıktırmasına, kelleler almasına sebep olacak derecede galeyana getirmiştir (Erkal 2016: 59). IV. Murat, tütünden nefret eden biri olarak ün yapmış ve çağdaşları onu bu açıdan tütünün bir başka yeminli düşmanı olan İngiltere Kralı I. James'e benzetmişlerdir. IV. Murat, tütün içmeyi yasaklamış, bu emre karşı gelenleri idamla cezalandırmış, tütünle yakaladığı tacirlerin ayaklarını meydanda kestirmiştir. Yine bu dönemde tütün ve afyon gibi maddeler kullanan kişilere çok çeşitli cezalar uygulanmıştır. Vardarlı Fazlî, *Mahzenü'l-Esrar* isimli eserinde afyon, boza ve esrar gibi maddeleri kullananların asıldığını, evlerinin basıldığını, atlarla yerde sürüklendiğini ve parmaklarına kamış sokulduğunu anlatır (Aksoyak 2016: 230). IV. Murat'ın ölümünden sonra ise afyon kullanımı yine yayılmaya başlamış; IV. Mehmet de dedesinin izinden giderek 1670-71'de tüm meyhanelerin kapatılmasını emreden bir ferman çıkarmıştır (Erkal 2016: 60).

XVII. yüzyılda Osmanlı sosyal ve kültür hayatının en önemli olayı şüphesiz ki Kadızadeliler hareketi olmuştur. IV. Murat dönemi vaizlerinden olan Kadızade Mehmet Efendi'nin öncülük ettiği bu hareketin amacı, İslam'ı *Kur'ân* ve sünnet dışındaki bidat sayılan unsurlardan arındırmak ve bu anlayışı devletin bütün kademelerine yaymaktı. Tasavvufu, tekkeleri ve bâtıni her türlü anlayışı şiddetle reddeden Kadızadeliler, temelde Birgivi Mehmet Efendi'nin *Tarikat-ı Muhammediye* adlı eserindeki hükümleri benimsemekle berlikte, devletin uyguladığı sıkıyönetimi mutasavvıfların aleyhine kullanmışlardır (Uzunçarşılı 1995: 362). İslam tarihinde bunalım dönemlerinde bu tür benzeri hareketler hep olmuştur. Kadızadeliler, XIII. yüzyılda Hanbelî olan İbn Teymiyye (1268-1328) hareketinin bir devamı niteliğindedir. Nitekim Birgivi ve Kadızade İbn Teymiyye'nin risalelerini Türkçeye çevirmişler ve iddialarını hep ona dayandırmışlardır (İnalcık 2016:238). Kadızadeliler, tasavvuf ehline karşı sert tavırlarını sürdürerek cami kürsülerinden halkı tahrik etmişler; ilk olarak, 1651 yılında Demirkapı yakınlarındaki bir Halvetî Tekkesi'ni basarak devran eden dervişleri dövüp dağıtmışlardır (Şimşirgil 2017: 229).

Kadızadeliler ile Halvetî şeyhi Abdülmecid Sivasi arasında güçlü bir görüş ayrılığı oluşmuş ve ikisi arasında ilmî tartışmalar olmuştur. Kadızade Mehmet Efendi ve onun takipçileri, Hz. Peygamber döneminden sonra ortaya çıkan birtakım âdet ve uygulamaları bidat olarak nitelemiş ve şiddetle reddetmiştir. Saraydaki nüfuzu artan Mehmet Efendi'nin etkisiyle, Mevlevilerin yaptığı sema, Halvetî dervişlerinin ayinleri ve kabir ziyaretleri bir fermanla yasaklanmış, meyhaneler yıktırılmış, Niyazi-i Mısri ve Şeyh Muhyittin tekkeleri dışında birçok tekke kapatılarak zikrin sesli olarak yapılması yasaklanmıştır. Viyana kuşatmasının yapılmasını çok isteyen ve bu yönde padişahı yönlendiren Mehmet Efendi, kuşatma başarısız olunca 1683 yılında Bursa'ya sürülmüştür. (Keskin 2009: 88).

Kadızadeliler divan şairlerince yoğun şekilde eleştirilmiştir. Kadızadeliler hareketine öncülük eden Kadızade Mehmet Efendi artık bir "tip" olmuştur. Onunla Atayi'nin *Heft-hân* adlı mesnevisinin dördüncü hikâyesinin kahramanı, sahtekâr bir dindar tipi çizen "Bahtek" birbirine benzemektedir. Ayakkabıcılıktaki ustalığı ile saraya sokulan Bahtek, dindar tavırlarıyla hükümdarın güvenini kazanan ama sahtekâr, vicdansız bir kişi olarak tasvir edilmiştir (Keskin 2009: 87). Tarihçi Na'ima, Kadızadelilerin elde ettiği bu gücün zamanla rüşveti meşrulaştırma, haksız kazanç sağlama ve makamları parayla satmaya kadar vardığını ifade eder. Bunların sonucu olarak, Çınar Vakası (1656) adı verilen hadise ile devletin hazinesini boşaltan pek çok kişi yeniçerilerin isteği üzerine katledilerek devlette kargaşa çıkaran kişilere gözdağı verilmeye çalışılmıştır. İstanbul'da Kadızadelilerin sebep olduğu tehlikeli tartışma Köprülü Mehmet Paşa'nın veziriazamlığına kadar sürmüştür. Hareket, halk arasında kargaşa ve ölümlere sebep olacak hâle gelince, Kadızadeliler ve ileri gelen vaizleri Köprülü tarafından sürgüne gönderilmiş (1656) ve kargaşa bir zaman için sükûnete kavuşmuştur (İnalcık 2016: 242).

Tarihte bu tür hareketlerin genellikle bunalımlı sosyal ve siyasal şartlarda ortaya çıkmış olması gibi; Kadızadeliler hareketi de Osmanlı Devleti'nin XVII. yüzyılda içinde bulunduğu karışıklıklar, isyanlar ve istikrarsızlık ortamı içerisinde doğup gelişme imkânı bulmuştur (Çavuşoğlu 2001: 100). Ahmet Yaşar Ocak, konuyla ilgili makalesinde, siyasi ve içtimai buhranların sebeplerinin dinden uzaklaşma olarak görülmesinin, tarih içinde İslam toplumlarında görülen bir durum olduğu tespitinde bulunmuştur (1983: 213).

XVII. yüzyılda Osmanlı devletinde yaşanan karışıklık, isyanlar ve ekonomik bunalım gibi büyük sorunlara rağmen; bu coğrafyada yaşayan farklı kimlikler ve dinler karşılıklı hoşgörü ve refah içinde yaşamışlardır. Bu konuda, I. Ahmet zamanında İstanbul'u ziyaret eden, özgürlük mücadelesi sebebiyle senelerce hapislerde kalan, idealindeki ülkeyi "Civitas Solis-Güneş Ülkesi (Beldesi)" isimli eserinde ortaya koyan İtalyan filozofu Campenella'nın sözleri dikkate değerdir:

> "İçinde yaşadığım şafaksız gecenin bir sabaha ermesini istemiyorum. Böyle bir sabahın sonu gecedir. Çünkü zindanın dışında istibdat var ve bu hür fikirlere ancak gece vadeder. Bu ülkede gece olmasın ve insanlar karanlık mefhumunu orada tanımasın. Güneş Ülke'yi yeryüzünde bulmak mümkün mü? Fikir hürriyetine, lisan hürriyetine ilişmeyen Osmanlı Türklerinin varlığı, hiç olmazsa yarın böyle bir ülkenin var olacağını bana zannettirmiştir. Mademki düşünceyi zindana koymayan, hakikat sevgisini zincire vurmayan bir millet, o cesur ve adil Türkler var; üzerinde yalnız hakikatin, adaletin ve hürriyetin hüküm sürdüğü bir Güneş Ülke yarın neden vücut bulmasın?" (Şimşirgil 2016: 325)

XVII. yüzyılda, yeni sömürgelerden elde edilen gelirlerle ekonomik üstünlük sağlayan Batı dünyası ise, aklın ve bilimin güç kazandığı, kralların elinden İlahî yetkinin alındığı bir reform dönemi yaşamıştır. Bu asır, bir sonraki yüzyılda yaşanacak olan Aydınlanma Çağına zemin hazırlamıştır. Galileo, Descartes, Huygens, Newton ve Leibniz gibi bilim adamlarının eserleri ve buluşlarının ön plana çıktığı XVII. yüzyıl, edebiyat ve kültür hayatı bakımından da birçok ilkin yaşandığı dönem olmuştur. Shakespeare'nin *Hamlet*'i ilk kez sahnelenmiş, modern romanın ilk örneği olarak kabul edilen *Don Kişot*'un basımı gerçekleşmiştir. Osmanlı aydını da, dünyadaki gelişmelere kayıtsız kalmamayı ve ortaya çıkan yenilikleri kendi toplumuna uyarlamayı; bir süredir hasret kaldığı zaferleri yeniden elde etmenin yegâne yolu olarak görmüştür. Özellikle savaş tekniği, ordunun yeniden düzenlenmesi, askerî eğitim, akli ilimlerin önemi gibi konularda değerlendirmeler yapan aydınlar "bilim ile dinin birbiriyle çatışmadığını ispat etme" çabasına girişmişlerdir. XVII. yüzyılda bilimsel gelişmeleri reddederek her yeniliği sakıncalı görenlere karşı, bilimin ve aklın önemini vurgulayan çevreler de bulunmaktaydı. Bu bakımdan dönemin Kâtip Çelebi gibi bazı aydınlarının din ile bilim arasındaki dengeyi sağlamaya çalışması ve bilimin dinî hayattaki yerini tayin etme gayretleri dikkat çekicidir. Bu dönemde, yeni eserlerden daha çok matematik, tıp ve astronomi alanındaki çevirilere ve yazılmış eserlerin açıklanmasına ağırlık verilmiştir. Edebiyat, tarih, müzik, güzel sanatlar alanında yeni eserler ortaya konmuştur.

Dönemin mucitlerinden Lagari Hasan Çelebi bugünkü füzeciliğin babası olarak kabul edilebilir. O, 1633'te IV. Murat'ın kızı Kaya Sultan'ın yaş gününde onun onuruna kendi icat ettiği "elli okka" barut dolu, yedi fişekli roketle Sarayburnu açıklarında havalanmış, barutlarının yanarak bitmesiyle ilkel paraşütünü açarak Sinan Paşa Köşkü önünde denize inmeyi başaran ilk insan olmuştur. O, bu başarısı sebebiyle IV. Murat tarafından önce ödüllendirilmiş sonra da Kırım'a gönderilmiştir. Hasan Çelebi'nin, yaptığı füzenin savaşlarda kullanılmasını teklif ettiği, ancak bu teklifin padişah tarafından zulüm ve günah olacağı gerekçesiyle reddedildiği rivayet edilir (bk. Şimşirgil 2017: 142). Yine dünyada ilk defa uçuş denemesi, IV. Murat zamanında

İstanbul'da yapılmış ve Hezarfen lakaplı Ahmet Efendi, Galata Kulesi'nden Üsküdar'a kuvvetli bir lodos rüzgârıyla uçmuştur.

XVII. yüzyılda, siyasi alandaki olumsuzlukların aksine kültür ve sanat alanında verimli bir dönem yaşayan Osmanlılar, Batı'daki gelişmeleri yakından takip etmiştir. Bu dönem Osmanlı Devleti için, mimari, müzik ve edebiyatta önemli gelişmelerin kaydedildiği bir asır olmuştur. XVII. asırda Mimar Sinan'ın üslubunu devam ettiren Sedefkâr Mehmet Ağa, Davut Ağa ve Dalgıç Ahmet Ağa gibi önemli mimarlar yetişmiştir. Mimar Sinan sonrası dönemde Osmanlı mimarisi, İstanbul'daki Sultan Ahmet Camisi gibi muhteşem yapılar inşa etmeye devam etmiştir. Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa, bu eseriyle ustası Sinan'ı geçmek istemiş ancak başaramamıştır. Yalnız mimaride yaptığı bir yenilikle caminin iç düzenini değiştirmiş, aydınlık ve ferahlık sağlamıştır (Artan 2011 518-520). Sultan Ahmet Camisi, Süleymaniye ve Selimiye camilerinin abidevi özelliklerine sahip olmamasına karşılık altı minareli tek Osmanlı camisi olmasıyla ünlüdür. Bu yüzyılda yapılan en önemli mimari eserlerden biri de *Yeni Cami* adıyla bilinen *Valide Sultan Camisi*'dir. İstanbul'un ticaret merkez olan Eminönü'nde yer alan bina, valide sultanlar tarafından yaptırılmış olan camiler arasında büyüklüğü ve konumu itibariyle en seçkin olanıdır. Kadızadelilerin baskısıyla geçici bir süre saraydaki sanatkârların sayısında azaltmaya giden IV. Murat'ın, Topkapı Sarayında yaptırdığı Bağdat Köşkü ve Revan Köşkü, Türk sivil mimarisinin en güzel örneklerindendir. Yine bu yüzyılda mimarideki gelişmeye paralel olarak, çinicilik, oymacılık, kakmacılık, hat, sedef işçiliği de gelişme göstermiştir. (bk. Artan 2011: 494).

Osmanlı padişahları, her yüzyılda siyasi ortam, ekonomik bunalım vs. ne olursa olsun her zaman ilim, kültür ve sanata önem vermiş, ilim adamı ve sanatkârların yetişmesinde önemli rol oynamışlardır. Hatta kendileri de en az bir sanatla uğraşmışlardır. Sultan Ahmet, aynı zamanda şair olup şiirlerinde de Bahti mahlasını kullanmıştır. II. Osman, şairliğinin yanında aynı zamanda hattatlık da yapmış; Eyüp Sultan Türbesi'ne hediye ettiği ve kendi eliyle resmettiği Hz. Peygamber'in Kadem-i Şerif'i yanına bir de tuğra çekmiştir. IV. Murat'a ise, fırsat buldukça ilim meclislerine giderek onları teşvik etmiştir. Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi gibi âlimler, onun teşvik ettiği kişiler arasındadır. Ayrıca yaz kış her cuma gecesi bilgin, şeyh ve hafızları toplayarak ilmî tartışmalar yaptırmıştır. Cumartesi günleri ilahi dinlemiş, pazar geceleri ise Tıfli, Cevrî, Nef'i, Arzi, Nedim-i Kadim, Nisari, Uzletî gibi şairlerle sohbet etmiştir. Pazartesi geceleri ise damadı Musli Çelebi, Mukallit Cirit Hasan, Akbaba, Sarı Çelebi, Çakman Çelebi ve Simitçizade gibi mukallit ve hazırcevap kişileri toplayıp eğlenmiştir. Salı geceleri de güngörmüş ihtiyarlar ile sohbet etmiştir. (Şimşirgil 2016: 143).

IV. Mehmet ise tarihe olan düşkünlüğü ile tanınmış, dönemin entelektüel şahsiyetlerinden Hezarfen Hüseyin Efendi'den tarih dersleri almıştır. Sır Kâtibi Abdi Ağa'yı döneminin olaylarını yazmakla görevlendirmiş ve zaman zaman her şeyin yazılıp yazılmadığını kontrol etmiştir. 1648'den itibaren "tahrir-i vekayi"ye memur edilen Abdî Ağa (Nişancı Abdi Paşa)'nın bu eseri, ruzname geleneğinin ilk formu olarak değerlendirilebilir. Bizzat padişahın "vakayiname" diye isimlendirdiği çalışma, ruzname tarzında düzenlenmekle birlikte daha çok kayda değer bir şey oldukça tarihin yazılmasına dayanıyordu. Abdî Ağa, asaleten sır kâtibi olmadan önce olduğu gibi Enderun'dan ihraç edildikten sonra da tarihini yazmayı sürdürmüştür. Onun tarihi bu sebeple ruznameler arasına alınmamıştır (Sarıcıoğlu 2008: 279). Mehmet Halife'nin *Tarih-i Gılmani*'si padişahın 1665 yılına kadar gelen dönemin olaylarını, özellikle İstanbul ve saray hadiselerini anlatmaktadır. Evliya Çelebi de meşhur *Seyahat-name*'sini bu devirde yazmıştır. Bu dönemde fıkıh, tefsir, hadis, mantık, sarf vb. türde birçok eser tercüme edilmiştir (Oral 2000: 115-19). II. Mustafa da, aynı şekilde Silahdar (Fındıklılı) Mehmet Ağa'yı döneminin tarihini yazmakla görevlendirmiştir. Mehmet Ağa da *Nusret-name* adlı eseri yazarak önemli bir kaynak meydana getirmiştir (Özcan 2009: 196).

Osmanlı resim sanatı, Türk süsleme sanatlarından nakış, çini ve hat sanatı yanında, minyatür alanında gelişerek kendisini göstermiştir. Osmanlı minyatürü doğu minyatürlerinden farklı bir üslupta gelişmiştir. XVII. yüzyılda, Seyyit Lokman (ö.1601)'ın *Şeh-nâme* tarzında yazdığı *Hüner-name*'nin resimlerini yapan Osman Çelebi, Nakkaş Hasan Paşa, Bihzat, Es'edî ve Fennî Mehmet Dede minyatür alanında ün kazanmıştır. Sarayda görevli olan ressamlardan başka, serbest çalışan sivil ressamlar da olmuştur. Topkapı Sarayı'nda sergilenen resimlerin çoğu Türk ressamları tarafından yapılmış olmasına rağmen, ressamlardan bazılarının isimleri belli değildir. Minyatür ve resim dışında tezhip, nakış, mezar taşlarının süslenmesi gibi çeşitli alanlarda birçok sanatçı yetişmiştir.

XVII. yüzyıl musiki alanında da çok önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Özellikle IV. Mehmet döneminde bestekâr ve icracıların sayılarında artışlar olmuştur. Bunlardan Hafız Post (ö.1694) ve Türk musiki tarihinin en önde gelen birkaç simasından biri olan hanendeliği, şairliği ve hattatlığının yanı sıra özellikle bestekârlığı ile tanınan Buhurizade Mustafa Itri (ö.1712)'nin bestelerinden bazıları günümüze kadar ulaşmıştır. Itri'nin dinî bestelerinden bazıları öyle sevilmiştir ki, temel biçim hâline gelerek kendi türlerinin gelişimini neredeyse sona erdirmiştir. Türkiye'deki camilerde düzenlenen *Mevlid* gibi bazı törenlerde Itri'nin "salat-ı ümmiyyesi"nin söylenmemesi düşünülemez olmuştur (Behar 2011: 466). Bu yüzyılda özellikle klasik edebiyat şairlerinin musikiye yönelmeleri ve güfte yazma-

ları dikkat çekici bir durumdur. XVII. yüzyılda musikişinas divan şairlerinin sayısı elli altı olarak tespit edilmiştir. Musikişinasların da güftelerini klasik şiir örneklerinden seçmeleri şiirle musikiyi birbirine yaklaştırmıştır. Bu yüzyılda musiki mecmualarının yazılması da önemli bir gelişme olarak kaydedilebilir. Özellikle asıl ismi Alberto Bobowsky olan Leh asıllı Ali Ufki Bey (ö.1675)'in, pek çok saz ve söz eserini eski Batı notası ile kayıt altına alması çok sayıda eserin kaybolmasını önlemiştir (Erdemir 1999: XXVIII). Ali Ufki Bey, eserler bestelemiş, çeşitli hatıratlar kaleme almış ve tercümeler yapmıştır. İstanbul'da bulunduğu yıllarda dönemin önde gelen devlet adamları ve Hafız Post, Nazim Çelebi gibi sanatçı ve musikişinaslarla tanışan, zaman zaman onların meclislerinde bulunan Ali Ufki'nin yabancı sefirler, şarkiyatçılar ve Batı kütüphaneleri için yazma eser toplayanlarla buluşup sohbet ettiği, daha sonra hatıralarını yazan bu kişilere saray teşkilatı ve yaşayışı hakkında bilgi verdiği de bilinmektedir. Jacop Spon, Cornelio Magni, John Covel, J. B. Tavernier ve Antoine Galland bunlar arasındadır. Ayrıca dostlarından Hollanda'nın o zamanki İstanbul sefiri müsteşrik Levinus Warner'in siparişi üzerine *Kitâb-ı Mukaddes*'i Fransızca çevirisinden bölümler hâlinde Türkçeye *Ahd-i Atik* adıyla tercüme etmiştir. Bundan başka Türk diline dair, *Türkçe Gramer*, *Dialogues en Français et en Turc*, *Dillerin Altın Kapısı* adlı üç kitabı daha vardır. (bk. Kut 1998: 457).

İyi bir musikişinas olan Salih b. Nasrullah (ö.1669), *Gayetü'l-Beyan fi Tedbiri Bedeni'l-İnsan* adlı, eczacılık hakkında Türkçe kaleme alınmış ilk müstakil eser olan kitabında, eczacının tanımını, niteliklerini ve uyması gereken kuralları verir. Onun, eczacılığın tıp bilimi içindeki bağımsız konumunu vurguladığı *Akrabazin* isimli eseri Avrupa'da da okunmuştur (Kırbıyık 2009: 42).

Bu yüzyılda hat sanatı alanında da önemli sanatçılar yetişmiştir. Halid-i Erzurumi, Derviş Ali, Ağakapılı İsmail, Suyolcu Mustafa Eyyubi ve Hafız Osman gibi sanatçılar, Osmanlı hat sanatının önemli simalarından Şeyh Hamdullah'ın üslubunu devam ettirmişlerdir. Bu isimlerden özellikle Hafız Osman'ın hat üslubu, döneminde çok ilgi görmüş ve taklit edilmiştir. Hat sanatına düşkünlüğü ile bilinen, aynı zamanda hattat olan II. Ahmet'in yazdığı *Kur'an-ı Kerim*'ler ve çoğalttığı kitaplar vardır. Mekke'ye gönderdiği "surre" hediyeleri içerisinde kendi hattıyla yazdığı mükemmel tezhipli *Kur'an-ı Kerim* de bulunmaktaydı (Şimşirgil 2015: 76). II. Ahmet gibi hat sanatıyla uğraşan diğer padişah II. Mustafa, özellikle sülüs, nesih ve celi yazılarda başarılı örnekler vermiştir.

Sonuç olarak XVII. yüzyılda, sosyal ve siyasi yapıda yaşanan krize rağmen, kültürel hayat daha da gelişerek en verimli dönemini yaşamıştır.

Kaynakça

Ahmet Refik (1927), *Samur Devri (1049-1059), -Geçmiş Asırlarda Türk Hayatı-*, İstanbul: Marifet Matbaası.

Aksoyak, İ. Hakkı (2016), *14. yy.'dan 19. yy.'a Anadolu ve Rumeli'de Yazılmış Türkçe Edebi Metinler Üzerine Söylenmemiş Sözler*, Ankara: Grafiker Yay.

Artan, Tülay (2011), "Sanat ve Mimarlık", *Türkiye Tarihi 1603-1839, Geç Osmanlı İmparatorluğu*, (ed. Suraiya Faroqhi, çev. Fethi Aytuna), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 475-554.

Behar, Cem (2011), "Osmanlı Müzik Geleneği", *Türkiye Tarihi 1603-1839, Geç Osmanlı İmparatorluğu*, (ed. Suraiya Faroqhi, çev. Fethi Aytuna), İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 459-473.

Çavuşoğlu, Semiramis (2001), "Kadızadeliler", *DİA*, 24: 100-102.

Erdemir, Avni (1999), *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, Ankara: Yeni Zamanlar Dağıtım.

Erkal, Abdulkadir (2016), *Osmanlı Toplumunda ve Edebiyatında Afyon ve Esrar*, Ankara: Birleşik Yayıncılık.

İnalcık, Halil (2015), *Devlet-i Aliye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-II*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

İnalcık, Halil (2016), *Devlet-i Aliye, Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-III – Köprülüler Devri-*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Kaya, Ali İrfan (2015), *II. Süleyman'ın Hükümdarlığı ve Osmanlı Devleti (1687-1691)*, Erzurum: Atatürk Ü. DT.

Keskin, Neslihan İlknur (2009), *Sosyal Hayatın 17. Yüzyıl Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçeveleri*, Ankara: Gazi Ü., DT.

Kırbıyık, Kasım, (2009), "Sâlih B. Nasrillah B. Sellum El-Halebi (Ö. 1080/1669)", *DİA*, 36: 41-43.

Kut, Turgut (1989), "Ali Ufki Bey", *DİA*, 2: 456-457.

Ocak, A. Yaşar (1983), "XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: 'Kadızadeliler Hareketi'", *Türk Kültürü Araştırmaları,* s. 208-223.

Oral, Ertuğrul, (2000), *Mehmed Halife, Tarih-i Gılmani*, İstanbul: Marmara Ü., DT.

Özcan, Abdulkadir (2006), "Mustafa II", *DİA*, 31: 275-280.

Özcan, Abdulkadir (2009), "Silahdar Mehmed Ağa", *DİA*, 31: 194-197.

Sarıcıoğlu, Fikret, (2008), "Rûzname", *DİA*, 35: 278-281.

Solakzade (1989), *Solakzade Tarihi,* (hzl. Vahit Çabuk), Ankara: KB Yay.

Şimşirgil, Ahmet (2016), *Kayı-V, Osmanlı Tarihi, Kudret ve Azamet Yılları*, İstanbul: Timaş Yay.

Şimşirgil, Ahmet (2017), *Kayı-VI, Osmanlı Tarihi, İmparatorluğun Zirvesi ve Dönüş*, İstanbul: Timaş Yay.

Uzunçarşılı, İ. Hakkı (1995), *Osmanlı Tarihi 3/1*, Ankara: TTK Yay.

Orta Klasik Dönem (1600-1700): Şiir

Abdulkadir Erkal

XVII. yüzyıl, siyasi, iktisadi ve içtimai hayattaki olumsuz görüntüye rağmen, klasik Türk edebiyatının gelişimini devam ettirdiği bir dönemdir. Bunda, şiirin hayatla bütünleşmesi, Osmanlı hanedanının âlimi, sanatkârı dolayısıyla şairleri koruma politikasını devam ettirmesi, devlet adamlarının da büyük bir kısmının şiir başta olmak üzere çeşitli sanat dallarıyla iştigal etmesi büyük rol oynar. *Bahti* mahlasıyla daha çok dinî nitelikli şiirler söyleyen I. Ahmet, atlara olan özel ilgisinden dolayı "usta binici" anlamındaki *Farisî* mahlasını kullanan Genç Osman, *Muradi* mahlaslı IV. Murat, *Vefayi* mahlaslı IV. Mehmet, *Ahmed* mahlaslı II. Ahmet, önce *Meftuni* sonra da *İkbalî* mahlaslarıyla daha çok ilahi yazan ve ilahileri bestelenen II. Mustafa, hem padişah hem de şair olarak sanat hayatında yer almışlardır.

Bu yüzyılda Anadolu ile birlikte doğuda İran ve Hindistan Türk saraylarında gelişen şiir; Nazîrî, Zuhûrî, Sultan Cihangir, Tâlib-i Âmûlî, Kelîm, Şevket-i Buhârî ve Sâ'ib-i Tebrizî gibi büyük sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. Özellikle İran ve Hindistan'daki Türk hükümdarlarının Türkçe şiir yazmaları, bu bölgede Türkçenin önemini arttırmıştır. Babürlü sultanlarından Şah Cihan ve Âlemgir'in şairlere ilgi göstermesi, İranlı pek çok şairin buraya akın etmesine ve Hindistan Türk sarayında yeni bir şiir tarzı olan "Sebk-i Hindî"ye zemin hazırlamıştır. Hint düşüncesi ile İran şiir geleneğinin sentezinden oluşan bu yeni üslup, Türk edebiyatı üzerinde de etkili olmuştur. Bu dönemde en parlak devrini yaşayan Babür Devleti'nde imar faaliyetlerine de önem verilmiş, Türk-İslam mimarisinin şaheserlerinden

sayılan ve Şah Cihan'ın karısı için yaptırdığı Tac Mahal tamamlanmıştır. İran'da hüküm süren bir diğer Türk devleti olan Safeviler de özellikle Osmanlılarla girdikleri mücadelelerde kısmi başarılar elde etmişlerdir. Siyasal mücadelelere rağmen Safevi hükümdarı II. Abbas zamanında (1642-1667), *melikü'ş-şuara* unvanıyla onurlandırılan Sâ'ib-i Tebrizî, ömrünün sonlarında Osmanlı ülkesine gelmiş, Konya'da Mevleviliğe bağlanmış ve Mevlevi halifesi olarak Tebriz'e dönmüştür. Türkçe şiirler de söyleyen Tebrizli Sâ'ib, Nabi başta olmak üzere Osmanlı şairlerini de etkilemiştir.

Bu yüzyılda Hive Hanlığının başında bulunan Ebülgazi Bahadır Han (1603-1663), hem bir hükümdar hem de bir edebiyatçıdır. Onun 1660 yılında kaleme aldığı *Şecere-i Terakime* adlı eseri, Çağatay Türkçesinin önemli metinlerindendir. Bu yüzyılda Doğu Türkçesiyle çok sayıda edebî eserin yazılması dikkat çekicidir. Özellikle Babürlü Devleti'nde XVII. yüzyılın sonlarına kadar Farsçayla birlikte Çağatay Türkçesiyle de eserler verilmesi, buradaki zengin edebî geleneğin sürdürülmesine imkân hazırlamıştır.

"Orta Klasik Dönem" olarak adlandırılan XVII. yüzyılda, divan şiirinde bir önceki dönemde başlayan gelişim devam etmiştir. Bu dönemin tezkirelerine bakıldığında, şair sayısının oldukça fazla olduğu görülür. Rıza tezkiresinde 1591-1641 yılları arasında yaşamış şair sayısı 266, Asım'da 1620-75 yılları arası 123, Safayi'de ise 1640-1720 yılları arası 476 şair tespit edilmiştir (Bilkan 2004: 364). Genel olarak XVII. yüzyılda yaşamış şair sayısı, -buna tezkirelerde yer almayıp eserleriyle günümüze kadar ulaşan şairleri de katarsak- 1100'ü bulmaktadır. Bu şairlerden 150'den fazlasının Türkiye kütüphanelerinde divanları mevcuttur.

XVII. yüzyıl, edebî muhitleri ve kültür merkezleri bakımından bir önceki asırdan farklı değildir. Bu dönemde, tezkirelerde pek rastlanmayan Ankara 5 şairle (Dem'i, Süheylî, Iydi, Zamirî, Tal'ati) dikkat çekmektedir (Kılıç 1998: 31). Bu asırda en fazla şair yetiştiren muhitler İstanbul (65 şair), Bursa (42 şair) ve Edirne (44 şair) olarak ön plana çıkmaktadır (Bu bilgiler, tezkirelerde ismi geçen şairlerle sınırlıdır). Edebî muhitler içerisinde en dikkat çekici olan yerler ise tekke ve dergâhlardır. Mevlevi ve Bektaşi şairlerin oluşturdukları bu muhitler, ilim ve sanatın geliştiği önemli merkezler olmuştur. Tezkirelerde Mevlevi şairlerin sayısı 10, Bektaşi şairlerinki ise 8 olarak belirlenmiştir.

XVII. yüzyıl divan edebiyatının öne çıkan şairleri ise şunlardır: Bahti (I. Ahmet ö.1617), Fa'izî (ö.1622), Farisi (II. Osman ö.1622), Ganizade Nadirî (ö.1626), Veysi (ö.1627), Mehmed Ali Çelebi (Rızayi) (ö.1629), Enverî (ö.1630), Huda'i (ö.1630), Haşimî (ö.1630), İsmail Rusuhi Efendi (ö.1631), Azmîzade Hâletî (ö.1634), Mantıki (ö.1634), Nef'i (ö.1635), Nev'îzade Atayi (ö.1635), Şeyhülislam Yahya (ö.1644), Riyazi (ö.1644), Sabri (ö.1645), Sabuhi (ö.1647), Zamirî (ö.1648), Fehim-i Kadim (ö.1648), Şeyhülislam

Bahayi, (ö.1655), Cevrî, (ö.1654), Tıfli, (ö.1660), Mehmed Da'i, (ö.1660), Vecdi, (ö.1660), Şehrî, (ö.1661), Küfri-i Bahayi, (ö.1677), İsmetî, (ö.1667), Neşati (ö.1667), Na'ilî-i Kadim, (ö.1667), Nedim-i Kadim, (ö.1667), Rıza (ö.1667), Mezaki, (ö.1667), Güfti (ö.1677), Sabir Parsa (ö. 1679), Sükkeri (ö.1686), Kelim-i Eyyübi (ö.1686), Tecellî, (ö.1692), Abdi Abdurrahman Paşa (ö.1692), Kâmi Mustafa (ö.1692), Vefai (IV. Mehmet ö.1693), Ahmet (II. Ahmet, ö.1695), Rasih (ö.1699), Fasih Ahmed Dede (ö.1699), Talib (ö.1704), Rami Mehmed Paşa (ö.1707), Nabi (ö.1712), Sabit (ö.1712), İsmail Hakkı Bursevi (ö.1725).

Yapılan tespitlere göre (Kılıç 1998: 201) XVII. yüzyıl tezkirelerinde yer alan şairlerden 307'si ilmiye sınıfına mensuptur. Bunu 137 şairle saray mensupları ve bürokratlar, 50 şairle ordu mensupları izlemektedir (201). İlmiye ve saray mensuplarının mesleklerine bakınca, müderris (46 şair), kadı (41 şair), müderrislikten kadılığa geçenler (16), defterdar, kâtip, sipahi, vali, şeyhülislam (6 şair), din ve tarikat mensubu (60 şair), hattat gibi meslekler ağırlık kazanmaktadır. Bunların yanında tezkirelerden tespit edilen 6 hekim şair, Haki Mehmed (ö. 1667), Hammalzade Mes'ut (ö. 1672), Çavuşzade Mustafa (ö. ?), Ahmed Şami (ö. 1694), Mehmed Şifa'i (ö. 1704), Derviş Abdulbaki Şifayi (ö.1664)'in yanında; Hafız Post (ö. 1694), Ahmet Hicazi (ö. 1631), Itri (ö. 1711), Hasan Kenzi (ö. 1680) ve Derviş Ali Efendi (ö. 1702) gibi musikişinas şairler göz önüne alındığında, başka sanat ve ilim alanlarında mütehassıs kişilerin de şiire vermiş olduklar değer ortaya çıkmaktadır. İlmiye dışından olan ve esnaf olan şairlerin sayısı ise 22'dir. Esnaf grubunda, daha ziyade bezzaz, ateşbaz, kazzaz, nakkaş, remmal, tüccar gibi meslek erbabı yer almaktadır. Bunun yanında eğitim durumu ve mesleği belli olmayan 500'e yakın şair de yine bu dönemde kayda geçmiş durumdadır. Ayrıca tezkirelerde Ani mahlasıyla şiirler yazan Fatma Hanım (ö. 1710) ve Sıdki mahlasını kullanan Emetullah Hanım (ö. 1703) isminde, mürettep divan tertip etmiş iki hanım şair de yer almaktadır.

XVII. yüzyıl nazmı, kullanılan nazım şekli bakımından bir önceki yüzyılın devamı olarak görünmesine rağmen, bu nazım şekillerindeki anlam ve ifade tarzları büyük ölçüde değişime uğramıştır. Kullanılan dil zaman zaman çok ağırlaşmış, zaman zaman oldukça sadeleşmiştir. XVI. yüzyıl şiiri göz önüne alındığında, asrın başı ile sonu arasındaki şiir karakterinin aynen muhafaza edildiği ve fazla bir değişime uğramadığı görülür. Bu dönemde ise, anlam ve ifade açısından farklı karakterleri temsil eden üsluplar art arda gelmiştir. Şairler, deyim yerindeyse kendi üsluplarını ortaya çıkarmaya çalışmış ve bu amaca hizmet etmiştir. Bu şairlerin, XVII. yüzyıl şiirine kattıkları yenilikleri nazım şekilleri ve üsluplarına göre iki ayrı kategoride incelemek gerekecektir.

Bu yüzyıl şairleri de ilk dönemlerde olduğu gibi klasik nazım şekilleri ile eserlerini vermeyi sürdürmüşler ancak muhtevasında bir takım değişikliklere gitmişlerdir. Bu dönemde, şekil yapısında değişime uğrayan nazım şekillerinin başında kaside gelir. Bu nazım şeklinde de en büyük değişikliği Nef'i yapmış, Nef'i'den sonra gelen şairler onun tarzını sürdürmüşlerdir. XVII. yüzyılda Türk edebiyatının en büyük kaside şairi olan Nef'i, İran ve Arap kasidecilerini geride bırakmıştır. Onun, divanında en geniş yeri işgal eden 59 kasidesi fahriye bölümleriyle ünlüdür. Nef'i'nin kasidelerinde görülen yeniliklerin başında, nesip ve methiye bölümlerinin kısalması veya tamamen kaldırılması; fahriye kısmının ön plana çıkarılması, muhtevada hicve ve sosyal olaylara değinilmesi, dil ve üslubun şahsileşmesi gibi özellikler dikkat çeker. Bu hususiyetler dönemin hemen hemen tüm şairlerine yansımıştır. Bu asırda kaside nazım şekli en parlak devrini yaşamıştır. Asrın üstat şairlerinden Na'ilî 35, Nabi ise 32 kaside yazmıştır. Bu dönemde tespit edilebildiği kadarıyla 833 kaside kaleme alınmıştır. Önceki yüzyıllarda bağlayıcı bir niteliği olan "nesib-methiye-tegazzül-fahriye-dua" sıralamasına uyulmamış, bilhassa Nef'i tesiriyle kimi zaman şairler kasideye fahriye ile başlamışlardır. Nef'i bu yönüyle divan şiirinde yeni bir kaside anlayışının da temsilcisi olarak kabul edilmiştir. XIII ve XV. yüzyıllarda *fahriye* bölümleri 1-3 beyit; XVI. yüzyılda 1-5 beyit arasında iken, bu yüzyılda 3-11 beyit olarak genişlemiştir.

Nef'i'nin kaside nazım şekline getirdiği yeniliklerden en önemlisi divan şiiri geleneğinde pek rastlanmayan "şairin şahsiyetini ifade etmesi" olarak vasıflandırabileceğimiz özelliktir. Divan şiiri geleneğinde şairin genelleşmesinin aksine, bu yeni tarzda şairin şahsi hayatı değer kazanmış ve şiirdeki değerlendirmeler de şahsileşmiştir.

İran edebiyatında olduğu gibi klasik Türk edebiyatının da en sevilen nazım biçiminde, Türk şairleri daha çok Fars zevkini benimsemiştir. Molla Câmî, Örfî-i Şirâzî, Sâ'ib-i Tebrizî ve Şevket-i Buhârî, Türk edebiyatını da etkileyen büyük gazel şairleridir. Anadolu sahasında yazılan ilk gazellerde, daha çok dinî, ahlaki ve tasavvufi konuların işlendiği görülür. Bu yüzyılda gelişen gazel tarzı ise, Klasik Dönem şairi Baki ile temsil edilen gazel anlayışının devamı niteliğindedir. Baki üslubu bu yüzyılda biraz daha genişletilerek, şiirin deyim, halk tabirleri ve atasözleri ile konuşma diline yakınlaşmaya başlamıştır.

Gazel, Na'ilî'nin öncülüğünü yaptığı Sebk-i Hindî ile yeni bir incelik ve zarafet kazanmıştır. Bu yüzyılın en büyük gazel şairleri Şeyhülislam Yahya, Na'ilî-i Kadim ve Nabi'dir. Sebk-i Hindî ile hikemi üslup bu asırda Türk şiirini derinden etkilemiştir. Devrin Sebk-i Hindî ile gazel yazan önde gelen şairleri Na'ilî-i Kadim, Neşati ve İsmetî'dir. Yüzyılın sonunda gelen Nabi ise hikemi üslubun temsilcisidir ve gazele fikrî bir ağırlık kazandırmıştır. Atayi,

Nabi ve Sabit gibi şairler, gazelin muhtevasını sosyal içerikle zenginleştirerek devam ettirmişlerdir. Gazeldeki aşk, bezm ve tabiat gibi temel konulara, felsefi anlayışlar, sosyal olaylar, hayat üzerine düşünceler de eklenmiştir. Böylece şiir sembolik üslubundan sıyrılarak daha açık ve hikemi bir özellik kazanmıştır.

Gazelin biçim ve içerik bakımından değişime uğradığı bu yüzyıl, aynı zamanda şiirin deyim, halk tabirleri ve atasözleri ile konuşma diline yaklaştığı bir devirdir. Yüzyılın edebî yeniliklerinden biri de, gazelin beyit sayısının azalması ve genellikle beş beyitten oluşan gazellerin yazılmasıdır. Ancak bu yeniliğin bir önceki yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başladığı ve XVI. yüzyıl şairlerinden Baki, Fuzulî, Figani, Hayretî, Zati, Hayalî ve Nev'î gibi şairlerin genellikle beş beyitten oluşan gazeller yazdıkları da bilinmektedir. Bu anlayış XVII. yüzyılda da devam etmiştir. XVII. yüzyılda yazılan divanların büyük bir bölümünde de beş beyitten oluşan gazeller büyük bir yekûn teşkil etmektedir.

Türk edebiyatında gazel şairi olarak kabul gören Şeyhülislam Yahya, Baki ile Nedim arasında önemli bir köprü vazifesi görmüştür. O, gazellerinde gayet rahat ve tabii bir anlatım sergiler. Sebk-i Hindî'nin en kuvvetli şairlerinden Na'ilî'nin asıl ustalığı gazel alanındadır. O da devrinin bir hususiyeti olarak gazelde beyit sayısını az tutmuştur. Gazellerinde anlam ön plandadır ve Sebk-i Hindî tesiriyle zaman zaman anlaşılması zor mazmunlar kullanmıştır (Kapal 2013: 68). Mevlevi çevrelerinde yetişmiş bir şair olan Neşati'nin şiirlerinde hoşa giden bir âhenk bulunmaktadır. Bilhassa gazellerindeki engin hayal gücü, mübalağalı ifadeler, orijinal benzetmeler ve yeni anlamlar, şairin Hint üslubuna ilgi duyduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kendisinden sonra Şeyh Galip ve Nedim gibi şairler onun gazellerine nazireler yazmışlardır. Bu asırda gazele verilen önemin ve gösterilen rağbetin yoğun olması saz şairlerini bile o yolda eserler vermeye zorlamıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, âşık şiirinde divan, kalenderî, semai, vezn-i aher, satranç gibi aruzun belirli kalıplarıyla söylenen şekiller meydana gelmiştir.

XVII. yüzyılda özellikle, tevhit, naat, miraciye, mersiye ve tarih gibi türler ve kıta, rubai, muamma gibi nazım şekilleri de, nitelik ve nicelik bakımından önceki asırdan geri kalmayacak şekilde gelişmesini sürdürmüştür. Yüzyılın diğer yeniliklerinden biri de birçok şairin musikiyle ilgilenmesi sonucunda ortaya çıkan, nazım şekli veya nazım türü olduğu tartışmalı şarkı formudur. Na'ilî ile başlayan bu gelenek, bir sonraki yüzyılda Nedim'le doruk noktasına ulaşmıştır.

XVII. yüzyıl divan edebiyatındaki yenilik arayışları, bu dönem şiirini oldukça hareketlendirmiş, bu asırda ortaya çıkan Sebk-i Hindî, mahallî ve hikemi üslup şiirin muhteviyatına zenginlik kazandırmıştır. Dönemin şiirsel özelliklerini ana çizgileriyle şöyle sıralayabiliriz:

Sebk-i Hindî, mahallî ve hikemi tarzın ortak özelliklerinden biri, şiirin "muhteviyat"ına *yenilik* getirme arzusudur. Divan şairleri, şiirin şeklî yapısından çok anlam ve manası üzerine yoğunlaşmışlardır. Sebk-i Hindî ile birlikte ortaya çıkan üslubun ana hedefi; "Gazel *nâ-dîde* vü *nâ'şinîde* vü *nâ-güfte* lâzımdur / Yazukdur pâyesi pâ-mâl ola Nabi bu mirkâtün" diyen Nabi'nin ifade ettiği gibi, daha önce hiç söylenmemiş, düşünce ve hayallere yer vererek yeni ve özgün manalar ortaya çıkarmaktır.

Eski üsluptan kopuşun ilk göstergeleri de bu anlayışla beraber oluşmuştur. Bu dönemin şiirinde mazmunun yerini mana almış, düşünce ve hayaller daha da özgürleşmiş, şairler kendi karakterleri doğrultusunda şiirlerini yazmaya başlamışlardır. Bundan dolayı, dönemin şairlerinde kendi karakter özellikleri fazlasıyla şiirlerine yansımaya başlamıştır. Nef'i'nin isyankâr ruhu, Fehim'in divaneliği, dünyaya karşı kayıtsızlığı, Nai'lî ve Tıfli'nin içine kapanıklığı, duygusallığı, Sabit ve Nabi'nin gözlemciliği vs. durumlar bu yeni şiir anlayışının bir tezahürüdür (Erkal 2009: 282).

Şiirde manaya verilen ehemmiyet geleneksel şiirin konularının da değişmesine yol açmış, ortak konularda da -aşk, içki vs. gibi- şairin yorum farkı, dünya görüşü ağırlık kazanmıştır. Bunun yanında divan şairleri kendilerinden önceki yüzyılların şiirlerine gönderme yaparak, bu şiirlerde kullanılan konu, olay ve tiplerin sürekli tekrarlanmasını eleştirmişler, şiirde artık bu tür konuların işlenmesinin bıkkınlık verdiğini, artık bunlardan kurtulmak gerektiğini dile getirmişlerdir. Sabit ve Nev'îzade Atayi, bu durumu sık sık dile getirerek en ağır şekilde eleştirmişler ve yeni ve daha bize ait konulara yönelmenin gerektiği üzerinde fikir beyan etmişlerdir: "Eskimişdür güzelüm kıssa-i Kays u Ferhâd / Kendümüzden yeni efsâneler icâd idelüm" (Atayi).

XVII. yüzyıl divan şairleri şiirde yeniliği dile getirirken, *tâze-gû, nev-güfte, tarz-ı tâze, şi'r-i ter, nev-tarz, nev-eş'*âr, nüsha-*i tâze, vâdi-i tâze, tâze icâd, tâze revîş, tâze şûh, tâze ibârât, tâze gazel, tarz-ı nev, nev-güfte, nev-üslûb, şi'r-i tâze, şi'r-i nev-makâl, şi'r-i tâze-zemin* vs. gibi terkiplerle düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Özellikle Sebk-i Hindî'nin yaygınlaşmasından sonra, şiire gelen yenilik dalgası, şairleri bu alanda yoğunlaştırmaya sevk etmiş ve yeni gelen hareketin verdiği heyecanla kendi sanatkârlıklarını en üst seviyeye çekme gayreti içine girmişlerdir. Sanat bakımından irili ufaklı bütün şairler bu amaçla kendi şiirlerini eşsiz, benzersiz, *yeni* ve orijinal şeklinde değerlendirerek kendilerine bu üslupta bir yer tutmaya çalışmışlardır. Bu dönemin hemen hemen bütün şairlerinde bu tür ifadelere rastlamak mümkündür.

Şiirde yeni anlamlara yönelme, orijinal fikirler ortaya atma hususunda en fazla kafa yoran şairlerin başında şüphesiz ki Nef'i gelmektedir. Na'ilî ise yeni şiir anlayışını Sebk-i Hindî çerçevesi içerisinde geliştirerek, anlama yo-

ğunluk vermiş, orijinal ve girift anlamlar bulma yolunda çaba sarf etmiştir. Nabi ise şiirde yeniliği hikemi tarza kaydırarak, yeniliğin alanını daha da genişletmiştir.

"Poesie pur" yani *saf şiir* divan şiirinde de benimsenmiş söyleyiş tarzlarından biridir. "*Saf*dır *âb-ı revân* gibi o denli *nazm*ım / Ki yazarken kâlem-i çapük ü zîbend-hırâm" diyen Nef'i, suyun berraklığı ile saf şiiri bütünleştirir. Bu yüzyılın hemen hemen bütün şairlerinde *saf şiir* söylemi mevcuttur. Divan şairleri saf şiirle ilgili olarak genellikle "pak" ve "pakize" kelimelerini kullanmışlardır: *pâkize edâ, pâkize kelâm, pâkize gazel, pâkize güftâr, nazm-ı pâk, pâkize gûy, pâkize söz, pâk lehce, pâkize beyân* vs.

Divan şairlerinin şiirlerinin saflıklarıyla övünmeleri şiirde anlam duruluğuna, gösterişten uzaklığa ve şiirin özüne gösterdikleri önemi işaret etmesi bakımından önemlidir. "*Nazm-ı pâk*in âb-ı âteş-pâredir ey Nâ'ilî / Belki tebhâl-i leb-i endîşedir her katresi" diyen Na'ilî; saf şiiri, saf ve temiz duygu ile birleştirerek, bu tür şiirlerin samimi duygulardan, saf duygulardan oluşabileceğini söyler.

Saf şiir meselesi XVII. yüzyılda ortaya çıkmış bir kavram değildir. XV. ve XVI. yüzyıl divan şairlerine bakıldığında, bu konu üzerinde onların da hayli fikir beyan etmiş olduklarını görürüz. Mesela, Baki "*Mâ'nî-i pâkize* iy Bâkî edâ-yı hûb ile / Sîm-ten dildâra benzer ki libâsı yaraşa" diyerek, ideal şiir için güzel üslup saf, berrak anlam şartını ileri sürer ve şekil elbisesinin mana güzeline yakıştırılması gerektiğini vurgular (bk. Erkal 2016).

Divan şairleri bir gelenek olarak şiirlerinde hep en güzeli bulmaya gayret etmişler, güzel duyguları güzel ifadelerle anlatma yolunu şiirsel ifade olarak tanımlamışlardır. Bu düşüncelerini ifade ederken, *hüsn* sıfatı etrafında oluşturdukları *hüsn-i edâ, hüsn-i beyân,* terkipleri ile dile getirmişlerdir. Nef'i'ye göre şiirde aslolan, düşünce ve duyguların güzel bir şekilde şiire yansıtılmasıdır. "Söylesem ol nükte-perdâz-ı ma'ânî-perverim / Akl-ı küll *divâne-i hüsn-i beyân*ımdır benim" diyen Nef'i, bu özelliği *ifade güzelliği* (hüsn-i beyân) olarak tanımlar. Aynı şekilde Na'ilî de; "Lutf-ı mu'tâd ile ol şâ'ir-i hoş-ta'bîrin / Şâhid-i nazmına ver *hüsn-i beyân* hoş geldin" diyerek güzel şiirin ancak güzel ifadelerle oluşabileceğini vurgular.

Divan şiiri geleneğinde yer alan *sağlam şiir* (şi'r-i metîn) kavramı, genel olarak bir şiiri bütün yönleri ile kaplayan ve her hususta (vezin, şekil, anlam, sanat, imge vs.) kusursuz olan şiir olarak telakki edilmektedir. Bu düşünceler daha çok *metîn* kavramı ile dile getirilmektedir. "Dil-i âşık gibi işretgede-i ruhânî / Beyt-i şâir gibi rindâne vü mevzûn u *metîn*" diyen Nef'i'de olduğu gibi. Bu beyte dikkat edilirse, şiir hem şekil (mevzun) hem de muhteva (rindane) olarak iki yönlü ifade edilmiş, *metîn* kavramıyla da alan hem genişletilmiş hem de pekiştirilmiştir. Burada üçüncü unsur olarak belirtilen *metin*, şiirin sanat bakımından sağlamlığını ifade etmektedir.

Buna göre *metin*, Nef'i'nin şiirlerinde sık sık dile getirdiği, orijinal mana ve hayalleri sanatsal olarak ifade etme biçimi olarak yorumlanabilir.

XVII. yüzyıl şairlerinin üzerinde hassasiyetle durdukları konulardan biri de şiirin *akıcılığı*dır. *Selis bir üslup, nazm-ı selis* olarak tarif edilen bu özelliğe göre şiirde duygu ve düşüncelerin en doğal hâliyle, okuyucuyu ya da dinleyiciyi etkisi altına alıp götürecek bir yapı ve kelime ile mana arasındaki ilişkiden doğacak ince bir ahenk ifade edilmektedir. *Selis bir üslup*, yukarıda da bahsettiğimiz saf şiirin ana hususiyetlerinden biridir. Nef'i'nin kullandığı *âb-ı revân* ifadesi hem saflığı hem de akıcılığı simgelemektedir. "Tâb-ı fikrimle sanem-hâne-i ma'nâ rûşen / *Âb-ı nazmımla* gülistân-ı tahayyül şâd-âb" diyen şair, kullandığı *âb-ı nazm* terkibiyle de yine aynı düşünceyi anlatmıştır.

Na'ilî'ye göre ise şiirde akıcılık, şiirin devamlılığı demektir. Hayalde, imgelerde kopukluk olmamalı ve okuyucuyu da şiirin hayal derinliklerine sürüklemelidir. Şiirde akıcılık aynı zamanda şiirde istikrar da demektir. Bu açıdan Na'ilî, Nef'i'de de olduğu gibi şiiri bir nehre benzeterek, devamlılık ve coşkunluğu vermek istemiştir:

Lirizm, sadece divan şiirinin değil bütün Doğu edebî kültürünün ana unsurlarından birini teşkil eder. Divan şairleri tarafından oldukça benimsenen *âşıkane şiir,* şiirdeki lirizmle ilgili bir özelliktir. Walter Andrews, divan şiirindeki duygusallığı şöyle anlatır:

> "Gazel geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri, gazellerin yoğun duygusal niteliğidir. Aslında gazelin tam da bu niteliği, çok yüksek bir duygusallık derecesinin kendini açıkça hissettirmesi, ilginin söz konusu özellikten başka yönlere çevrilmesine, retorik ve metaforun daha güç ve incelikli yönleri üzerinde durulmasına yol açmıştır... Gazel, duygu hayatının tutarlı bir yorumunu sağlamakla kalmaz, ayrıca duygusal hareketlerin yapılmasının beklenebileceği ve beklenmesi gereken bağlamları da gösterir. Dahası böylesi bağlamları şiir geleneğinin parçası hâline getirerek, bu tür hareketlerin kabulüne elverişli bir iklim yaratır." (2000: 152).

Walter Andrews'in de belirttiği gibi divan şairleri duygusal bağlamları aşk potasında eriterek şiir geleneğinin bir parçası hâline getirmişler ve bu üsluba tasavvufi unsurları da ekleyerek İlahî bir meziyete doğru ilerletmişlerdir. Özellikle XVI. yüzyılda bütün duygu ve düşünceler, aşk etrafında teşekkül eder. Bu yüzyılın klasik üslubun temsilcisi olarak görülen Şeyhülislam Yahya, lirizmi aşkla birleştirerek, şiiri konu olarak lirik bir aşk çerçevesi içine sokmuştur. O, içinde aşk olmayan şiiri düşünemez durumdadır. Kendisini âşık olarak tarif eden şair, "Söz kim zebânıma gele gûyâ zebânedir / Ben *âşıkım* sözüm de *âşıkanedir*" diyerek, şiirlerini de bu bağlamda *âşıkane* olarak ifade eder.

XVII. yüzyıl divan şairleri âşıka*ne* şiir üslubuna olan temayüllerinin yanında şiirde konu edilen aşk hususunda ise farklı görüşler beyan etmişlerdir. Bazı şairler, -Na'ilî, Yahya, Neşati vs.- klasik üslubun aşk anlayışını devam ettirirlerken, bazı şairler de -Sabit, Nev'îzade Atayi- bu konuyu farklı tarzda yorumlama yoluna gitmişlerdir.

"Ferhâda pey-rev olma ki kâr-ı kadîmdür / Aşk içre ey Atâ'î yeni iştihâr vir" diyen Atayi'ye göre, *âşıkane* gazellerin aslında abartılmış yalanlardan ibaret olduğunu söyler. Ama bu durumu gayet doğal karşılayan şair, "âşıkane eda"nın tabiatında var olan bu durumun şairler için de kaçınılmaz olduğunun bilincindedir.

Divan şairleri şiirlerini yazarken gönül ve yakmak eylemi arasında sıkı bir ilişki kurmuşlar ve bu ilişki neticesinde şiirlerinin lirizmi ile gönül ateşini birleştirmişlerdir. Şiirini içindeki ateşi hisseden insanlara ithaf eden Na'ilî; "Nazm-ı pâkin Nâ'ilî *germ-âşinâ-yı ehl*dir / *Sûz-ı dil*den bîhaber efsürde tab'ân görmesin" diyerek, gönüldeki ateşten habersiz ve duygusuz şair ve insanların şiirini okumamalarını ister.

Şiirin *yakıcılığı* (şi'r-i pür-sûz) üzerine orijinal kavramlar üreten şairlerin başında Neşati gelir. Şair, şiirinde işlediği aşk, ıstırap, hasret gibi konulardaki etkili ifadelerinden dolayı şiiri ile ateş arasında bir ilişki kurar: "Gönül *pür-tâb-ı hasret* ışk ile ber *âteşem âteş* / Mezâyâ-yı kalemüm ser-be-ser *sûz-âşinâ*dur hep". Nabi, şiirini gönüldeki yakıcılığı bakımından *âteş-pâreye* benzeterek, şiirlerinin okuyucunun gönlünü yaktığını söyler: "Râh-ı gûşından salar sûziş derûn-ı âşıka / Şi'ri Nabi böyle *âteş-pâre* söyler söylese".

Lirik şiirin en büyük özelliklerinden birisi şiiri *özlü* (*ıtnab*) söyleyerek sözü kısa tutmaktır. Divan şairleri de duyguların fazla dağılmaması gerektiği düşüncesinden hareketle şiirlerin kısa tutulması taraftarıdırlar. Nef'i bu düşüncesini "ıtnâb" kelimesi ile vurgulamıştır. "Itnab", Arapça bir kelime olup "sözü uzatma, lüzumsuz tafsilat ile haşve boğma" (Devellioğlu 2013: 399) gibi anlamlara gelmektedir. "Dürr-i meknûn ise de nazmım eger ey Nef'î / Düşürür yine kesâda anı *ayn-ı ıtnâb"* diyen Nef'i, "ıtnab"ın sözü kıymetten düşürdüğünü ifade eder.

Fehim'e göre sözün fazla uzatılması, anlamın kelimeler içinde boğulmasına, dolayısıyla da şiirin kalitesinin düşmesine yol açar. Bundan dolayı şiirde kelimeler özenle seçilmeli ve gereksiz anlam yükünden kurtulmalıdır. Sabit'e göre ise, şiirde duygu ve düşüncelerin uzatılması şiirin sanat gücünün yok olmasına sebebiyet verir. Esas şairlik az sözle çok şey anlatmaktır.

Rindane duruş tarzı, bu asır şairlerince de sık sık dile getirilir. "Söyleşir gamze-i fettân ile *rindâne* yine / Ne kadar olsa gam-ı aşk ile sersem âşık" diyen Nef'i; rintlerin kendilerine özel bir şivesi olduğunu, rint sohbetlerinde sevgi ve aşk sohbeti yapıldığını ve kendisinin de bu özel dile aşina olduğunu, dolayısıyla şiirin de *rindane* bir özellik taşıdığını ifade eder.

Şiirde garabet, Na'ilî'nin kendi şiirleri için kullandığı bir tabirdir. "*Garâbet* olmasa *ma'nâ*da Nâ'ilî *nazm*ın / *Garîb*dir bu ki *elfâz*ı âşinâ düşmez" diyen şair, şiirde "garabet" olmazsa şiirin lafzının garip karşılanacağını söyler. Kolayca anlaşılan şair olmak istemeyen Na'ilî, "garabet" ile herkesçe kullanılmayan veya bilinmeyen kelimeleri kullanmanın yanında, hayal dünyasını zorlayarak alışılagelmiş mazmunlardan farklı, yeni mazmun ve hayallere yer vermeyi kastetmektedir.

Sadelik, daha çok şiirlerinde mahallî üslup özelliği taşıyan şairlerin benimsediği bir anlayış olmuştur. Özellikle Nabi ve Sabit'in temsil ettiği bu anlayışa göre şiir oldukça sade ve anlaşılır olmalıdır. Şiir yazmak için şair fazla kendini zorlamamalı ve şiiri de zorlaştırmamalıdır. Sabit'e göre en güzel şiir zorlanmadan, fazla yorulmadan yazılan şiirdir: "Sâbit yok ise san'at-ı şi'riyye kayırmaz / Bir *sâde güzel* oldı bu *nev-güfte-i sâde*". Sabit buradaki *sade güzel* kavramıyla doğal güzelliği kastetmektedir ki, Allah tarafından verilen güzelliğin en doğal güzellik olduğu ve bu güzelliği daha da güçlü kılmak için yapılan makyajların (sanat) doğal güzelliği zedelediğini ve orijinalitesinin kaybolmasına sebep olduğunu ifade etmiştir. Sabit, şiirdeki basitliği ise şiirin doğallığı olarak tanımlamıştır. Süslü sanatlar ve gereksiz terkipler şiiri ağırlaştırır ve bu da şiirin doğallığını bozar. "Çün sâde-rûlar âyinedür tûtî-i dile / Nabi gazel de *sâde* olursa aceb midür" diyen Nabi ise, şiirdeki sadeliği ve basitliği Sebk-i Hindî'ye karşı alternatif yeni bir anlayış olarak sunar.

Fakat bazı şairlerce sade şiir pek hoş karşılanmaz. Bu şairlerden biri olan Rızayi, şiirinin kesinlikle sade olmadığını, renkli manalarla dolu olduğunu söyler: "Bu nazma ilün benzemez eş'ârı Rızâyî / Pür-ma'nî-i rengîn ise de *sâde* degildür".

Buradaki ifadeye göre Rızayi, divan şiirinin halk şiiri tarzından farklı olması ve arasındaki sınırları koruması gerektiği görüşündedir. Atayi de buna benzer bir görüş sürerek zamanının zarif insanlarının sade şiirden yana pek olmadıklarını, sade şiirin değerinin küçük olduğunu söyler: "Bakmaz zürefâ *sâde söz*e gerçi Atâ'i / Amma görinen sen didigün *sâde* degüldür".

Tenkidî olmak demek, kriz denilen durumu kendi varlığında hissetmek, yaşamak demektir (Kayıran 2007: 56). Bu sebeple Nabi'nin öncülüğünü ettiği *hikemi üslup* aynı zamanda tenkidî bir söylem içerir. Şairler için yaygın olarak yaşadıkları dönemde etkili olan siyasetin, idarenin bağlamında yer almak, o bağlamdan hareketle olup biteni eleştirmek anlamına gelir. Hele yaşanılan yüzyıl, imparatorluğun çalkantılı dönemleri olunca eleştiri de kaçınılmaz hâle gelmektedir. Otoriteye karşı eleştiri, yine bu yüzyılda Nef'i ile beraber doruğa çıkmışken, sisteme karşı, toplumsal bozulmaya karşı eleştiri de Nabi ve Sabit ile önemli mesafe kaydetmiştir. "Binâ-yı ahd-i hûbân gibi te'sîr-i bürûdetden / Buz üstünde durur hep şimdi bünyân-ı sadâkatler"

diyen Nabi, kültürel bir soğumaya dikkat çekerek bir sistem eleştirisi yapar.

Divan şiiri düşünceye her dönemde büyük bir önem vermiştir. Bu bakımdan divan şiirine *düşünce şiiri* demek yanlış olmaz. Fakat divan şairlerinin şiirdeki düşünce anlayışı ile günümüz şairlerinin düşünce anlayışı birbirinden tamamen farklıdır. Divan şairlerinde, ideoloji ya da siyaset anlayışlı düşünce görülmez. Divan şiirindeki düşünce, düşünce ile ilimi ilişkilendirerek bilgiyi estetik kullanmanın yollarını aramıştır. XVII. yüzyılda, şiirde düşünceye önem veren şairlerin başında ise Nef'i ile Nabi gelir. Nef'i'ye göre şiirdeki mana ve hayaller ancak düşünce ile güzelleşir ve daha mükemmel hâle gelir: "Vücûda gelmedi nazmım gibi güzîde halef / Arûs-ı ma'nîye *endîşe* olalı damad".

Nef'i, mazmunun şaire göre her türlü kılığa girebileceğini, şairin istediği şekilde değişik şekillere sokabileceğini ama düşüncenin aslını, özünü asla değiştirilmemesi gerektiğini ifade eder. Nabi de, şiirin sadece mecmualarda, divanlarda yer almak için değil, insanların gönüllerinin levhasına yazılması gerektiğini söyleyerek, mistik veya duygusal (lirik) şiir anlayışı yerine, sağduyu ve düşüncenin ağır bastığı şiir anlayışını benimsediğini vurgular.

Divan şairleri, şairliğin en önemli hususiyetlerinden birinin *ilim* olduğu konusunda hemfikirdirler. Yaratılıştan gelen yetenek, ilimle beslenmedikçe şairlik meydana gelmez. Bundan dolayıdır ki şiir ilimle hep iç içe olmuş, gerek beşerî gerekse dinî ilimlerle düşünce ve manalar zenginleştirilmiştir. Fuzulî'nin, ilmi şiirin temeli olarak görmesi de bu düşünceden kaynaklanmaktadır.

Nef'i, kendisinin de ilim için âlimlerden, âriflerden ders aldığını ve şiirlerini de bu bina üzerine oluşturduğunu ifade eder: "Bî-tereddüd taleb-i feyz içün oldum fi'l-hâl / Evliyâ-yı suhana sıdk-ı irâdetle mürîd". Nef'i, ilim-şiir münasebeti konusunda kendinden önceki şairlerden farklı bir düşünce ortaya koyarak, şairlerin ilimle iç içe olması ama şiirin ilimle boğulmaması gerektiğini savunmuştur. Bu konu ile ilgili olarak şiirde iktibas olayını eleştirir. Nef'i'ye göre şiir, dinî başka iktibasların tefsirini yapma görevini üstlenmemelidir. Şairin görevi daha başkadır. Şeyhülislam Yahya, şiiri ilmin (fen) kollarından biri olarak görürken, diğer ilim dallarıyla şiir münasebeti hakkında fazla yoruma girmemesine rağmen, diğer ilim dallarının şiire sokulmasından da yana değildir. Yahya'ya göre her ilim kendi alanında bağımsızdır ve hep öyle olmalıdır.

Sebk-i Hindî'nin *mana*ya önem vermesi, manayı her şeyden üstün tutmasıyla, geleneksel mazmun sistemi de yavaş yavaş terk edilmeye başlanmış ve orijinal düşünce ve hayallerin şiire girmesine imkân sağlamıştır. Sebk-i Hindî, şiirde mana üzerine oldukça yoğunlaşmış ve manayı mazmundan ayırma yoluna gitmiştir. Bunun için dilin bütün imkânları bu hususta zorlanmıştır.

Bu dönem şiiri için *mana* her şeydir. Bundan dolayı şairlerin şiir ile ilgili oluşturdukları terkiplere göz attığımız zaman bunların en fazla mana ile ilgili olduğu görülecektir. Mananın mazmundan ayrılması ile şairler eski mazmunları yeni usullerle ele almanın yollarını aramaya başlarlar ve buna da pek çok isim verirler: *mazmûn-âferin, ma'na-âferin, hayâl-âferin, mazmûn-ı hâs* vb. "N'ola meftûn olsa diller güft ü gûy-ı çeşmine / Tab'-ı Nef'î gibi *ma'nâ-âferin*dir gamzesi" diyen Nef'i'nin kullandığı "ma'nâ-âferin" bu amaca yöneliktir. "Âferin", Farsça bir mastar olup, "yaratan, yaratıcı" gibi anlamlara gelmektedir. "Ma'nâ-âferin" ise mana yaratmak, yeni manalar oluşturmak anlamındadır. Şemsürrahman Fûrukî'nin de işaret ettiği gibi Sebk-i Hindî şairlerinin oluşturmak istedikleri esas temel metafordur. Onların ana başarısı, metafora gerçek muamelesi yapmak ve gerçek olandan başkaca metaforlar yaratmaya devam etmekti (2007: 100).

Nef'i'nin manaya bakış tarzı ve yorumu divan şiirinin ortak görüşünü simgelemektedir. Buna göre divan şiirinde mana, şiire hayat veren bir candır ve manasız şiir asla düşünülemez. Na'ilî de Nef'i'ye benzer şekilde görüşünü ortaya koyarken lafız mana ilişkisi üzerinde durur. Lafzı bir görünüş olarak (beden) olarak kabul eden Na'ilî, manayı ise o görünüşün altındaki (içindeki) ruha benzetir. Nabi, lafz ile manayı bir elmanın iki yarısı gibi görür. Birbirini bütünleyen parçalar olarak düşünülürken biri olmadan diğerinden bahsedilemeyeceği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Nabi, manayı bir kuşa, beyti oluşturan iki mısrayı da kuşun kanatlarına benzeterek mana kuşunun lafızsız uçamayacağını dile getirir.

Divan şairleri için şiirde anlam kadar *ahenk* de önemlidir. Ahenk, anlama daha bir canlılık ve ruh katar ve ifade edilebilirliğini daha da artırır. Divan şairlerinin esasen şiirlerinde oluşturmak isteği şey belagatle nağmeyi aynı düzen içinde oluşturarak şiirde bir *musiki* havası yaratmaktır. "Raks eder *nağme-i kânûn-ı belâgat*le felek / Destine *mutrıb-ı endîşe*m alınca *mızrâb*" diyen Nef'i; Farsça divanında musiki bilmediğini dile getirerek, esasen yapmak istediği şeyin "itidal ile kanunun ince kalın perdeleri arasında manevi bir birlik vücuda getirmek" olduğunu söyler. Na'ilî de, şiirde ahengi insan ruhunu vecde getirmesi sebebiyle önemli bulur.

Divan şairleri, *ilham*ı şiirin olmazsa olmazları arasında kabul ederler. Onlara göre, şairlik peygamberlikten sonra gelen en ulvi mertebedir. Allah peygamberlere vahiy şairlere ise ilham vermiştir. Nef'i'ye göre şiir tek kelimeyle "ilham-ı Hudâ"dır: "Bu nazm-ı dil-âvize dahl eyleyemez hâsid / Eş'âr değil zîrâ *ilhâm-ı Hudâdır* bu". Şeyhülislam Yahya da, "Benzemez eş'âr-ı gayre sözlerinden rûh var / *Sırr-ı gaybî* tab'ına Yahyâ senin *mülhem* gibi" diyerek; Nef'i'nin işaret ettiği gibi şairleri gaipten haber veren kişiler olarak görür ve şairlerin Allah tarafından bizzat donanmış olduklarını belirtir. Na'ilî de şiirde ilhamın önemini sık vurgulayan şairlerdendir. Na'ilî, şiirin tamamen Allah'ın ilhamı, yardımı sayesinde vücuda gelebileceğini söyler.

XVII. yüzyıl şiirinde, şiirin hem muhtevasında hem de şeklinde meydana gelen bu değişiklikler, klasik üsluba ilave olarak bedii (Sebk-i Hindi), hikemi ve mahallî üslubu ortaya çıkarmıştır. Dönemin temsilcileri de, bu üsluplar esas alınarak değerlendirilecektir.

Klasik üslubu devam ettirenler

Klasik Türk şiiri, esas itibariyle teşbihten hareket eden bir mecaz sanatına dayanmaktadır. Divan şiirinin aşağı yukarı her bir beyti bir sanat ve esprinin üzerine bina edilmiştir. Burada her bir kelime ayrı bir mana ifade eder. Bu mana; "ya hendesi bir tezahürdür, ananeye temastır, ya bir tevriye sanatı ile bize ikinci bir hayal ufku açar. Fakat bunlar birer kelime ile işarettir." (Tarlan 1999: 105). Divan şairleri ayrıca mana-lafız ikilemi oluşturarak ikisi arasındaki farklılıkları da ortaya koymaya çalışmışlardır. Şairlere göre mana öz, asıl; lafız ise onu ortaya koyucu, niteleyici, güzelleştiricidir. Şiirde mana ile lafız birbirinden ayrılmaz parçalar olarak birlikte düşünülmüştür.

Divan şiirinin özelliklerinin başında şüphesiz ki mazmun gelmektedir. Bir gelenek şiiri olan bu şiirde, mazmunculuk da bu gelenek zincirinin en kalın halkasını oluşturmaktadır. Bu sebepledir ki divan şiiri "mazmun edebiyatı" olarak isimlendirilmektedir. Mazmun da divan şiiri ile ilk oluşumundan XX. yüzyıla kadar şiiri estetiği ile beraber bir gelişme göstermiş ve yüzyıllar içinde sürekli değişim göstermiştir. Mazmunun özünde şüphesiz ki edebî sanatların da yeri büyüktür. Özellikle istiare ve mecaz bunların başında gelmektedir. Şiirde çoğu zaman kelimenin ön planında görülen anlamlarının ardında gizlenmiş başka anlamlar bulunur.

Divan şiiri, esas itibari ile güzelliği ve güzellik kavramının kaynağı kabul edilen "Hüsn-i Mutlak" (Mutlak Güzellik)'ı terennüm eder. Güzele duyulan ilgi ve bunun sonucu gelişen görme, elde etme ve kavuşma arzusunun insan ruhunda oluşturduğu aşk dolaylı olarak bu şiirin temel konusunu oluşturur. Bu bağlamda klasik divan şiirini tanımlamak için A. Atilla Şentürk'ün de vurguladığı gibi bir tek söz söylemek gerekirse, o kelime aşk olacaktır. Bu şiir kâinatın yaratılış sebebini, gezegenlerin dönüşünü, gece ve gündüzün oluşmasını, yağmurun yağışını, bülbülün ötüşünü, kısacası dünyada var olan her şeyi ve hareketi aşk ile izah etme inceliğine erişen bir zihniyetin şiiridir (2007: 349).

Klasik üslubun en önemli özelliği muhtevadan ziyade şiirselliğin ön planda tutulmasıdır. Bu şiir anlayışında, duygu ve lirizmden ziyade şiir tekniğindeki sağlamlık, ahenk ve akıcılık önemlidir. Ayrıca şairler atasözü, deyim ve halk ibarelerinin kullanılmasına da özen göstermişler ve tasavvufi anlama fazla yer vermemişlerdir. Bu şairlerin eserlerinde derin anlamlar yoktur. Bu bakımdan şiirde derin manadan ziyade söyleyiş güzelliği ön

plana çıkmaktadır. XVII. asırda klasik üslubu devam ettiren şairler, şiirlerini öncekilere nazaran daha sade bir dille kaleme almışlardır. Bunların ekserisinin de, XVI. yüzyılın yüzyılın son çeyreği ile XVII. yüzyılın ilk otuz yılı arasında yaşamış şairler olduğu görülür. Bu yüzyılda klasik üslubun temelde tüm özelliğini kaybetmesi gibi bir düşünce kesinlikle söz konusu değildir. Divan şiirinin sistemini oluşturan yapı taşları olan sanat ve mana, bu dönemde yeni bir anlayışla ve daha güçlü olarak Türk şiir sistemindeki varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Klasik üslubu bu yüzyılda devam ettiren şairlerin başında **Şeyhülislam Yahya** (969/1561-1053/1644) gelmektedir. Devrin tezkirecileri tarafından *sultanü'ş-şuara* olarak vasıflanan şair, âlim, fazıl ve hoş sohbet kişiliği ile övülmektedir. Şayhülislam Yahya, Kanuni devrinden itibaren sekiz padişahın devrini görmüş ve IV. Murat'ın en parlak döneminde şiirleri ile gönülleri fethetmiş bir şairdir. Kültürlü bir aileye sahip olan Yahya, müderrislik ve kadılık görevlerinden sonra, II. Osman'ın öldürülmesi üzerine şeyhülislamlık makamına getirilmiş ve ilk görevi olarak da II. Osman'ın cenaze namazını kıldırmıştır. İki defa bu görevinden azledilen şair, IV. Murat'ın isyancıları bastırmasından sonra üçüncü kez bu makama oturmuş ve ölümüne kadar da göevini südürmüştür. IV. Murat'ın güvenini ve takdirini kazanan şair, onunla beraber Bağdat ve Revan seferlerine katılmıştır. Seksen üç yaşında vefat eden Yahya, XVII. asrın en sıkıntılı ve en buhranlı devrini yaşamış, isyanların, yeniçeri ayaklanmalarının ve siyasi rekabetlerin hep ortasında kalmıştır. Yahya'nın en önemli eseri *Divan*'ıdır (Ertem 1995; Kavruk 2001).

Şeyhülislam Yahya, Türk edebiyatında gazel şairi olarak yerini almış önemli âlim-şairlerden biridir. Şiirin muhtevasında ve mazmunlarında yenilik arayışlarının yoğunlaştığı bir dönemde, bu tür yeniliklere ayak uydurmayarak klasik üslubu devam ettirmeye çalışan Yahya, özellikle gazellerinde göstermiş olduğu doğal söyleyişle şiir tarzını da ortaya koymuştur. Yahya, klasik dönemde Baki ile zirveye çıkan şiir anlayışının takipçilerindendir. *Kudema tarzı* da denilen bu üslupla, rindane ve âşıkane bir edayla günlük hayatın zevk ve eğlencelerini sade bir dille ifade etmiştir. Yahya'da tasavvufi unsurlar yok denecek kadar azdır. Şiirlerinde sık sık kullandığı şarap, meyhane, dünyevi aşkla ilgili unsurlardan dolayı, döneminde oldukça eleştirilmiş fakat o bu eleştirilere hiç kulak asmamıştır. Yahya'nın şiirlerinde gam, keder ve üzüntüye pek rastlanmaz. Şiirlerinde en fazla işlenen konu ise aşk ve rintliktir. Yahya, şiirlerinde kelime ve söz sanatlarına pek rağbet etmeyerek samimi ve duygusal bir tarz oluşturma yoluna gitmiş ve bunda da başarılı olmuştur. Şiirlerini tamamen âşıkane üslupla yazdığını dile getiren şairde aşk tabii aşktır. Şeyhülislamlık makamında oturan bir kişinin bu tarz şiirler yazması, meyhaneyi, sarhoşluğu övmesi zamanında da eleştirilmiş olmakla beraber, içten gelen samimi duyguları yansıtması

bakımından hep övgüye mazhar olmuştur. Bu bağlamda din dışı şiirin güçlü temsilcisi olarak da anılmasına yol açmıştır. Şiirlerinde tasavvufi unsurlara da yer veren Yahya'nın, bu tür şiirleri devrin icaplarına uymak gerektiği kabilinden olan şiirlerdir. Yalnız Gibb, Yahya'nın baştan sona tasavvufi bir hava ile yazmış olduğu *Saki-name*'sini "his ve üslup olarak tamamen klasik, mana olaraksa bütünüyle tasavvufî" olarak yorumlayarak, Türkçe yazılan sakinamelerin en güzeli olarak kabul eder. Gibb'in de belirttiği gibi Yahya'nın şiiri klasik devre ile geçiş devresi arasındaki bir bağ olarak görülebilir (1999: 198).

Yahya ile olan yakın münasebetlerinden dolayı Yahya'nın etkisi sanatına da yansıyan **Kafzade Fa'izî** (ö. 1031/1622), klasik üslubu sürdürmekle birlikte, yeniliklere açık anlayışıyla da dönem şairlerinden ayrılan, çok yönlü şairlerden biridir. Müderris ve kadılık gibi görevlerde bulunmuş olan Fa'izî, II. Osman'ın şehit edilmesi olayına bizzat tanık olmuş ve korkudan safrası patlayarak o da genç yaşta, otuz üç yaşında vefat etmiştir (Okatan 1995: 22). Devrin aydın kişisi olan Fa'izî, aile ortamı, yetişme tarzı ve aldığı eğitim sayesinde devletin önde gelenleriyle yakın temas hâlinde olduğu için, karakterinden gelen özellikle yolsuzluk, usulsüzlük vs. gibi durumları kasidelerinde ağır şekilde eleştirmiştir. Bu yönüyle Fa'izî, kasidelerinde ferdî ve içtimai problemleri işleyerek değişik örnekler vermiştir. Şairin gazellerinde ise daha ziyade klasik üslup özellikleri görülmekle beraber Şeyhülislam Yahya'nın etkisi daha ağır basmaktadır. Gazellerinin konusu genel olarak aşktır. Dönemin dikkat çeken ve akabinde zeyilleri de yazılan *Zübdetü'l-Eş'ar* isimli tezkiresi ve yarım kalan *Leyla vü Mecnun* mesnevileriyle onun kısa hayatının ne denli verimli geçtiğini göstermektedir.

Bu dönemin şeyhülislamlarından ve kendine has şiir anlayışıyla Baki'nin tarzını bu yüzyıla taşıyan **Bahayi** (1010/1601-1064/1654)'nin şiirleri ancak bir *Divançe* (Tolasa 1979) oluşturabilecek kadar olmasına rağmen, özellikle mizacını şiire yansıtması bakımından dikkati çeker. O da, Yahya gibi şiirlerinde söyleyiş güzelliğine önem vermiş, Baki üslubunu devam ettirmiş ve şiirlerinde tasavvufi unsurlara yer vermeyerek dışa dönük bir sanat anlayışı sürdürmüştür. Şair tasavvufi düşüncelerini rubailerinin tamamında belirgin bir şekilde yansıtmıştır. Bu anlayışın en temel özelliği, kelimelerle güzel söyleyişler yakalamak ve şiirde ahenk unsurlarının da yardımıyla hoşa giden ifadeler oluşturmaktır. Bahayi'nin bütün şiirleri din dışı konu ve temalardan oluşmaktadır. Gazellerinde dolgun bir içerik, akıcı ve yumuşak bir söyleyiş, duygulu bir anlatım vardır. Çağının yaşama biçimini, kişisel duygularını şiirleştirmede başarılıdır. Çağdaşlarına oranla, çok az şiir yazmasına karşılık yaratıcı gücünü ortaya koyabilmiştir (Uludağ 1992: 18). Onda, bir divan veya divançede bulunması gereken naat, tevhit, münacat gibi şiirlerin hiçbirisine rastlanmaz. Bahayi, âlim ve şairliğinin yanı sıra

aynı zamanda iyi bir hattat ve bestekârdır. Çok güzel hüsn-i hat örnekleri sergileyen Bahayi, musikiyle de ilgilenmiş ve besteler yapmıştır. Ali Ufki Bey'in notaya aldığı "Evc beste" günümüze kadar gelmiş bir eserdir (Elçin 1976: 252). Bahayi, şiirlerinde az da olsa Sebk-i Hindî'nin etkisi görülmekle beraber, öncelikle Baki ve çağdaşı olan, büyük hayranlık duyduğu Şeyhülislam Yahya'nın etkisi altında kalmış bir şairdir.

Şehname türünde bir mesnevi yazarak kendisini tanıtan, aynı zamanda *Divan* (Külekçi 1985) tertip eden **Ganizade Nadirî** (ö.1036/1626), şiirlerinde klasik üslubun özellikleri görülmesine karşılık, dilini oldukça ağır tutmuş şairlerdendir. Onun eserlerinde bir terkip hâlinde karşımıza çıkan unsurlar divan şairlerinin hemen hepsinde gördüğümüz ortak hususiyetlerdir. Bu bakımdan Nadirî'nin orijinalitesini işlediği mevzuda ve şiir tekniğinde değil, söz ve imaj seviyesinde araştırmak daha uygun olur.

Hayal dünyasının zenginliğiyle tanınan şairin imajları, duygulardan ziyade müşahede ve zihne dayalı kompozisyonlar şeklinde karşımıza çıkar. Eserlerinde duygudan çok düşünce hâkimdir. Lirik bir şair olmadığı için de şiirlerinde pek fazla derinlik ve samimiyet göze çarpmamaktadır. En samimi ve duygulu şiirleri dinî şiirleri, özellikle miraciyeleridir. Şiirlerinde maddi aşk yanında İlahî aşktan, dünya sevgisi yanında ahiret hayatına ait korkulardan birlikte bahseden Nadirî mutasavvıf bir şair değildir. Pek fazla olmamakla beraber, özellikle gazellerinde kullandığı tasavvufi kelime ve ıstılahlar ardında da derin ve lirik bir söyleyiş mevcut değildir. Ancak dinî hayattan ve dinî kaynaklardan alınan unsurlar onun eserlerinde, çok defa dinî bir lirizme varacak ölçüde zengin ve renkli bir ifade tarzıyla yer almıştır. Nadirî'nin şiirlerinde sık olmasa da hikemi beyitlere de rastlanmaktadır (Külekçi 1985: 24). Nadirî asıl ününü mesnevileri ile sağlamıştır. (→ Mesneviler)

Ganizade Nadirî, Kafzade ve Atayi ile yakın dostluk ilişkisinde bulunan dönemin şairlerinden **Azmîzade Hâletî** (ö.1040/1631) genç yaşta üne kavuşmuş şairlerden biridir. Şair, kasidelerinde içerik ve kullanılan dilin zenginliği bakımından gazellerine nazaran daha başarılı görünse de Nef'i ile kıyaslandığında hayli sönük kalır ve genel hatlarıyla olağanüstülük göstermez. Bununla birlikte kasidelerinin özellikle nesip ve fahriye bölümlerinde başarılı görülmüştür. Hâletî, beğendiği Türk şairleri arasında Nesimî, Nevayi ve Baki'yi anmış, hatta Nesimî ve Baki için şiirler de yazmıştır. Şairin aynı zamanda yakın dostu olan Ganizade Nadirî'nin Hâletî'nin, Hâletî'nin de Nadirî'nin bazı şiirlerine nazireler yazdığı bilinmektedir (Külekçi 1988: 12). Şairin dil ve üslubu mersiye ve kasidelerinde ağdalı ve bol tamlamalı, müseddes ve gazelleri başta olmak üzere diğer şiirlerinde ise sade ve akıcıdır. Hacimli *Divan*'ında (Kaya 1996), bir kısmı günümüzde hâlâ kullanılan bir kısmı ise unutulmuş Türkçe kelime, deyim ve atasözlerinin fazlalığı

dikkati çekecek miktardadır. Hâletî, gerek rubai nazım şekline göstermiş olduğu rağbetle gerekse yazmış olduğu rubailerin sayı ve de sanat değeri itibarıyla, divan şairleri arasında özel ve seçkin bir yer edinmiş, "Hayyâm-ı Rûm" olarak anılmıştır. Şairin bu alandaki değerini hem çağdaşları hem de sonraki devir şair ve edebiyatçıları açıkça kabul ve ifade etmişlerdir (Kaya 1996: 24).

Mevlevi şairlerinden olan **Cevrî** (ö. 1065/1654) de yüzyılın önde gelen şairlerinden biridir. En önemli eseri *Divan*'ıdır (Ayan 1981). Cevrî, Mevleviliği fikir ve his dünyasında kendisine mal etmiş, özümsemis bir karakter ortaya koyar. Şiirlerindeki tevazunun, samimiyetin, saygı ve inceliğin temelinde bu etki kendini hissettirir. Cevrî'nin Mevlevilikle olan ilgisi sosyal çevresiyle de pekişmiştir. Nef'i, Mezaki, Vecdî, Derviş Meyyal, Arami, Atayi, Sabuhi, Bursalı Hayalî Bey gibi şairlerle dost olduğu ve zaman zaman bir araya gelerek sohbet ettiği kaynaklarda zikredilen Cevrî'nin şiirlerinde bu karşılıklı etkileşimin izlerini görmek mümkündür (Aydın 2010: 18). Bu etkileşime rağmen Cevrî'de, söyleyiş tarzı bakımından Baki edası hâkimdir. Şair, dinî-tasavvufi bilgiden fen bilimi ve astronomiye; halk kültüründen tarihe ve coğrafyaya; musikiden tıbba ve daha birçok alan ve ilgiye dair bilgileri, birikimleri şiirinin potasında eritmiştir (Aydın 2010: 17). Cevrî'nin önemli bir diğer özelliği de terkib-bent ve terci-bent türünde yazdığı şiirlerindeki başarısıdır. Bunda özellikle Bağdatlı Ruhi'nin etkisi görülmektedir (Ayan 1981: 160).

Osmanlı döneminin önemli kültür merkezlerinden olan Mevlevi tekkeleri de bu asırda Fasih Ahmed Dede, Cevrî ve Mezaki gibi önemli şairler yetiştirmiştir. Bu şairlerin sanatında Mevlevilik düşüncesi önemli bir yer tutar. **Fasih Ahmed Dede** (ö. 1111/1699), şair, münşi, hattat, musikişinas kişiliğiyle divan şairleri arasında önemli yere sahip bir şahsiyettir. Türkçe *Divan* ve Farsça *Divançe* sahibi şair, şiirlerindeki rahat üslubu, rindane söyleyişleriyle dikkat çekmiştir. Fasih, ömrünün yaklaşık son otuz yılını mutasavvıf bir çevrede geçirmiş olmasına rağmen tam anlamıyla mutasavvıf bir şair değildir. Manzum eserlerinde tasavvufa dair izlere pek rastlanmamakla birlikte mensur eserlerinde dinî-tasavvufi temayüller görülmektedir (Sevindik 2011: 32). Fasih Dede, klasik dönem şairlerinin ele aldıkları konu ve hayalleri kendine has üslubuyla yansıtmış bir divan şairidir. Özellikle usta şairlere yazdığı nazireleriyle şiir alanındaki kudretini ortaya koymaya çalışmıştır. Kendisini, şiirleriyle memleketini aydınlatan padişah olarak gören Fasih Ahmed Dede'nin *Divan*'ında yer alan 472 gazelin 100'e yakını, Necati ve Fuzulî'ye yazılmış nazirelerden oluşur (Çıpan 2003: 17).

Mahlası Şeyhülislam Yahya tarafından verilen ve aynı zamanda da Yahya'nın yeğeni olan **Rızayi** (ö.1039/1629), şiirlerinde duygu yoğunluğunu en fazla hissettiren şairlerdendir. Otuz sekiz gibi çok genç denecek yaşta

vefat eden *Rızayi'nin Divan (Demirel 2005) tertibi vardır.* Şiirlerinde kendi iç dünyasının çeşitli akislerini dile getirmekte büyük ustalık göstermiştir. Tezkirelerde daha çok yeni bir üslup ve yeni ifadelere sahip şair olarak zikredilen Rızayi'nin şiirlerinin bazılarında âşıkane, bazılarında rindane, bazılarında ise âlimane bir söyleyiş şekli görülür (Demirel 2005: XIV).

Rindane şiirleriyle tanınan **Mezaki** (ö. 1087/1676) de Baki etkisinde yazdığı şiirleriyle dikkati çeken Mevlevi şairlerden biridir. Bilinen tek eseri *Divan*'ıdır (Mermer 1991). Bakî'nin birçok şiirini tanzir etmiş olan Mezaki, şiirlerindeki rahat söyleyişleri, rint-meşrep kişiliği, tabiata dönük muhtevaya önem vermesi ile şiirlerinde âşıkane bir hava oluşturmuştur. Onun en önemli özelliği, kullandığı dil bakımından sade ve dönemin diğer şairlerine oranla daha anlaşılır olmasıdır.

Dönemin aynı zamanda tezkire yazarlarından biri olan **Riyazi** (ö.1644), gençliğinde Baki'nin şiir meclislerinde bulunmuş bir şairdir. Şiirlerinde de bunun izleri açıkça görülmektedir. Şiirleri genellikle âşıkane ve rindane olan Riyazi'de rubailerin çoğunluk teşkil etmesi de dikkati çekmektedir. Klasik üslubun izinde taklit seviyesinde kalmış şairlerden olan Vecdî (ö.1670), Divan-ı Hümayun kaleminde beglikçi makamına kadar yükselmişken, hükümet aleyhinde bulunmak iddiasıyla idam edilmiştir. *Divançe* (Mermer 2002) sahibi Vecdî, üstadı Mezaki gibi anlam ve üslup bakımından sade şiirler yazmıştır. Mesnevileri ile ön plana çıkan şairlerden olan Güfti (ö.1088/1677), aynı zamanda *Divan* sahibidir. Fakat şiirleri rubaileri dışında sanat bakımından kuvvetli değildir. Asrın aynı zamanda hiciv ustalarından olan Mantıki (ö.1635)'nin *Divançe*'sinde (İstanbul 1284) çeşitli kişilere yazılmış nükte ve hicivler bulunmaktadır. Gazellerinde âşıkane bir eda hâkim olan Mantıki, Şam kadısı iken IV. Murat tarafından öldürtülmüştür (İpekten vd. 1988: 276). Çocuk denecek yaşta şiirler yazmasından dolayı Tıfli (ö. 1660) mahlasını alan Ahmet Çelebi, şairliği ile birlikte meddahlığı ve padişahın huzurunda *Şeh-name* okumasıyla tanınmıştır. *Divan* (Çınar 2000) sahibi, rint meşrep bir şair olan Tıflî'nin şiirlerinde rahat ve akıcı bir söyleyiş hâkimdir (Çınar 2000: 20).

XVII. yüzyılda Erzurum'da Şani (ö. 1672) ve Abi (ö.1666); Urfa'da Reşit (ö. ?) ve Fa'ik (ö. 1715); Edirne'de Cahidî (ö. 1659), İbrahim Gülşenî (ö. ?) ve Abdülhay Abdî (ö. 1705) gibi şairler, klasik kültürle beslenen ve aruz veznini ustaca kullanan dönemin ismini duyurmayı başarmış şairlerindendir. Bunlardan bir kısmı İstanbul'a gelerek eserlerini burada verdiği hâlde birçoğu kendi muhitinde yaşamayı yeğlemiştir. Klasik üslup çerçevesinde şiirler yazan asrın diğer şairleri ise şunlardır: Veysi (ö. 1628), Sabuhi (ö. 1647), Haşimî (ö. 1677), Rusuhi (ö. 1631), Ahizade (ö.1626), Sabuhi (ö. 1647), Visali (ö. 1647), Mu'in (ö. 1653), Küfri-i Bahayi (ö. 1660), Kelim Eyyübi (ö. 1686), Rıza (ö. 1672), Abdi (ö. 1675), Kâmi (ö. 1673), Tahir (ö. 1677), Mehmed

Arif (ö. 1677), Vefa'i (IV. Mehmet) (ö. 1693), Enverî (ö. ?), İzzetî (ö. 1681), Tecellî (ö. 1688), II. Mustafa (İkbalî), Talip (ö. 1706).

Sebk-i Hindî

"Hint üslubu", "Hint tarzı" demek olan Sebk-i Hindî, geçmişi XIV. ve XV. yüzyıl İran edebiyatına dayanan ve özellikle XVI. yüzyıldan itibaren kendisini gösteren bir üslup yenilenmesi olarak dikkat çeker. *Sebk* kelimesi "bir şeyi eritme, kalıba dökme, kalıp, tarz ve üslup" anlamlarındadır. Bir edebî terim olarak da, "ibarenin tarz ve terkibi" demektir. Bu kavram Hint muhitinde, Hint felsefesinin, edebî zevkinin ve Hint şiirinin etkisinde kalan şairlerin oluşturduğu şiir anlayışını ifade etmektedir (Bilkan ve Aydın 2007: 13). Bu tarz, İran, Hindistan, Afganistan, Tacikistan ve Osmanlı topraklarının da yer aldığı geniş bir coğrafyada etkili olmuştur. Bu şiir tarzını temsil eden birçok şairin Isfahan'da yetişmesi sebebiyle *Sebk-i Isfahanî* olarak da anılmıştır. Isfahan kaynaklı bu akımın Hindistan'da revaç buluşu, İran'da hükümdarlığa geçen Safevilerin mezhep görüşünden kaynaklanan sebeplerden övgü şiirine ilgi göstermemeleri, buna ilave olarak âşıkane şiirin de alaka görmemesi, şairleri bu ülkeden göç etmeye zorlaması ve sanatlarını en iyi icra edebilecekleri ortamı da Hindistan'da bulmalarından kaynaklanmaktadır (Güleryüz 2006: 103). Bu şairlerin Hindistan'a yönelmesinde Babür Devleti hükümdarlarının şiir ve şairlere ilgi göstermesi büyük rol oynamıştır. Şurası da bir gerçek ki, Sebk-i Hindî'nin oluşmasında Hint kültürü ve inançları ve Hint mistisizminin büyük bir etkisi olmuştur. Bu üslubun önde gelen temsilcileri; Baba Figânî (ö.1519), Örfî-i Şirâzî (ö.1590), Nazîrî (ö.1622), Tâlib-i Âmûlî (ö.1626), Kelîm-i Kâşânî (ö. 1651), Sâ'ib-i Tebrizî (ö.1670), Feyzî-i Hindî (ö.1595), Hânsârî (ö.1615), Âmûlî (ö.1625), Hemedanî (ö.1652) ve Şevket-i Buharî (ö.1699)'dir. (→ Sebk-i Hindî)

Bu şairlere göre klasik dönem mazmunlarının sürekli tekrarı, okuyucunun ilgisini azaltmış, bu yüzden şairlerin yeni mazmun ve hayaller peşine düşmesine sebep olmuştur. Bu durumu Keşmirî, "Çekici ve güzel de olsa bir konunun tekrarı hoş değildir. Önceden yakılmış kınayı bir başkası yakacak olsa, az renk verir." şeklinde izah eder (Çiçekler 2006: 27).

Sebk-i Hindî, sözün manaya yenik düştüğü bir edebiyat ekolü olarak anlatılır ve tanımlanır (Pala 2004: 44). Bu üsluba uyarak anlamı ön plana çıkaran şairler, ister istemez anlamı daha fazla derinleştirmeye ve inceltmeye çalışırlar. Sâ'ib, bu sebeple "ince anlamlar bulabilmek için kıl gibi inceldim" demiştir (İpekten 1991: 62).

Sebk-i Hindi'yi oluşturan en önemli unsurlardan biri hayaldir. Bu üslupta şairler çevrelerinde bulunan bütün canlı ve cansız varlıklar ile olayları mazmun olarak kullanırken tahayyüllerinden yoğun bir biçimde yararlan-

mışlardır (Toker 1996: 148). Güçlü bir muhayyilenin ortaya koyduğu geniş hayaller, dış ortamla insanın iç dünyası arasında kurulan ilişkiler, bu üslup şiirlerinin kolayca anlaşılmaması sonucunu doğurmuştur.

Hayal çok geniş ve sınırsız olduğu için bu hayallerin derinliklerine inebilme çabası insan mantığının zorlanması sonucunu vermiştir. Böylece her şeyin mübalağalı olarak düşünülmesi gerekmiş, bu da Hind üslubunda bir edebî sanat olarak *mübalağa* sanatının çok kullanılmasına sebep olmuştur (İpekten 1991: 63). İnsan ruhu ve heyecanları üzerine kurulan hayaller derinleştikçe ıstırap şiirde daha çok yer tutmaya başlamıştır. İnsan ruhunun çırpınışları, bunun doğurduğu acı ve üzüntüler şiir konusu olarak ele alınmıştır.

Bu üslubun özelliklerinden biri de, bu zamana kadar kullanılmayan yeni mazmunların ortaya çıkmasıdır. Eski mazmunlardan, şiirdeki anlam değişikliğine uymayanlar terkedilmiş, bunların yerine hayalî kavramların, ıstırabın anlatıldığı yeni mazmunlar şiire sokulmuştur. Böylece şiirde yoğun bir karamsarlık havası hissedilmeye başlanmıştır. Bu üsluba mensup şairlerin yeni mazmun bulma yönündeki çabaları, onları çok daha değişik konuları işlemeye yöneltmiştir. Şairler irfani, felsefi hatta tembih ve öğüt gibi konuları da şiire sokmuşlardır (Okumuş 1989: 113).

Şairlerin şiirin konusunu değiştirmeleri ve ele aldıkları konulara değişik yönden bakmaları, birbirine aykırı anlamlar ve mazmunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu şiirde mübalağanın yanında *tezat* sanatının da çok kullanılması ile insan zihnini şaşırtan, uğraştıran ve anlaşılmasını zorlaştıran unsurlardan biri olmuştur (İpekten 1991: 63).

Bu üslubun bir diğer özelliği, şiirde tasavvufa geniş yer verilmesidir. Şairler gerçek yerine hayali, dış ortam yerine insanın iç dünyasını ve ıstıraplarını şiir konusu yapmaya başlayınca tasavvuf onlar için çok çekici bir sığınma konusu olmaya başlamıştır (İpekten 1991: 64).

Sebk-i Hindî'de dil ince, nazik ve süslüdür. İnce anlamları, geniş hayalleri anlatacak olan dilin de ince olması gerekmiştir. Bu bakımdan aynı anlamı veren sözlerden ince ve zarif olanları, anlama en uygun düşenleri seçilmiştir. Sebk-i Hindi şairleri bu üsluba yeni anlam ve hayaller katmak için yeni kelimeler bulma yoluna gitmişlerdir. Sözlüklerden yeni, nadir, kimsenin bilmediği kelimeler seçilmiş ve bunlara halkın günlük konuşmasında kullandığı kelimeler ve deyimler eklenmiştir. Bu ifade ve terkipler kullanıldıkları dönemde Farsça için de çok yeni olup, kuvvetli bir ihtimalle önemli bir bölümü Hintçe ve Çağatay Türkçesinden çevrilmiştir (Şentürk-Kartal 2015: 453).

Yukarıda verdiğimiz Sebk-i Hindî'nin bütün özelliklerini XVII. yüzyıl şiirinde görmek mümkündür. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki, bu özelliklerin biri veya birkaçını toplayan her şaire Sebk-i Hindi şairi demek

yanlış olur. Türk edebiyatında bu üslubu, bütün yönleriyle XVII. yüzyılda Nef'i, Fehim-i Kadim, Şehrî, İsmetî, Na'ilî, Neşati ve XVIII. yüzyılda da Şeyh Galib, Arpaeminizade Sami ve Halepli Edib gibi şairler temsil etmiştir. Ayrıca XVII. asırda Nabi (→ Hikemi Üslup) başta olmak üzere Sabrî, Nedim-i Kadim, Adnî gibi birçok şair üzerinde çeşitli yönleriyle etkili olmuştur.

Bu üslup genel olarak şiirde zengin ve ince hayaller ile ıstırap ve elem temalarının gelişmesine yol açmıştır. Mübalağa sanatının fazla kullanıldığı şiirlerde somut kavramlar soyut kavramlarla birleştirilmiş ve orijinal manaları süslü ifadelerle yansıtılmıştır. Bu şiir anlayışında anlam ön plandadır. Sebk-i Hindî şairleri klasik üslubun hayal ve manalarını farklı bir anlayış ve üslupla yeniden yorumlamışlardır.

Türk edebiyatı tarihinde önemli bir yere sahip olan **Nef'i** (ö. 1044/1635), bu üslubun ilk olarak görüldüğü şairlerden biri olarak kabul edilir. Şiire genç yaşlarda başlayan Nef'i ilk zamanlar *Darri* mahlasını kullanmış Gelibolulu Âli'nin tavsiyesi ile "fayda ve menfaate mensup" anlamında *Nef'i*'ye çevirmiştir. Bilindiği gibi Gelibolulu Âli, 1585 yılında Erzurum'da defterdarlık görevinde bulunmuş ve Nef'i'yle de Erzurum'da tanışmıştır (Ocak 1991: 4). Nef'i, daha küçük yaşlarda iken babasının Kırım Hanı'nın yanına giderek nedim olmasını çocukluktan itibaren içine sindirememiş ve babasına duyduğu kin ve nefreti özellikle *Siham-ı Kaza'*sında dile getirmiştir. Muhtemelen Sultan I. Ahmet'in tahta çıktığı yıllarda bir tavsiye ile İstanbul'a gelen şair (Ebuzziya Tevfik 1311: 8), kabiliyeti ile kısa zamanda kendini tanıtmıştır. Nef'i, I. Ahmet'in maiyetinde gittiği Edirne'de kısa bir süre kalışı ve aynı şehirde IV. Murat döneminde yaptığı Muradiye mütevelliliği bir tarafa bırakılacak olursa ölümüne kadar İstanbul'da yaşamıştır.

Şairin şöhretinin zirvesine eriştiği devresi IV. Murat'ın saltanat yıllarına denk gelir. Kendisi gibi sert yaratılışlı sultanla iyi diyalog kurmuş, sultanın sevgi ve iltifatını kazanmıştır. Nef'i'nin bazı devlet adamları ile olan (Gürcü Mehmet Paşa, Kemankeş Mustafa Paşa, Bayram Paşa vs.) sürtüşmeleri ve bu devlet adamlarına yazdığı hicviyeler, Sultan Murat'la olan ilişkilerini kesintiye uğratmış, zaman zaman görevinden de uzaklaştırılmıştır. Kaynaklarda yürekli, pervasız, atak, korkusuz gibi ifadelerle yer alan Nef'i, sahip olamadığı "dilinin belası ile" kendi sonunu hazırlamıştır (Akkuş 1993: 17). Nef'i'nin katline sebep olan olay kesin olarak bilinmemesiyle birlikte, kaynaklar yasaklandığı hâlde yergiye devam etmesinin öldürülme sebebini oluşturduğunda birleşirler. 1635 yılında Bayram Paşa tarafından sarayın odunluğunda boğdurulan Nef'i'nin cesedi denize atılmıştır. Nef'i'nin Türkçe *Divan*'ının (Akkuş 1993) yanında Farsça *Divan*'ı (Tarlan 1944) ve *Siham-ı Kaza* (Akkuş 1998) adlı hiciv mecmuası vardır.

Kaside şairi olarak tanınan Nef'i, kasideciliğe getirdiği yeni üslup ve anlayışla hem kendi dönemini hem de kendinden sonraki dönemi büyük

ölçüde etkilemiştir. Kasidelerine doğrudan methiye ve fahriye ile başlayan şair, bazı kasidelerini ise sadece bu bölümlerden oluşturmuştur. Şüphesiz Nef'i'nin kaside konusunda üstat olarak kabul edilmesinin en büyük sebeplerinden birisi; Nef'i'nin kaside nazım şeklinde şekil ve mana itibarı ile meydana getirdiği yeniliklerdir. Nef'i, kaside nazım şeklinde bu yenilikleri uygularken kuşkusuz İran ve Arap şiirinden etkilendiği şairlerin payı da büyük olmuştur. İpekten'in de belirttiği gibi, fahriyedeki ustalığında Arap şairi Mütenebbî'den, mübalağa ve aşırı hayal zenginliği ve derinliği bakımından da İranlı Enverî ve Örfî'den büyük oranda etkilenmiştir (İpekten 1998: 82). Ziya Paşa'ya göre ise, Nef'i "Eski şiiri İran taklitçiliğinden kurtarıp, Türk milletinin sesini, zevkini ve benliğini vermiştir." (Erbay 1997: 439). Kasidenin nesip-teşbip, girizgâh, methiye, fahriye, dua sıralamasına her zaman uymayan şair, eserine bazen *methiye* ile başladığı gibi bazen de eserini sadece *fahriye* bölümünden oluşturur. Divan şairleri arasında *fahriye*ye en çok önem veren Nef'i'dir. Kasidelerinin *fahriye* bölümünde kendini övmeyi vazgeçilmez unsurlardan biri yaparken, rakiplerini de eleştirerek kasideye hicvi de eklemiştir. Bu da onun kasidesine günlük olayları da katarak diğerlerinden ayıran bir özellik olmuştur. Nef'i, kasidelerinde rahat bir anlatım ve karşılıklı konuşma üslubu oluşturmuştur. Mehmed Çavuşoğlu'nun da belirttiği gibi, Nef'i'nin kasideleri bazen bir dostuna içini dökmek için, bazen de bir büyüğe kötü ahvalini bildirip yardım dilemek için veya düşmanlarından şikâyet için yazılmış mektuplar gibidir (Çavuşoğlu 1991: 84). Nef'i'nin kasidelerindeki dikkat çeken önemli bir husus da, *methiye*lerini diğer şairlerin aksine menfaat sağlamak için yazmamış olmasıdır. O, kasideleri ile devlet büyüklerinden bir çıkar sağlamak peşinde asla olmamış ve bunu da dile getirmiştir. Kasidelerinde oluşturduğu hayallerini insan mantığını hayretlere düşürecek kadar derinleştiren Nef'i, bu etkiyi *mübala*ğa sanatı ile sağlar. Anlam sanatı olan mübalağa Nef'i'nin sanatının belkemiğidir (Akkuş 1993: 24). İpekten'in deyimiyle "haşin bir ruh" (1998: 94) olan Nef'i'nin tabiatında ölçü ve sınır yoktur. Davranışlarında, hayallerinde ve düşüncelerinde hep abartılı olmuş ve bu abartıyı şiirlerinde estetik malzeme olarak kullanmıştır.

Nef'i'nin gazelleri ise, dil bakımından kasidelerine oranla daha sade bir görünüm arz eder. Zincirleme tamlamalar kullanmaktan kaçınan şairin gazelleri çoğunlukla yek-ahenktir (Ocak 1991: 18). Kasidelerinde duyduğumuz tok ve gür ses, gazellerinde munis bir ton bulur. Gazel nazım şeklinin karakteristiği olan zarafet Nef'i gibi tok sesli şairi de kısmen yumuşatmış, dizginlemiştir. Şair gazellerinde rint meşrep bir kişiliğe bürünmüştür (Akkuş 1993: 20). Nef'i, gazellerinde konu olarak ağırlıklı olarak rintlik imajı hâkimdir. Şiirlerinde tasavvufi özellikler kısmen olarak görünse de Farsça *Divan*'ında (Tarlan 1944) tasavvuf kendisini açıkça hissettirmektedir.

Nef'i, şiirlerinde aliterasyon ve asonans gibi musikiyi sağlayan ahenk unsurlarına büyük önem vermiştir. Bu bakımdan kelimelerini titizlikle seçmiştir. Şairin birçok şiirinin bestelenmiş olması da onun musiki ilgisini göstermektedir. Nef'i, söylediklerini açıkça, düzgün ve üstün bir ahenk içinde söyler. Şair kulağa hoş gelmeyen kelimeleri söylemekten kaçınır. Nef'i aynı zamanda bu mükemmel ahengi anlamla birleştirme ustalığını da göstermiştir. Şehabettin Süleyman, Nef'i'nin şiirlerindeki ahengi ortaya koymaya çalışırken, onun kelimelerin "râz-ı ma'nasından ziyade râz-ı mûsîkisini dinlemiş, hissetmiş" olduğunu ifade ederek Nef'i'yi şair-i bestekâr olarak niteler (1330: 174).

Nef'i'nin şiirlerinde her cinsten ses tınlamaları vardır. İnişli çıkışlı sesler şiirine coşkunluk, karışıklık, gök gürlemesi sesi verir. Kelimelerin uzak anlamlarından çok musikisini hissettirir. Nef'i'nin dile ve şiir ahengine olan hâkimiyeti kelimelerin anlamlarını, kurulan hayalleri unutturur. Ahengi sağlayıcı unsur olarak sıkça aliterasyona başvurur (Akkuş 1993: 27). Nef'i'nin şiirlerinde ahengi oluşturan en büyük özellik sık sık başvurduğu tekrarlardır. Okay'ın da belirttiği gibi, estetik bir temele dayanmaktadır ve o temel de *tekrar*dır. Bütün güzel sanatlarda olduğu gibi edebiyatta da bir motifin, bir sesin, bir ifade tarzının muayyen ve gayri muayyen aralıklarla tekrarı insan üzerinde büyüleyici bir tesir bırakmaktadır (1990: 36). Nef'i, kullandığı tekrarlarla bir ahenk (musiki) oluştururken mana mükemmelliğinden de taviz vermemiştir.

Nef'i'nin şiirlerinin en büyük özelliği "ben" zamirini ön plana çıkarmasıdır. Şairin divanındaki gazellerin 29'u "ben" zamirinin ön planda olduğu kafiye ve rediflerden oluşmaktadır. Şiirindeki "ben" merkeziyetçiliği onun sanatına olan sarsılmaz güvenini de ortaya koymuştur. Bu yönüne Arap şairi Mütenebbî'in şüphesiz ki etkisi büyük olmuştur. Nef'i'nin, şiirlerinde "ben"e yönelişinin arkasında divan şiirindeki duygu ve düşüncenin anonimden -veya ortak mazmun kullanımından- çıkması ve düşüncede ve hayalde ferdîleşmeye gitmesi yatmaktadır. Nitekim hayal ve düşünce ile fikirlerini anlatırken bu iki terimi sürekli olarak "bikr" kelimesi ile birlikte tamlama hâlinde kullanması da bunun bir göstergesidir. Sonuçta da şiirdeki bu ferdî duyuş, yeni ve orijinal mana arayışlarının bir sonucudur. Ama bu konuda hiçbir şair Nef'i kadar ileri gitmemiştir. Ünver, Nef'i'nin ölçü ve sınır tanımayan övünmelerini onun aşırılığa yatkın, kabına sığmayan yaratılışı ve kendisine duyduğu sonsuz güvene bağlamaktadır (1991: 62).

Nef'i, şiirlerinde Arap şairi Mütenebbî'nin üslubunu benimsemiştir. Şair, divanında bahsettiği isimlerden de anlaşılacağı gibi, ilk dönemlerde Hâfız, Enverî ve Kâşânî gibi Sebk-i Iraki şairlerini takip etmiş, sonradan ise Örfî, Hâkânî gibi Sebk-i Hindî şairlerinin etkisinde kalmıştır.

Nef'i, sanatındaki ustalık yanında hicivleriyle de ünlenmiş ve hiciv şairi olarak da şöhret bulmuştur. *Siham-ı Kaza* isimli eseri hiciv üzerine yazılmış tek müstakil eserdir. Nef'i, hiciv ve methiyelerinde ifrat ile tefrit mertebelerine gitmiş, övdüğünü göklere çıkarırken yerdiğini de yerin dibine batırmıştır. Bunun için en ağır argo kelimeleri bile kullanmaktan çekinmemiştir.

Nef'i, Türk edebiyatında çok az yazan, ancak yazdıklarında mükemmeliyete ulaşabilen ender şairlerdendir. Bilhassa kaside alanında Sabri, Fehim, Na'ilî gibi şairleri etkilemiş ve dönemin kaside türünün gelişmesinde rol oynamıştır. Şiirde yeni bir üslup olarak çıkan Sebk-i Hindî'nin Türk şiirindeki ilk belirtileri Nef'i'de görülür. Nef'i'nin üslubu aslında klasik üslupla Sebk-i Hindî arasında bir geçiş sürecini oluşturmaktadır. Zira Nef'i, ilk şiirlerinde klasik üslup olarak değerlendirilen *Sebk-i Irâkî* şairleri etkisinde kalmış; "Sözlerim oldu hased-kerde-i yârân-ı Irak / Belk-i reşk-i suhan-ı Muhteşem-i Kaşânî" diyerek; sonraki yıllarda ise *Sebk-i Hindî* şairlerinin etkisinde yeni bir tarz oluşturma yoluna gitmiştir. Bunu da şiirlerinde sık sık dile getirmiş ve şiirini, *Sebk-i Hindî* şairlerinin kullandığı "mana-perdâz", "tarz-ı taze" gibi terimlerle de ifade etmiştir. Nef'i, Sultan Osman'a sunduğu kasidesinde; "Mülk-i Rûmu ol kadar tutdu sevâdı şi'rimin / Feyzîyim gûyâ ben ol Hindûstânımdır benim", "Şimdi sırr-ı feyz-i Hallâk-ı Ma'ânî bendedir / Ser-te-ser âlem sevâd-ı Isfahânımdır benim" diyerek, hem Sebk-i Hindî'nin doğuş yeri olarak kabul edilen Hindistan'ı hem de bu üslubun iki önemli temsilcisi Feyzî ve Hallâk-ı Ma'ânî olarak anılan Kemâl-i İsfahânî'yi anarak, kendisinin de bu üslupta bu şairlerle boy ölçüşebileceğini iddia etmiştir.

Nef'i, şiirlerinde en fazla kullandığı ve terkip oluşturduğu manaya ayrı bir hassasiyet göstermiştir. Sebk-i Hindî, şiirde mana üzerine oldukça yoğunlaşmış ve manayı mazmundan ayırma yoluna gitmiştir. Bunun için dilin bütün imkânları bu hususta zorlanmıştır. İntihal konusunda fazla hassas olan Sebk-i Hindîciler bu yolla da intihal olayından kurtulma amacı gütmüşlerdir. Nef'i, manayı tanımlarken, onu âdeta kelimelerle bir gelin gibi süsler. Nef'i hakkında yazılan yazılarda ağırlıklı olarak Nef'i'deki hayal gücünün ihtişamından sitayişle bahsedilir.

Nef'i'nin, hayalle ilgili fikrini açıkladığı, "Yusûf-ı tab'ımın sipihr-i bülendi / Ser-nigûn teng ü tîre çâhıdır" şeklindeki beytinde kurduğu hayal gerçekten de akıllara durgunluk vericidir. Burada şair, mealen "Benim Yusuf yaradılışımın yüce seması, baş aşağı dönmüş dar ve karanlık bir kuyusudur.", demektedir. "Dar ve karanlık kuyu" ile de Hz. Yusuf kıssasına bir telmihte bulunmuştur. Ama burada önemli olan, şairin, hayal gücünün kaynağını belirtirken bunu da müthiş bir hayalle anlatmasıdır. En yüksek ve en alçak arasındaki âlem, "işte benim hayalim bu kadar geniş ve engin" demek istiyor. Bu beyitte Nef'i'nin dikkat çekilmesini istediği esas nokta ise, *sipihr* ile *ser-nigûn* arasındaki anlam ilişkisidir. Nef'i, burada yer ile göğü ters

yüz ederek dünyayı tersine çeviriyor. Bu durumda Nef'i'nin dar ve karanlık kuyu ile anlatmak istediğinin *sipihr* yani gökyüzü olduğu anlaşılır. Nef'i, bu hayali ile evreni dolayısıyla sonsuzluğu öyle dar bir kalıba sokarak kendi hayallerinin -dolayısıyla şairliğinin- bu kalıba sığmadığını ifade etmiştir. Nef'i, hayallerindeki kudsiyetin önemine vurgu yaparken, hayallerinin dünyadan veya dünyevi gerçeklikten soyutlanarak, görünmeyen gerçeklik veya uhrevi gerçekliğe yöneldiğini ifade eder. Nef'i'nin en büyük özelliği sanatından özellikle de karakterinden ödün vermemiş olmasıdır. O şiirinde, olaylara ve kişilere karşı hep Nef'ice duruş sergilemiş ve gelecek nesillere de önderlik etmiştir. Nef'î gerek şiirde getirdiği yenilikler, orijinallikler gerekse karakteristik özellikleri ile XVII. yüzyılın kendisine özgü, üslup sahibi şairlerinden biri olmuştur.

Bu yüzyılın en önemli şairlerinden biri olan **Na'ilî** (ö. 1077/1666)'nin tek eseri olan *Divan*'ında (İpekten 1991) Sebk-i Hindî'nin genel hususiyetlerinin hemen hemen hepsine rastlanılır. Na'ilî bazı tezkirelerde *Pirîzade* olarak geçer. Genç yaşlarda, babası gibi Enderun-ı Hümayun'a kâtip olarak girmiş, derece derece yükselerek sonunda baş halife olmuştur. Na'ilî, ömrü boyunca kalemdeki memuriyetinden başka bir yerden geliri olmamış ve "fakr u zaruret" içinde bir hayat yaşamıştır. Na'ilî, sürekli yakındığı hayatını zor şartlar altında sürdürürken yaşlılık döneminde daha da kötü duruma düşmüş ve Safayi'nin dediğine göre kendisini çekemeyenlerin etkisiyle Sadrazam Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa'nın gazabına uğrayarak işinden atıldığı gibi İstanbul'dan da uzaklaştırılmış, kasidelerinden anlaşıldığına göre sürgün yıllarını Edirne'de geçirmiştir. 1666 yılında 55-60 yaşları civarında İstanbul'da vefat eden Na'ilî, oldukça mutsuz ve muzdarip bir hayat geçirmiştir. Küçük yaşta anne ve babasını kaybeden Na'ilî, sonraki yıllarda ise kardeşini genç yaşlarda toprağa vermenin acısını da yaşamıştır (Erkal 2009: 230). Na'ilî'nin tek eseri *Divan*'ıdır (İpekten 1991).

Na'ilî'nin yaşadığı yüzyıl, gerek Osmanlı İmparatorluğu tarafından gerekse Avrupa tarafından olsun, tam bir çalkantı, krizin had safhada olduğu yüzyıldır. Osmanlıda baş gösteren gerek toplumsal gerek ekonomik gerekse siyasi krizler ister istemez şairlerin yaşayışlarına ve düşüncelerine de etki etmiştir. Ancak bu krizi hayatında derinden yaşayan Na'ilî, bu konuya diğer şairlere nazaran daha hassas davranmış ve şiirlerinde de bunu fazlasıyla yansıtmıştır.

Na'ilî'nin şiir sanatı, yukarıda ifade edilen *gelenek içi* yabancılıklarının *gelenek dışı* yabancılıkla ilişkilendirilmesi felsefesine dayanmaktadır. Na'ilî, bu yönü ile sürekli olarak yenilikçi şair olarak kabul görmüş ve edebiyat tarihine de öyle yansımıştır. Na'ilî'den bahseden tezkirelerde de şairin bu yenilikçi yönü ön palana çekilmiştir. Rıza, tezkiresinde "şâir-i muhteri" sıfatı ile şairin şiirdeki ustalığını yeni yeni göstermeye başladığı sıralarda bile

eskilerin bir tekrarı değil, yenilik sahibi bir şair olduğunu ifade etmeye çalışmıştır (Zavotçu 1993: 102). Mucib ise; "Zümre-i tâze-gûyân ve bülegâ-yı erbâb-ı irfandur" (Altun 1997: 58) diyerek, diğer tezkirecilerin fikirlerini tekrarladığı gibi, "irfan" kelimesiyle de tasavvufa olan ilgisine dikkat çekmiştir. Safayi, Na'ilî'nin şiirde yeni bir çığır açtığını, yeni bir tarz getirdiğini söylemekle kalmamış, bu tarzın yalnız ona ait olduğunu ve başka bir şair tarafından oluşturulmadığını, bu yönüyle de Na'ilî'nin devrinde tek başına kaldığını savunmuştur (Çapan 2005: 581).

Müstecabizade İsmet'in tespitinde iki önemli husus göze çarpmaktadır: "rikkat-i his" ve "nezâket-i hayâl". Buna göre Na'ilî'nin sanatında, his ve hayalde incelik ve naziklik ön planda tutulmaktadır. Hayallerdeki hissiyat ve naziklik beraberinde ahengi de getirmektedir. İsmet, burada Na'ilî'nin şiirlerindeki ahengi Nef'i'nin şiirleriyle mukayese yoluna giderek ikisi arasındaki farkı ortaya koymuştur. Buna göre, Na'ilî'nin şiirlerindeki ahenk, Nef'i'de gördüğümüz gibi şiddet ve korku saçan bir özellik taşımaz. Aksine yıldızlı bir gecede bir ormanın gölgesi altında sessizce akan kararsız bir derenin hazin sesleri gibidir (Müstecabizade İsmet 1318: 10).

Na'ilî'nin *Divan*'ında ilk olarak kaside ve gazeller göze çarpmaktadır. Na'ilî'nin kasideleri üslup olarak Nef'i'nin kasidelerini andırmaktadır. O da Nef'i gibi daha ilk kasidesinde fahriye ile başlamış ve kendi sanatını övmüştür. Diğer kasidelerinde de bu üslup devam etse de sanatsal açıdan Nef'i'ye yaklaşamaz. Birçok araştırmacının da belirttiği gibi Na'ilî'nin kasideleri tamamen külfetten, zorakilikten başka bir şey değildir. Müstecabizade'ye göre her şairin ustalığını gösterdiği bir şekil vardır. Buna göre mükemmel gazeller yazan bir şairin kasideleri de mükemmel olamaz veya mükemmel beklenemez. Bu bakımdan bu şairin kendi sanatını en güzel şekilde ortaya çıkardığı alanda şiir yazması daha doğru olacaktır. Na'ilî de bu bakımdan kaside alanında o kadar da muvaffak olamamıştır. Çünkü onun önünde Nef'i gibi bir örnek vardır. Na'ilî, gençlik yıllarında yazdığı şiirlerinde -özellikle kasidelerinde- kendisinin fazlasıyla münakkahiyet ve icaza olan merakından dolayı oldukça fazla kusura düşmüştür. Mesela IV. Murat'a yazdığı "etmiş" redifli kasidesindeki beyitlerde görülen tertipsizlik, aynı kelime müştaklarının bir beyitte kullanılması, irtibatsızlıklar ve zihaflar örnek olarak gösterilebilir (Kutluk 1963: 270) .

Na'ilî'nin gazelleri ise edebiyat tarihçilerince münakkahiyet örneği sayılmıştır. Şair, divan şiirinin söz kalabalığından kaçarak, daha olgun ve daha kısa sözlerle anlatma yeteneğini en güzel şekilde yansıtmıştır. Bu bakımdan aslında Na'ilî'nin sanatının temelini de burada aramak gerekecektir.

Na'ilî, oldukça duygusal ve karamsar bir şairdir. Şiir felsefesini de bu temel üzerine oturtmuştur. Na'ilî'de hayattan, normal şeylerden, olağan olaylardan, dünyadan, tabiattan, neşe ve mutluluktan izler bulunmaz. O, tamamen dünyaya gözlerini kapamış, zihninde oluşan, rüyalarında teneffüs

eden farklı bir bohem hayatını tasavvur etmiş ve bunu da resimlemiştir. Na'ilî, özellikle ıstırap konusunda o kadar ileri gitmiştir ki, baharı tasvirinde bile siyah ve gam imgesini kullanmaktan kendini alamamıştır: "Hattın ki bâğ-ı dilde bahâr-ı siyâh açar / Hasret zemîn-i sînede ezhâr-ı âh açar".

Na'ilî'nin kullandığı "gam-ı bahâr", "bahâr-ı siyâh" gibi kavramlar o güne kadar kullanılagelmiş kavramlar değildir. Daha doğrusu Na'ilî'ye kadar hiçbir şair bahârı Na'ilî'nin gördüğü şekilde asla hayal bile edememişlerdir. Bu yönü ile Gibb'in de belirttiği gibi Şeyhülislam Yahya ve benzeri şairler gibi etrafındaki dünyadan ilham almaya çalışmamıştır (1999: 217). Ali Kemal de, Na'ilî'nin şiirini kendisine mahsus bir tarz olarak görerek, onun kalemini kalbine tercüman edip "Şairin maksûdu cihânı siyâh göstermek, zemin ve zamanı o mâteme feylesofâne hazırlamaktır." der (1997: 165).

Na'ilî'nin ıstırap konulu şiirlerinde yukarıda da ifade ettiğimiz gibi yoğun bir şekilde *siyah* mazmunu vardır. Bahtının karalığını, hicranını, üzüntülerini, mutsuzluklarını genellikle bu kelime üzerine yoğunlaştırmıştır. *Baht-ı siyah, bahar-ı siyâh, çarh-ı siyeh-kelime, çeşm-i siyâh, baht-ı siyeh-dil, siyâh-ı kalb-i âşık, hâk-i siyâh-ı fakr* vs. gibi terkiplerle Na'ilî'de oldukça fazla karşılaşırız: "Şeb-i firâkda baht-ı siyâhımızdır hep / Eden bizi eser-i subh-gâhdan nevmîd"

Na'ilî, burada "güneşin doğmasından beni ümitsiz bırakan kara bahtımdır" diyerek bahtından şikâyet eder. Şair, ne kadar ümitsiz olursa olsun güneş yine doğacaktır. Onun kara bahtının, güneşin doğmasına engel gibi gösterip bahtından şikâyet etmesi, ıstırabının son dereceye ulaştığını anlatmak istemesinden kaynaklanmaktadır (Coşkun 1984: 84).

Na'ilî, bu yönü ile farklı bir dünyanın şairi olmuştur. Na'ilî'nin şiirlerine hâkim bir *felek* kavramı vardır. Hem kader anlamında hem de fiziksel anlamda dünyayı saran felek, divan şiirinde ezelî ve ebedî olan evrensel ahengin vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. Walter Feldman, Baki ile Na'ilî'nin kader/evren anlayışlarını karşılaştırdığı yazısında; Baki, dünyayı saran küreler olarak evreni, kendi insani tutkularını ve yeryüzü hâlinin ihtişamını yansıtan bir ayna olarak görürken; Na'ilî, tutkularını kötücül bir evren tarafından tehdit edilen ve bu nedenle saklanması, örtülmesi gereken sırlar olarak görür (1996: 193). Feldman, ayrıca Na'ilî'deki bu kötücülüğü şairin kendisini saraya fazlaca kabul ettirememesinden ve saray tarafından pek itibar bulamamasından kaynaklandığını da belirtir (1996: 199).

Gibb, Na'ilî'nin sanatını anlatırken, onun yenilikçi olduğu ve şiirlerindeki hissiyat ve samimiyetten dolayı sevildiğini belirttikten sonra şiirde getirdiği yeniliğin divan şiirine hiçbir fayda sağlamadığı gibi ters yönde de etki ettiğini söyler (1999: 218).

Na'ilî'nin şiirlerindeki muhteva hususiyetlerine göz atacak olursak, ondaki yenilik gücünü, dünyadan kopuşu ve muhayyileye olan yönelişinin ipuçlarını da bulabiliriz. Na'ilî, her şeyden önce Sebk-i Hindî akımının bü-

tün özelliklerini şiirlerinde yansıtan şairlerin başında gelmektedir. Onun her beytinde, her kelimesinde bu izleri görmek mümkündür. Bundan dolayı, şair gelenekten koparak lafız yerine anlama yönelmiştir. Müstecabizade İsmet'in de işaret ettiği gibi Na'ilî, "sınâ'i-i lafziyye"ye pek önem vermemiş, mazmunları kendisine özgü bir dil ve tumturaklı bir üslupla nazma çekmiştir (1318: 10). Na'ilî, soyut ve somut kavramları birleştirerek oluşturduğu *alışılmamış bağdaştırma*lar ile muhayyilesindeki imgeleri ve ince manaları en az kelimelerle nazma geçirmiş ve bunda da fazlasıyla muvaffak olmuş fakat okuyucuyu da anlamakta sıkıntıya sokmuştur.

Na'ilî'nin Türk şiirine getirdiği diğer bir yenilik ise *şarkı* başlıklı bestelenmek amacıyla gazeller yazmasıdır. Divanında 11 adet şarkıya yer veren şair, bu şiirlerinde tamamen farklı bir karaktere bürünerek, dilde ve muhtevada sadeleşme yoluna gitmiştir. Şarkılarını diğer nazım şekillerinin aksine oldukça sade bir Türkçe ile kaleme almış olan şair, bestelenmesi ve halkın daha kolay bir şekilde anlayarak ezberlemesi bakımından bu yola gitmiştir. Na'ilî, şarkılarında da ıstırabı ana malzeme olarak kullanmış ve aşkı genellikle ayrılık, acı ve hüzün taraflarıyla görmüş ve bunun ıstırabını anlatmıştır. Bunların yanında divanında iki tane de *ilahi*ye yer veren Na'ilî, şairlik sanatının çok yönlülüğünü de göstermeye çalışmıştır.

Şiirde anlam derinliği, geniş hayaller, mübalağalı söyleyişler ve yabancı kelimelerle şiirini olgunlaştırmıştır. Yüzyılın şiirinin özelliklerinin aksine Na'ilî tam bir içine kapanık bir ruh sergilemiştir. Şiirde hayallerini soyut kavramlar ile somut kavramların birleştirilmesi üzerine kurmuştur. Na'ilî, her şeyden önce bir mana şairidir ve kasidelerinde de sık sık mananın önemini vurgulamaktadır. Na'ilî'nin kasidelerinde genellikle nesip ve teşbip bölümleri bulunmaz. Şair konuya hemen girmekle Nef'i'nin üslubunu devam ettirir.

Nef'i'ye benzer diğer bir yönü ise, şiirlerinde yoğun olarak *ben* zamirini kullanmasıdır. Na'ilî de tıpkı Nef'i gibi şairlik kabiliyetini İlahî bir hüviyette sunmaktadır. Tezkireciler Na'ilî'nin genç yaşlardan itibaren sürekli yenilik peşinde koştuğu, eskilerin tekrarından sürekli kaçındığı ve bu yüzden hep "ihtira" (benzeri görülmemiş şey icat etme) sahibi bir şair olduğu, şiirin yeniliklerini bildiği ve tasavvufta da söz sahibi olduğu fikrinde görüş birliğine gitmişlerdir. Öyle ki Safayi, şairin kendisine özgü bir söz vadisi oluşturduğunu, bu özelliğiyle döneminin şairleri tarafından da kıskanıldığını ifade etmiştir (Çapan 2005: 581).

Sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden biri olan **Fehim-i Kadim** (ö.1057/1647) de Nef'i'ye yakın üslubuyla dikkati çekmektedir. XIX. yüzyılda Fehim'e olan büyük hayranlığı sebebiyle aynı mahlası kullanan Süleyman Fehim ile karıştırılmaması için Fehim-i Kadim sıfatıyla anılan şair, Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre on yedi on sekiz yaşlarında *Divan* (Üzgör

1995) tertip etmiştir. Fehim'in oldukça kısa bir yaşam sürmüş olması sebebiyle hayatı hakkındaki bilgiler de oldukça sınırlı kalmıştır. Daha on üç yaşında Örfî'nin *Divan'*ını istinsah etmesinden ve kendi şiirlerinde de Farsça kelimelere çok sık yer vermesinden daha çok küçükken iyi bir eğitim aldığı anlaşılan Fehim, devrin kaynaklarında da "dahi çocuk, harika çocuk" olarak kayda geçmiştir. Fehim'in kısa ömrü talihsizlikler içinde geçmiştir. İstanbul'da bir süre kâtiplik yaptıktan sonra Mısır'a giden Fehim, şiirlerinde sık sık Mısır'dan kurtulma arzusundan bahsetmiştir. İçindeki İstanbul hasretinden dolayı bir ara içkiye müptela olması nedeniyle, başta Bosnalı Mezaki olmak üzere çevresindeki bazı kişilerin araya girmesiyle Mısır valisinin gözünden düşürülmüştür (Üzgör 1995: 295). Fehim, bu dedikodulardan çok sıkıldığını ve artık İstanbul'a gelmek istediğini açıkça anlattığı Mehmed Ağa'ya yazdığı kasidesinden sonra, Mısır hazinesini İstanbul'a getiren bir kafile ile İstanbul'a yola çıkmış, yolculuk esnasında yakalandığı hastalık sebebiyle Konya-Ilgın'da vefat etmiştir. Fehim vefat ettiğinde henüz 20-21 yaşlarındadır.

Gerek çocuk denecek yaşta bir divan tertip etmesi gerekse yaşantısı sebebiyle divan şiirinde ayrı bir yere sahip olan Fehim, şiir anlayışıyla da farklılığını ortaya koymuştur. Dönemin tezkire yazarları da, Fehim'in gerek kişiliğindeki gerekse sanatındaki aykırı tutumlarına dikkat çekerek, divan şiirine farklı bir özellik getirdiğini belirtmişlerdir. Safayi, Fehim'i genç yaşına rağmen usta bir şair olarak vasıflandırarak, onun şairlik karakterinin herkes tarafından da kabul gördüğünü ve beğenildiğini (Çapan 2005: 443) söylerken; Mucib, Fehim'in şiirinde oluşturduğu farklı eda ve sesle onun şiirlerinin zamanında herkes tarafından şaşkınlıkla karşılandığını ifade eder (Altun 1997: 46). Rıza ise, Fehim'in şiirlerinin muhteviyatında oluşturduğu yenilikler üzerinde dururken, divan şiirine yepyeni bir tarz ve soluk getirdiğini söyler (Zavotçu 1993: 54).

Vasfi Mahir Kocatürk, Fehim'in sanatının Fuzûli-Nef'i karışımından oluştuğunu söyler. Kocatürk'e göre Fehim, Fuzulî'deki samimiliği, Nef'i'den de tabii ruhu almıştır (1964: 445). Gibb'in "geçiş dönemi" (1999: 207) olarak kabul ettiği Fehim'in şiirinde ilk göze çarpan husus, lafız sanatlarından oldukça kendini soyutlamasıdır. Titiz bir mana ve eda sanatkârı olan Fehim, şiirlerini duygu derinliği ile doldurmuştur. Şiirlerinde oldukça tabii ve doğal görünen şair, aslında kendi sanat gücündeki kudretten kaynaklanmaktadır. Vasfi Mahir'in de dediği gibi bu doğallık ve tabiilik normalde şairin vasıflarından değildir (1964: 445).

Fehim'in *Divan*'ında yer verdiği on yedi adet kasideye göz attığımız zaman, şairin kaside geleneği kanunları dışına çıkarak hiçbirini bir şahsa hitaben yazmamış olduğunu görmekteyiz. Fehim'e göre şiir bir kazanç kapısı değildir. Burada anlatmak istediği şüphesiz ki devlet büyüklerine iyi bir

maaş veya mevki, makam almak için şairlerce yazılan kasideler kastedilmektedir. Bu taraftan bakılınca kendisini şair olarak kabul etmeyen Fehim şiiri ayrı bir alana taşır. Fehim'i en fazla kızdıran şey, şiirin pazarlanması ve bu amaçla şiir yazılmasıdır. Fehim bir kasidesinde; "Kerîmânun garaz erbâb-ı tab'a iltifâtıdur / Kaçar gönlüm egerçi imtihân-ı ehl-i devletden" diyerek, gönlünün devlet büyüklerinin iyiliği başa kakmalarından kaçsa da, cömertlerin şairlerin gönlünü almaları gerektiğini söyler.

Fehim, kasidelerinin nesip hatta dua bölümlerinde bile kendi duygularını ve şahsi hayatıyla ilgili bilgileri tamamen bir doğallık içerisinde vermiştir. Kasidelerin büyük bir bölümünde dikkat çeken bir diğer husus da, bu şiirlerin tam bir kompozisyon bütünlüğüne sahip oluşlarıdır. Tahir Üzgör'ün de vurguladığı üzere, kaside nazım şeklinin normal hüviyeti içerisinde değerlendirilemeyecek olan bu husus (1991: 19), şairin tamamen kendi üslubunun bir tezahürü olarak oluşmuştur. Beyit bütünlüğünün tamamen ortadan kalktığı, merhun diye bilinen bu husus, daha sonraları Servet-i Fünun şairleri tarafından da kabul görmüş ve uygulanmıştır.

Fehim'in kasideleri içerisinde yer alan "rûz u şeb" redifli naati, naat örneklerinden en güzeli olarak kabul edilmiş ve devrin şairlerince övülmüş ve nazireler yazılmıştır. Nazire yazanların başında Neşati ve naat şairi olarak bilinen Yahya Nazim yer almaktadır. Şeyh Galip ise, bu şiire yazılan nazireler hakkında; onun bir mısrasına bile yetişemediklerini söylemiştir (Üzgör 1991: 16).

Pek çok divan şairi gibi Fehim'in de rağbet ettiği nazım şekillerinin başında gazel gelir. Fehim'in asıl şahsiyeti de gazellerinde görülmektedir. Fehim, şiirlerinde sergilediği ıstırap içinde dik duruşuyla da divan şiirinde farklı bir yere sahiptir. O, ıstırabı şiirlerinin ana malzemesi yapmasına rağmen, bu ıstırap karşısında asla bir teslimiyet veya kadercilik göstermemiş, kendi karakteri doğrultusunda gururlu bir edayla karşı durmuştur. Na'ilî'deki mahkûmiyet ve ümitsizlik Fehim'de asla görülmez. O, dünyaya ve insanlara kayıtsız davranmaya özen göstermiş, onları âdeta alaya almıştır. Zaman zaman kendini deliliğe vererek bu tür sıkıntıların üstesinden gelmiş, bu tür duyguların bile eğlenceli taraflarını bulmaya çalışmıştır. Fehim, şiiri ıstırabın oluşturduğu nağmelerden meydana gelmiş sözler olarak kabul eder. Her defasında, şairin daima mutsuzluktan, sıkıntıdan yana olması gerektiğini vurgular ve böyle bir ruh durumundan çıkan sözlerin de güzel nağmeler doğuracağını, bundan dolayı da kendi şiirinin güzel bir nağme olduğunu belirtir: "Gûş kılup nağme-i şi'rün Fehîm / Eylediler nâle-perestân semâ ".

Divan şiirinin geleneksel karakteri olan kişisellikten uzak, şairin şahsiyeti dışında şiir yazma eğilimi Fehim'le birlikte alt üst olmuştur. Onun şii-

rinde, beyit güzelliği yerine bütün güzelliğini esas alan örnekler de oldukça fazladır. Bunlara ek olarak, sözün kısa ve dolgun söylenişi, kafiye ve redif-lerde farklılık da onun diğer yeni yönlerindendir (İsen 1997: 243). Ayrıca şairin aruz vezninin Türk edebiyatında çok az kullanılan kalıplarını kullan-maktan çekinmemesi ve hatta divan şiirinde o güne kadar kullanılmamış bazı kalıpları kullanması da önemli bir özelliğidir. "Müfte'ilün / fâilâtü / müfte'ilün / fâ" kalıbını buna örnek olarak gösterebiliriz.

Fehim'in kullandığı dile gelince… Fehim, Sebk-i Hindî'nin bir tezahürü olarak Farsça ikili ve üçlü hatta daha uzun terkipleri sıklıkla kullanmıştır. Na'ilî'den farklı olarak, Arapça ve Farsça kelimelerin yanında mahallî un-surlara da geniş yer vermiştir. Şiirlerinde, *kulak asmamak*, *ayağı yere bas-mak*, *bel bağlamak* gibi halk ağzından gelen ibarelerin yanı sıra; "Âh ider-sem no'la sevdân ile tolmış gönlüm / Haberün yok ki senün âşıkun olmış gönlüm" gibi Türki-i Basit özellikleri taşıyan örneklere de rastlamak müm-kündür (Erkal 2009: 198). Gazellerinde Örfî ve Talib'i örnek aldığını ifade eden Fehim, kendi şiiri için *selis* (akıcı) ve *aşina* sıfatlarını kullanmıştır (Üz-gör 1991: 14).

Fehim, hem kısacık bir yaşantısı hem de bu kısacık yaşantısına sığdır-dığı koca bir divanı ile Türk edebiyatının mümtaz şairlerinden biri olmuş-tur. Şiirlerindeki o isyankâr ruh, deli, divane gönül ile divan şiirine getirdiği yeni bir heyecan, özellikle Tanzimat Dönemi şairlerini oldukça etkilemiştir. Fehim'in şiirlerinde ön plana çıkardığı ıstırap ve hüzün, aslında onun ruh durumundan ziyade oluşturmak istediği yeni bir heyecanın, farklı bir tar-zın mahsulleri olarak göze çarpmaktadır. Fehim, bu tarz şiirlerinde gerek delilik olsun, gerekse ıstırap olsun onun nominalizme (adcılık) olan eği-liminin tezahürlerini yansıtmaktadır. Bu yönüyle geçiş dönemi şairi olma özelliğini kazanan Fehim, divan şiirinin bazı geleneklerine karşı çıkarak bu geleneği değiştirme veya düzenleme yoluna gitmiştir. Aslında Fehim'in şiirinde yapmak istediği veya yapmaya çalıştığı, Nâ'ilî'den de Nef'i'den de farklı şeyler olmamakla birlikte; o, klasik geleneği zorlayan kendisine has üslubuyla onlar arasından sıyrılmayı başarabilmiş bir şairdir.

XVII. yüzyılda Sebk-i Hindî'yi temsil eden önemli şairlerden biri de **Ne-şati** (ö.1085/1674)'dir. Asıl adı Ahmed olan Neşati, bazı kaynaklarda da Süleyman olarak geçmektedir (Canım 1995: 319). Çocukluk ve gençlik yıl-larını Edirne'de geçiren Neşati, daha sonra Gelibolu'ya giderek devrinin Mevlevi büyüklerinden dersler almıştır. Safayi (Çapan 2005: 595) ve Rıza (Zavotçu 1993: 152) tezkirelerinde, şairin önceleri "at cambazı" anlamına gelen *Semendi* mahlasını kullandığı, ancak zamanın şeyhülislamına yazdı-ğı bir kasideden sonra onun tavsiyesiyle *Neşati* mahlasını aldığı belirtilir. 1670 yılında Edirne Mevlevihanesi şeyhliğine getirilen şair, daha sonra ya-şının hayli ilerlediği bir dönemde Muradiye Mevlevihanesi şeyhliğine tayin edilmiş ve tayininden dört yıl sonra da vefat etmiştir.

Mürettep *Divan* (Kaplan 1996) sahibi Neşati, devrin tezkirelerinde dönemin üstat şairlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Na'ilî, Nazım, Fehim ve Vehbi gibi birçok şaire hocalık eden şair, renkli fakat dış âleme dönük tasvirleriyle Nef'i'yi, sanat anlayışıyla Fehim-i Kadim ve Na'ilî'yi, zarif hayalleriyle Yahya ve Bahayi'yi andırır (Pekolcay 1994: 316). Vasfi Mahir Kocatürk, Neşati'nin sanatının gücünü, temiz ve kudretli bir dili, samimi ve hususi duyuşlarıyla yüksek bir şair ve müstesna bir sanatkâr olmasına bağlar (1964: 451). Neşati'nin kasidelerinde büyük ölçüde Nef'i'nin tesiri görülür. Süheyl Ünver'in deyimiyle Neşati'de Nef'i kokusu sinmemiş kaside yok gibidir (1986: 30). Şairin kasideleri ile Nef'i'nin kasideleri arasında, vezin, kafiye ve redif birliğinin yanında duygu, hayal ve söyleyiş tarzında da önemli benzerlikler vardır. Beş kasidesinde Nef'i'nin ismini anan şair, birçok beytinde ise Nef'i'yi üstat kabul ettiğini açıkça ifade eder.

Neşati'nin asıl ününü sağlayan şiirleri gazelleri olmuştur. Şair, tasavvufi bir eğitim almasına rağmen bunu eserlerinde pek yansıtmamıştır. Neşati, şiirlerinde orijinal benzetme ve mecazları ile Hint üslubunun özelliklerini başarıyla yansıtmıştır. Fakat onda bu üslubun etkisi Na'ilî ve Nef'i'ye oranla daha az hissedilir. Neşati, renkli üslubu, rindane tavrı ve tasavvufi neşvesi ile dünyaya karşı kayıtsız ve alçakgönüllü bir derviş portresi çizer. Sebk-i Hindî'nin özelliklerine uygun olarak, anlamı gazelin bütününe yaymaya çalışmış, ahenk ve hayal zenginliğinin yanında duyuşundaki incelikle mahlasına uygun neşeli bir aşkı terennüm etmiştir. Neşati'nin, özellikle "nihanız" redifli gazeli, bu üslubun en güzel örnekleri arasına girecek öneme sahip bir şiirdir. Neşati'nin bir diğer önemli özelliği ise oldukça fazla nazire yazmış olmasıdır. Nazim, İsmetî, Şehidî, Na'ilî, Fehim, Nef'i, Vehbi, Fasih Dede, Sakıb Dede, Mezaki şiirlerini tanzir ettiği şairlerdir.

Neşati, özellikle gazellerinde samimi ve içten duygularını anlatmaktaki ustalığı ile dikkat çekmiş bir şairdir. Sebk-i Hindî'nin bir kolundan tutunan ve bu üslubun nimetlerinden faydalanmaya çalışan Neşâtî, bunda zaman zaman başarılı olmuşsa da gelenek zincirlerini fazla kıramamıştır. Buna rağmen hazır kelimeler ve mazmunlarla, farklı duygu ve hayaller, imgeler yaratabilmiş ve bazı şiirleri ile de ölümsüzleşmeyi başarabilmiştir.

Şiirlerindeki dil ve üslup özellikleriyle Sebk-i Hindî'in etkilerini yoğun bir şekilde yansıtan **Şehrî** (ö. 1071/1660), *Divan*'ında (Demirel 1999) terkiplerle yüklü, süslü, külfetli bir dil kullanmıştır. Şiirlerinde Nef'i ve Veysi'ye meydan okuyacak kadar kendine güvenen şair, gazellerinde ince hayal ve duygulara, ayrılık, ıstırap, gam gibi temalara yer vermiştir. Şehrî'nin kasidelerinde, Farsça-Arapça ağırlıklı anlatım hâkimken, gazellerinde daha sade ve daha kolay anlaşılır bir dil tercih edilmiştir. Gazeller, günlük konuşma diline ait kelime ve deyimler bakımından hayli zengindir. Bunun bazı gazellerinde dikkatleri çekecek derecede ileriye götürülmesi, onun bilinçli

bir şekilde bu yola başvurduğu izlenimini uyandırmaktadır. Şehrî, şiirlerinin çoğunda ıstıraba, yeise, gama yer vermiştir. İnsan ruhunun çırpınışları, bunun doğurduğu acı ve üzüntüler, şiirlerde sıkça kullanılmıştır. Dönemin olumsuz şartlarının meydana getirdiği etkiler ve bazı şairlerin yaşadıkları acı olaylar, bu dönem şairlerinde ıstırap ve karamsarlığı ön plana çıkarmıştır. Şehrî'nin bazı gazelleri tamamen bu konular etrafında oluşmuş, birçok gazelinde de bir veya birkaç beyitle bunlara temas edilmiştir (Demirel 1999: 25).

XVII. yüzyılın önemli şairlerinden biri olan **İsmetî** (ö. ?), aynı zamanda dönemin âlimlerindendir. Birgivi Mehmet Efendi'nin de torunu olan İsmetî, *Divançe* (İpekten 1974) sahibi, gazelleri ile ön plana çıkan bir şairdir. Güzel, inandırıcı ve ikna edici konuşmalarıyla da meşhur olan İsmetî, şiirlerinde derin ve kudretli olmamasına rağmen, üslubunun açıklığı, zevkinin ve hassasiyetinin kuvvetiyle devrin önemli şairleri arasına girmeyi başarmıştır (Şentürk-Kartal 2015: 479). Şiirlerinde, hayal inceliği ve derinliğinin yanı sıra Sebk-i Hindî şairlerinin önem verdiği ıstırap teması yoğun olarak yer alır. İsmetî'nin şiirlerinde derin tasavvuf düşüncesine rastlanmaz. Sebk-i Hindî'yi benimsemesine karşılık, klasik üslup da şiirlerinde önemli bir yer tutar.

Sebk-i Hindî'yi, birçok özelliğiyle temsil eden yukarıdaki isimlerin dışında, bu üsluptan belirgin bir şekilde etkilenen diğer şairler ise şunlardır:

Yüzyılın önemli kaside şairlerinden biri olan, Sabri-i Şakir olarak da bilinen **Sabri** (ö. 1645), özellikle kaside alanında Nef'i'den sonraki en kuvvetli şair olarak kabul edilmiştir. Şairin mürettep *Divanı* (Çeçen 2010) vardır. Kasidelerinde görülen mübalağalar, zaman zaman Nef'i'yi geride bırakacak niteliktedir. Sabri, bilhassa kaside nesiblerinde başarılı olmuş, gazellerinde ise Şeyhülislam Yahya'nın izinden gitmiştir. Meşhur Nedim'den ayırmak için "Kadim" sıfatıyla anılan **Nedim-i Kadim** (ö. 1670), asıl gazelleriyle kendisini tanıtmış şairdir. *Divançe* (Horata 1987) sahibi, az yazan fakat yazdıklarında titiz davranan şair, konuşma diline yakın tabii, zarif diliyle dikkati çekmektedir. Az da olsa Sebk-i Hindî etkisiyle şiirler söylemiştir. Şiirlerinde genel olarak aşk ve tabiat konularını işlemiştir. Birkaç gazelinde de hikemi anlatım hâkimdir (Horata 1987: 18). Yüzyılın Mevlevi şairleri arasında yer alan **Adni Receb Dede** (ö. 1689)'nin edebî kişiliğinin şairlik ve şarihlik olmak üzere iki yönü vardır. *Divan*'ında (Göre 2004), Sebk-i Hindî'yi başarıyla tatbik etmiş şairlerden biridir. İran edebiyatında Örfî ve Hafız'dan, Türk edebiyatında Nef'i'den etkilenmiştir. Adni Receb Dede aynı zamanda gerçek bir mutasavvıftır. Edebî kişiliğinin teşekkülünde Mevlana ve Mevleviliğin önemli bir yeri vardır. Gam, mihnet, elem, dert, ıztırap, hasret en çok bahsettiği kavramlardır (Göre 2004: 36-53).

XVII. asrın Sebk-i Hindî'den etkilenen diğer şairleri ise; Mahvi Ahmet Çelebi (ö. 1645), Hüseyin Ali Çelebi (ö. 1648), Sehmi (ö.1651), Şeyhzade Sa'it (ö. ?), Vecihi (ö. 1660), Beyani (ö.1665), Mehmet Fevzi (ö. 1679), Cem'i

(ö. 1660), Nehci (ö. 1680), Sabir Parsa (ö. 1680), Rehayi (ö. 1698), Es'adzade Kâşif (ö. 1699), Ruznamecizade Şinasi (ö. 1702) ve Vahyi (ö. 1718)'dir.

Hikemi üslup

Nabi ile temsil edilen bu üslup, düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme olarak tanımlanabilir. "Hikmet", gizli düşünce, bilinmeyen neden, özellikle varlıkların ve olayların oluşunda Allah'ın insanlarca anlaşılmayan gizli amacı, bilgelik, sağduyu, atasözü, özdeyiş vb. anlamlara gelen Arapça bir kelimedir. Bilgelik ve hakimlik, varlık ve eşyanın asıl amacı, özdeyiş ve atasözü gibi anlamlara gelen "hikmet", eşya ve olayları "anlamlandırma", varlık ve olayların gizli anlamlarını çözme üzerine kurulmuş bir ifade tarzıdır. İslami düşünce sisteminde daha çok felsefe karşılığı kullanılan hikmet, edebiyatta genel anlamıyla bir milletin ortak dehasının yarattığı düşünce sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır (Mengi 1991: IX). Nabi ve diğer hikemi üslup şairleri, hikmeti yaygın olarak felsefe karşılığı ile değil de, Kur'an'da kullanıldığı gibi "derin kavrayış ve bilgi, nübüvvet, sır, hükümler ve öğüt" gibi anlamlarda kullanmışlardır. Zaten Nabi, *Hayriyye*'sinde oğluna nasihat ederken felsefeden uzak durmasını istemiştir: "Felsefiyyâta tevaggul etme / Rûz u şeb anı te'emmül etme". Nabi ve bu üslubun temsilcilerine göre felsefenin kaynağı akıl, hikmetin kaynağı ise *Kur'ân* ve Hadis'tir.

Bilindiği gibi hikemi şiir kavramını ilk olarak Ferîdüddin Attâr ortaya atmış ve kendi şiirini taşıdığı İlahî ve özgün anlamlardan dolayı da bu kavramla isimlendirmiştir. Bu bağlamda Attar, dinî özellik taşıyan şiirleri *hikmet şiiri* olarak vasıflandırmıştır. Hikemî şiir klasik Türk şiirinde ise alanı daha da genişleyerek sosyal konulara kadar yayılmıştır. İlk örneklerini Fuzulî ve Bağdatlı Ruhi'de gördüğümüz bu tarz, Nabi ile doruğa çıkmış ve esas kimliğine kavuşmuştur.

"Hikemi şiir" veya "hakimane şiir", düşünceye ağırlık veren, amacın okuyucuyu uyarmak, düşündürmek ve aydınlatmak olduğu, daha doğru bir ifadeyle insana doğruyu, güzeli göstermeye yönelik görüş bildiren didaktik içerikli şiire denir. Bu tarzın Türk edebiyatındaki en önemli ve güçlü temsilcisi olarak Nabi bilinmektedir. Fars edebiyatında ise bu tarz, Attâr, Şevket-i Buhari ve Sâ'ib-i Tebrizî gibi şairler tarafından temsil edilmiştir. Geleneksel İran şiirinde mistik veya hissî etkilerin bilhassa XVII. yüzyılın başlarından itibaren düşünce ve felsefeye, "hayatta olup bitenleri anlamlandırmaya" yönelik yeni bir tarza dönüşmüştür. Nabi de, İranlı çağdaşı Sâ'ib'in şiirde kullandığı bu didaktik, hakimane tarzı benimsemiş ve şiirinde kullanmıştır (Demirel 2009: 293).

Bu üslubun hedef aldığı başlıca şey, insan ilişkilerindeki samimiyetsizlik, ahde vefasızlık, sadakatsizlik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumu impressionistlerin ortaya attığı *sanat-obje* ilişkisi içinde düşünürsek daha net

sonuçlara ulaşabiliriz. İhsan Turgut ve İsmail Tunalı'nın tespitlerine göre; her sanat eseri bir sanatçı öznesi ile bir nesne arasındaki bağı dile getirir, yani her sanat eseri aslında belli bir obje yorumunu ifade eder. Bilgi objesi ile estetik objeyi aynı prensipler tayin eder. Buradan ise şöyle bir sonuç çıkar; "Belli bir sanat anlayışı ile bu anlayışın içinde yer aldığı dönemin felsefî görüşü arasında belli bir uygunluk vardır; bu uygunluğun dayandığı temel, onların aynı obje yorumundan hareket etmeleridir." (Turgut 1993: 114). Burada ifade edilen obje, Nabi'de toplum dolayısıyla da insandır. Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu siyasi ve mali bunalımlar, huzursuzluk, rüşvet, siyasi çalkantılar toplumun yaşantısını alt üst etmiş ve sonuç olarak da bir çöküşe doğru gitmiştir. Nabi, bu noktadan hareketle insanlara bilgi vermek, nasihat etmek amacıyla didaktik mahiyette yazdığı şiirlerine *hikemi şiir* adını vermiştir. Sebk-i Hindî'nin bir uzantısı olarak ortaya çıkan bu üslubun özellikleri genel olarak; dönemi çok yakından ilgilendiren sosyal ve siyasi olayların bilgece formüle edilmesi, halkın dilinde yıllardır söylene söylene klişeleşmiş atasözleri ve deyimler, nasihat ifade eden ayet ve hadisler, insanların hafızasında canlı bir tablo gibi yaşayan âdet ve gelenekler, kelâm-ı kibarlar vs. gibi konular oluşturur (Yorulmaz 1996: 2). Hikmetli söyleyiş, aslında bütün divan şairlerinde az çok mevcuttur. Yalnız Nabi, bu söyleyişi emsallerinden gözle görülür derecede farklı bir şekilde sanatın asli gayesi hâline getirmiştir.

"Hakimane şiir" anlayışının divan şiirinde etkili olmasında, başta Nabi olmak üzere bu akımın temsilcisi olan şairlerin kişilik yapılarının da önemli bir payı vardır (Mengi 1994: 180). Şairleri lirik şiirden hikemi şiire yönelten temel sebepler şunlardır:

> "Manasız, hikmet ve hakikatten yoksun bir şiir, ağzını sudan balıksız çekmeye, içi boş bademe, kabuksuz laleye, çocuktan kesilmiş kadına, nakışı olmayan sade bir yüzüğe, dilberi olmayan bir meclise benzer. Şiir tefekküre yönelik olmalı, okuyan kişiyi sadece hayal ikliminde dolaştırmayıp, aynı zamanda düşündürmeli ve ona hikmet ve hakikat öğretmelidir. Eğer şiir yazılacaksa bu amaca yönelik olmalıdır. Bu gaye ve düşünce ile kaleme alınmış şiir, hafızalara silinmez bir şekilde nakşedilmiş olur ve zaman zaman başvurulan bir formül ve düstur gibi okunup tekrarlanır. Aksi takdirde lirik şiir, dilber dairesinden dışarı çıkamaz ve zülüfle sümbül, gül ile bülbül, içki ile kadehi aşamaz…" (Yorulmaz 1996: 13)

Hikemi şiir, yukarıda değinildiği gibi insanı, olayları, dünyayı değerlendiren çeşitli konuları işler. Özelliğini daha çok yol gösterici, düzeltici, eğitici konulara yer vermesinden alır. Mesaj verme, telkinde bulunma amacı gözetildiği için şairlerce anlatımın kısa ve özlü olmasına özen gösterilir (Mengi 1994: 180). Hikemi şiirde maksat, ele alınan bir konuyu dallandı-

rıp budaklandırmadan veciz ve vurgulu bir şekilde ifade etmektir. Nabi'nin divanı incelendiği zaman onun şiirlerinin ekseriyetinin mevize (öğüt), irşat suretinde olduğu görülür.

Divan şiirinde Nabi ile temsil edilen bu üslup, düşünceye dayalı olarak hikmetli söz söyleme olarak tanımlanabilir. Nabi tarzı olarak da bilinen *hakimane şiir söyleme* anlayışı, İran edebiyatında Şevket-i Buhârî ve Sâ'ib-i Tebrizî tarafından temsil edilmiştir. Divan şiirinde ise Nabi'den sonra bu üslup, Talip, Rami, Sabit, Sami, Raşit, Seyyit Vehbi, Koca Ragıp Paşa ve Sünbülzade Vehbi tarafından devam ettirilmiştir.

Hikemi üslubun oluşmasında şüphesiz devrin sosyo-kültürel yapısının da büyük bir etkisi olmuştur. **Nabi** (ö.1052/1642-1124/1712), düşünme ve düşündürmeye önem veren bir sanatçı olarak, yaşadığı çağın huzursuzluk ve güvensizliğine karşı halkı uyarmaya yoğunlaşan bir şairdir.

Nabi, eski adı Ruha olan Urfa'da doğmuştur. Gençliğinde ciddi bir eğitim aldığı sanılan şairin, Yakup Kalfa adındaki bir Kadirî şeyhine bağlı olduğu rivayet edilir. Yazı yazma konusundaki maharetinden dolayı bir mutasarrıfın dikkatini çekmiş ve 1665'te İstanbul'a gönderilerek Musahip Mustafa Paşa'nın divan kâtibi olmuştur. Nabi, 1675'de Lehistan Seferi'nde bulunarak Kamaniçe'nin fethi üzerine *Fetih-nâme-i Kamaniçe*'yi kaleme almıştır. Hac dönüşünde Mustafa Paşa'ya kethüda olan şair, hac seyahatiyle ilgili *Tuhfetü'l-Harameyn* adlı eserini yazmıştır. Nabi, Paşa'nın ani vefatı üzerine İstanbul'dan ayrılarak Halep'e yerleşmiştir. Halep'te sakin bir hayat süren şairin huzuru, Çorlulu Ali Paşa'nın 1670'li yıllarda sadarete getirilmesi ile bozulmuş, kendisine devletten bağlanan aylığı kesilmiş, evi de elinden alınmıştır. Bu sıkıntı Baltacı Mehmet Paşa'nın Halep Beylerbeyi olarak atanması ile son bulmuştur. Baltacı Mehmet Paşa ile beraber İstanbul'a dönen Nabi, önce darphane eminliğine ardından da başmukabelecilik mansıplarına getirilmiştir. İstanbul'a geldiği yıllarda yaşı hayli ilerlemiş olan şair, iki yıl kadar sonra 12 Nisan 1672'de vefat ederek Üsküdar Karacaahmet mezarlığına defnedilmiştir. Şairin, Türkçe *Divan*'ının (Bilkan 1997) yanında Farsça *Divançe*si ve mesnevileri (→ Mesneviler) vardır.

Nabi'nin gerek şiirlerine ve gerekse şairlik karakterine bakıldığında, dil ve içerik bakımından tamamen kendisine ait, yeni bir üslup arayışı içinde olan bir şairle karşılaşılır. Ortaya çıkan yeni bir üslubun edebiyat ortamında kendisine yer bulabilmesi ve devamlılığını sürdürebilmesi, eski usullere karşı tepkiyi ve onlarla mücadele etmeyi gerektirir. Bu bağlamda Nabi de, hem geleneksel divan şiiri üslubuna hem de kendi yaşadığı dönemde ortaya çıkan ve şairlerin büyük çoğunluğunu etkisi altına alan Sebk-i Hindî'ye tepki göstererek, kendi anlayışını sergilemeye başlamıştır. İlk olarak şiire fazla yabancı kelime girmesine tepki göstermiş, sonra da yabancı dilden şiir tercümelerini eleştirmiştir. Daha sonra şiirin şekil ve muhteviyatına

inerek, Sebk-i Hindî'nin en büyük özelliği olan söz sanatları ve anlaşılmazlığı eleştirip, şiirde sanattan ziyade muhteviyata, düşünmeye ve düşündürmeye ağırlık veren bir tarzı ortaya koymuştur. Nabi'nin "usandık" redifli gazeli eski geleneğe tamamen bir başkaldırı özelliği sergilemesi bakımından çok önemlidir.

Nabi, hikemi şiirlerinde özlü söz söylemeye önem göstermiş ve bunu yaparken de atasözü ve deyimlere sık sık başvurmuştur. Bunun yanında şiirlerini, berceste denilen, az şeyle çok şey anlatmaya, alışılmışın dışında söz söylemeye yoğunlaştırmıştır. "Fırsat düşerse hâlüni arz itmege gönül / Tafsîlden sakın sözüni ihtisâra çek" diyen şaire göre, sözde ayrıntı ve teferrüta dalmak tafsilatta boğulmaya neden olmaktadır.

Hikemi tarz şiirin bir gerekliliği olarak, şiirde *berceste* dediğimiz etkili anlatım tekniği; "Sözde *darbü'l-mesel* irâdına söz yok ammâ / Söz odur âleme senden kala bir *darb-ı mesel*" diyen Nabi'nin şiirinin de temel noktasıdır. Nabi, şiiri insanlar için, insanların ezberlemelerine zemin hazırlayacak şekilde yazar. Bundan dolayı da şiirde vurgulu ifadeler, can alıcı terkipler kullanır.

Nabi'nin yetiştiği toplumsal yapıda geleneksel değerlerin sarsılması, şair üzerinde tedirginlik, kötümserlik, eleştiri ve yergi biçiminde etkisini göstermiştir. Bu sebeple hikemi şiirlerinde ahlaki değerlere önem veren ve bunlara sahip çıkan Nabi, bu şiirleriyle halkı bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Allah'ın rahmeti, günahlardan sakınma, gönül yapmanın önemi, erdemli olma, dünyanın faniliği, rüşvetin kötülüğü, devleti iyi idare etmenin yolları, kanaat, rızık, ilim, istiğna, ibadet vs. gibi dinî ve sosyal konularda halka doğru yolu göstermeye çalışmıştır. Tevekkül ve kanaatkârlıktan fazlaca dem vuran şairin belli bir düşünüş tarzı ve sistemi bulunmamaktadır. Hayata karşı duygu ve düşüncelerinde bazen fatalist (kaderci) görünen Nabi, mutasavvıf olmaktan ziyade samimi dindar bir şair portresi çizmektedir.

Nabi, şiirlerinde gösterdiği dinî, felsefi, maddi ve âşıkane edanın yanında mesnevi, tezkire, tarih, münşeat gibi alanlarda da kalem oynatmıştır. Esas olarak gazel şairi olarak bilinmesine rağmen Nabi'nin kasideleri de önemli bir yekûn tutmaktadır. O, Türk edebiyatında yazdığı 888 gazeliyle en çok gazel yazan şairler arasına girmeyi başarmıştır. Gazelleri içerik olarak öğretici mahiyette olmasına rağmen, lirik, ahenkli gazelleri de mevcuttur.

Nabi'nin şiirlerinde ilk göze çatan şey, Gibb'in de bahsettiği gibi fevkalade kolay şiir nazmetmiş olmasıdır (1999: 232). Nabi'nin şiirini incelerken, doğal olarak kasideleri ile gazellerini birbirinden ayırmak gerekecektir. Zira şair, esas kişiliğini gazellerinde göstermiştir. Kasidelerinde ise, şairin karakteristik ruhuna aykırı gelebilecek kusurlar mevcuttur. Kasidelerinde Kocatürk'ün de değindiği gibi Baki ve Nef'i'nin ihtişamı yoktur (1964: 458). Nabi, nesip bölümlerinde tabiat tasvirlerinden çok içtimai hayat teferru-

atına girmekte, yer yer devrin siyasi tablolarını resmetmektedir. Nabi'nin kasidelerinin bir diğer özelliği de, devlet adamlarını övmede klasik klişeye uymakla birlikte, haklı ve ahlaki görmediği abartmalara fazla yer vermemiş olmasıdır. O, daha çok devletin ve milletin durumunu açıkça ortaya koyma yoluna gitmiştir.

Nabi'nin kasidelerinde görülen gelenekten farklılık aslında onun karakteristik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Abdülkadir Karahan'ın da işaret ettiği gibi, kasideler hem konuları hem arz edildikleri zatlardan beklenen takdir ve iltifat hem de eskiden beri devam edegelen gelenek sebebiyle, kendi temayüllerini rahatça dile getirmeye uygun değildi. Bunu ancak gazellerinde, rubailerinde, kıtalarında gerçekleştirebilmiştir (1987: 56). Nabi, kasidelerinin nesip bölümlerinde çevre tasvirlerinden ziyade *fikrî* tahlil ve hikemi anlatıma yer vererek, bu hususiyetiyle kaside geleneği içerisinde özel bir tavır sergiler. *Methiye*ler daha samimi bir anlatımla yazılmış, *fahriye*ler ise oldukça kısa tutulmuştur.

Nabi'nin gazellerinde ise bariz bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Gazellerinin bazılarında Fuzulî'deki içtenlik, duyguluk, bazılarında Na'ilî'deki kanaatkârlık, bazılarında Nef'i'deki isyankârlık, bazılarında Ruhi'deki içtimai tenkit görülmekle birlikte, şair bütün bu özellikleri harmanlayarak daha sonraları *Nabi üslubu* olarak anılacak kendine has bir üslup geliştirmiştir. Nabi'yi edebiyat tarihinde en önemli şair yapan tarafı da budur. Vasfi Mahir Kocatürk'ün ifadesiyle; "Sadeliğini hiç kaybetmeyen bu üslup yer yer coşmasını, raksetmesini, ağır ve derin akmasını, saf ve berrak durulmasını çok güzel bilir. Şairin mahalli hayattan alınma mefhumları, teşbihleri ve teferruata ait müşahadeleri de şahsiyetine ayrı bir genişlik eklemektedir." (1964: 459)

Nabi'nin şiirleri incelendiği zaman, onların öncelikle döneminin toplum yapısının tezahürlerinin bir yansıması olduğu görülecektir. Şiirleri, kendi gözünden Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu durumu âdeta gözler önüne serer. Onda, bazen eleştirilerde bulunup ferahlamak, bazen şikâyetlerle gönlündekileri etrafındaki bulunanlara duyurmak, bazen tevekkülle olayları göğüslemek, bazen de hikmetle yoğrulmuş düşünce ve görüşlerle yaşadıklarına ibretle bakmak ön plana çıkar. Nabi'nin sosyal, ahlaki ve didaktik konuları işleyip içinde yaşadığı muhitin kusurlarını, haksızlıklarını, sorunlarını eleştirmesi çağına nispetle bir yenilik olarak görülmüş; devletin ve halkın gittikçe güçleşen ekonomik durumlarıyla gün geçtikçe daha da bozulan düzenin sebep olduğu huzursuzluk hikemi şiiri şairler için çekici hâle getirmiştir.

Nabi özellikle kaside ve gazellerinde eşya ve varlığı sürekli olarak anlamlandırma çabası içerisine girmiştir. Bu çaba çoğu kez zıt gibi görünen unsurlar etrafında yoğunlaşmıştır. Nabi'nin diğer bir özelliği ise şairin dil

hakkındaki görüşleridir. Birçok eserde şairin sade dil taraftarı olduğu ifade edilir. Şairin bilhassa Halep'te kaldığı dönemde yazdığı şiirlerinde, Türkçe hayranlığı ve hasreti açıkça dile getirilir.

Nabi, Sebk-i Hindî'nin rağbette olduğu bir zamanda ortaya çıkarak, bu akıma karşı yeni bir anlayış, yeni bir üslup getirerek bu akımın yayılma alanını kısıtlamış ve kendi üslubuyla devrinde kendisine önemli bir yer açabilmiştir. Nabi, divan şiirinin farklı ve özgün isimlerinden biridir. O, geleneksel divan şiirinin mazmunlar sistemini bütünüyle eleştirerek, şiiri ben merkezinden toplumsal bir merkeze doğru kaydırmış ve anlatabilirlik özelliğini anlaşılırlıkla birleştirerek halk arasında saygın bir mertebeye ulaşmıştır. Nabi, zaman zaman lirizm taşıyan şiirler yazmasına karşılık, o kâinatı ve varlığı sorgulayan, eşya ve olaylara karşı alışılmışın dışında farklı bir gözle bakan ve görüneni değil onun arkasıdaki asıl sebebi anlamaya çalışan mütefekkir bir şairdir.

Nabi, kendisinden sonra gelen şairlerin büyük bir kısmı için de ilham kaynağı olmuştur. Nabi'nin temsil ettiği hikemi üslup, XVII. yüzyılın sonlarına doğru kendisini hissettirmesi sebebiyle bir sonraki yüzyılda daha yaygın hâle gelmiş ve önemli temsilciler yetiştirmiştir. Bu asırda Nabi etkisinde şiir söyleyen şairler, daha çok taklit seviyesinde kalan fakat dönemlerinde şiirleriyle kendilerini tanıtmayı başarmış isimlerdir.

Bunlardan ilk akla geleni, kuvvetli şair olmamakla birlikte şairliğinin yanında hattatlığı ve devlet adamlığıyla da tanınan **Rami Mehmet Paşa** (ö. 1119/1707)'dır. Nabi'nin "oğlum" diye hitap ettiği Rami *Divançe* (Bilkan 1998) sahibidir. Şiirlerinde genel olarak hikemi söyleyişlere rastlanmakla birlikte, şairin âşıkane gazel tarzında daha başarılı olduğu söylenebilir. Rami'nin yetişmesinde Nabi ve Sami gibi şairler etkili olmuştur.

Şiirlerinde hikemi üslup özellikleri barındıran şairlerden biri olan **Abdurrahman Abdi Paşa** (ö. 1691) aynı zamanda bir vakanüvisttir. Şiirlerinde daha ziyade dinî konulara ağırlık vermiştir (Eke 2014: 1). Asrın son dönemlerinde yaşamış olan **Berberzade Zihnî** (ö.1715), şiirlerinde hikmetli söz söyleme gayreti içerisinde olan şairlerden biridir. Bu sebeple şiirlerinde pek çok atasözü, deyim ve veciz ifadeye yer vermiştir. *Divan*'ında (Alptekin 2010), sosyal hayatın çarpıklıklarına değinirken rüşvetten, cahil ile bilgili kimselerin karıştığından, sermayeleri haram olan esnaftan ve zenginlerden, gösteriş için ibadet eden yalancılardan ve topluma ve insanlığa faydası olmayan, akılsız, tembel, cimri veya ahlaksız tiplerden bahseder (Alptekin 2010: 13). Şairin âşıkane gazelleri de vardır.

Bülbüliye isimli mesnevisiyle tanınan (→ Mesneviler), ince ve nükteli bir söyleyişe sahip olan, asrın Mevlevi şairlerinden olan **Birri** (ö. 1716), *Divan*'ındaki (Erkul 2000) klasik yapının dışındaki kasideleri, az kullanılan nazım biçimleri ve mahallî özellikleri dile getiren şiirleriyle dikkati çeker. Kasidelerde devrinin sosyal yapısını yansıtırken, âşıkane duyguların dile

getirildiği gazellerde hâkim unsur tasavvuftur. Birri'nin şiirleri, biçim çeşitliliği, yerli içerik unsurlarıyla dikkati çeker. Ayrıca Sebk-i Hindî ve hikemi tarz belirgindir. Hikemi tarzda şiirler yazan bir diğer şair olan **Mahmud Fa'ik Efendi** (ö. 1715), aynı zamanda Nabi'nin akrabasıdır. Şairin *Divan*'ı vardır. Dönemin tezkire yazarları tarafından neredeyse Nabi ile bir tutulacak kadar övgü ile bahsedilen şair fiziksel özelliği sebebiyle Fa'ik-i Leng (Aksak Faik) lakabıyla tanınmıştır (İnce 2005: 514).

Şiirlerinde hikemi üslup görülen dönemin diğer şairleri ise; Bursalı Naci Ahmed Dede (ö. 1712), Nazikî (ö. 1686), Talip (ö. 1706), Yusuf Nesip (ö. 1712), Katipzade Mustafa Sakıp (ö. 1716)'tır.

Mahallî üslup

XVII. yüzyılda ortaya çıkan önemli dil ve üslup özelliklerinden biri de şiirde yerli, mahallî unsurlara daha fazla yer verme anlayışıdır. Bu dönemde gittikçe yaygınlaşmaya başlayan sade bir dil ve mahallî ifadeleri kullanma, yerli konu arayışı sonraki dönemde ortaya çıkacak olan mahallîleşme üslubuna da kaynaklık etmiştir. Bu üslup, hem yukarıda bahsi geçen üç tarzla hem de önceki yüzyıllarda yaşamış olan bazı şairlerin kullandıkları dille yakından ilgilidir. Bunların başında, Necati Bey, Baki gibi klasik üslubun, Na'ilî, Şehrî ve Fehim gibi Sebk-i Hindî'nin ve Nabi gibi hikemi üslubun temsilcisi şairler gelmektedir. Sebk-i Hindî, XVII. yüzyıl divan şiirini yoğun bir şekilde etkisi altına alırken, bu dalganın uzağında kalan bazı şairler de yeni arayışlara girmişlerdir. Edebiyat tarihlerine *mahallîleşme* olarak geçen bu üslup, dilde ve düşüncede mahallî/yerli duygulara ve olaylara yer verme amacını güder.

Nev'îzade Atayi ve Sabit'in başını çektiği bu üslup, esas olarak mahallî hayatı konu edinmektedir. Bu üslupla, konuşma dili şiir dili potasında eritilerek yeni bir dil ortaya çıkmıştır. Hayatı aksettirme çabası, şiir diline, bu döneme kadar girmemiş pek çok mahallî kelime ve söyleyişlerin girmesine sebep olmuştur. Mesela Sabit, şiirlerinde canlı mahalle tasvirleri yapar ve halk inançlarını, geleneklerini ayrıntıları ile anlatır. Şişe çektirme, yakı yakma, hastaları hocaya okutma, kerpetenle diş çekme, şirinlik muskası, karınca duası gibi unsurlar, Sabit'in şiirlerindeki başlıca mahallî ögelerdir.

Bu üslubun önemli bir özelliği de önceki dönemlere ait klasik konuların artık terk edilmesi ve mahallî konulara ağırlık verilmesidir. Mahallî üslubun ve doğal olarak da Sabit'in karakteristik özellikleri geleneksel divan şiirinin yapısına tamamen zıttır. Mahallî üslup, deyim yerinde ise divan şiiri geleneklerine -özellikle de mazmunculuğuna- bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, Sabit divan şiirindeki mazmunculuk geleneği ile âdeta alay etmiştir. Divan şiirinin vazgeçilmezle-

rinden olan *gül ü bülbül, rind, zahid, şarab, saki, aşk, âşık, hat, hasret, ıstırap* vb. gibi kavramlar, onun ana hedefi olmuştur: "Acıtdı canını hâr ile bülbül-i zârun / Huzur batdı g..ine gül-i çemen-zârun", "Sâbit ne bâş belâsı bu oldun humardan / Lânet şarâba sâkiye pir-i mugâna da" vs. (bk. Karacan 1991).

Mahallî üslup bu dönemin diğer şairleri üzerinde de etkili olmuştur. Nabi'nin şiirlerinde de sosyal çevreye ait konular ve folklorik unsurlar önemli yer tutmaktadır. Nitekim bu dönemde *şarkı* ve *ilahi* gibi nazım şekillerinin yazılmış olması, bu üslubun gelişme sürecini de göstermekte ve XVIII. yüzyıldaki bu üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan Nedim'i de müjdelemektedir.

XVII. yüzyılda hikemi üslubun yaygınlaşmasıyla birlikte, mahallî karakterli bir şiir anlayışı gelişmiştir. Nabi'nin etkisi altında kalmakla birlikte, ondan daha farklı olarak mahallî unsurlara daha fazla yer veren Sabit bu yeni anlayışın öncüsü olmuştur. Sabit, Nabi gibi bir fikir şairidir. Nabi ekolünün özelliklerinden olan didaktik anlatım, darb-ı mesel düşkünlüğü, açık ve sade ifade biçimi, onun şiirlerinde de görülmektedir.

Bosna'da doğan **Sabit** (ö. 1124/1712), İstanbul'a gelerek Kapudan-ı Derya Mehmet Paşa'nın himayesine girmiş, 1678'de mülazım olmuş, daha sonra kadılığı seçmiş ve Çorlu, Burgaz, Kefe ve Yanya gibi kazalarda kadılık yapmıştır. Parmakçızade Seyyit Ali'ye yazdığı bir kasidesinden, eşkıya yağmasına uğradığı ve kızının esir düştüğü, diğer bir kasidesinden de İsmail adlı oğlunun Tuna nehrinde boğulduğu anlaşılmaktadır. Sabit, 1700 yılında Bosna kadılığına atanmış, burada geçirdiği sıkıntılı günler sebebiyle önce Konya, sonra da Diyarbakır mevleviyetine getirilmiştir. Kısa bir süre sonra bu görevden de azledilmiş, 1712 yılında yakalandığı dizanteri hastalağından Nabi ile aynı ay içinde vefat etmiştir. Sabit'in en önemli eseri *Divan*'ıdır (Karacan 1991). Ayrıca mesnevileriyle de devrinin önemli şairleri arasında yer alır. (→Mesneviler)

Çağdaşları arasında Nabi ile birlikte döneminin en meşhur şairleri arasında gösterilen Sabit, kendisine has üslubu ile divan şiirinde ayrı bir yer edinmiştir. Sabit, gerek zamanında gerekse daha sonraki yüzyıllarda en çok okunan ve sevilen şairlerden biri olmuştur. Sabit'ten bahseden bütün kaynaklar, onun kendisine has üslubuyla diğer şairlerden ayrıldığı konusunda birleşmişlerdir (Erkal 2009: 232). Gibb onu, şiirlerindeki yeni tarz ve eda ile nükteyi bağdaştırarak Türk şiirine mizah duygusunu taşıyan ilk şair olarak görür (1999: 277).

Sabit, kasidelerinde beyitlerini çeşitli sanatlarla süsleyerek, Farsça ve Arapça terkiplere çok fazla yer vermiştir. Anlaşılmayan, müphem görünen beyitleri oldukça fazladır. Kasidelerini, klasik üsluptan farklı, ilginç tasvir ve konuşmalarla doldurmuştur. Vasfi Mahir'in de ifade ettiği gibi, bu şiirlerde ahenk ve eda bakımından klasik kaside mükemmeliyeti yoktur; fakat

onlar, şairin kendi şahsiyetini yansıtması ve şiire yeni bir eda, yeni tabirler ve mefhumlar getirmesi bakımından önemlidir (1964: 462). Kasidelerinde, tabiat tasvirleri kadar sosyal hayat tasvirleri de ağırlıktadır. Mesela *Ramazaniyye* kasidesindeki; "Elde işkembe fener arkada zenbil-i sehûr / Gece faslında şikemhârelerindir seyrân" gibi mısraları, Mehmet Akif'in şiirini hatırlatmaktadır. Bu özellikler gazellerinde oldukça fazladır. Vasfi Mahir, Sabit'in şairlik ruhu üzerine yaptığı tahlilde, onun tamamen realist bir karakter sergilediğini ifade ettikten sonra diğer şairlerle şöyle karşılaştırır:

> "O Fuzuli'de, Nef'i'de görülen idealist ruha, süslü duygulara, hatta Baki ile Nedim'de rastlanan nezih ruha tamamıyla yabancıdır. Aşk hususunda şehevi, şeytani ve çok kere müstehzidir. Fakat bu duygunun maddi ve hayati tarafını büyük bir kudretle şiirleştirmiştir. Sevgilinin maddi güzelliğinin muhtelif tecellileri onun gözüne bütün şairlerden daha fazla görünür. Ebedi aşk hülyalarına, ince ve nezih dediğimiz duygulara, hasret ve hicran terennümlerine lüzum yoktur." (1964: 464)

Sabit, Nabi'den farklı olarak toplumun görüntüsünü daha çok alaycı bir üslupla yansıtmaktadır. Kasidelerindeki ciddi üslup, gazellerinde yerini tuhaf anlamlara, basit söz oyunlarına ve alaycı ifadelere bırakır. Bu bakımdan Sabit'in şiirlerinde irsal-i mesel, tezat, tevriye ve cinas gibi sanatlar çok fazla kullanılmıştır. Latife söyleme düşkünlüğü olan Sabit sokak argosundan da yoğun şekilde yararlanmıştır. Alaycı yaklaşım mesnevilerinde de görülmektedir. *Berber-name ve Dere-name* mesnevileri bu amaca yönelik eserlerindendir. (→ Mesneviler)

Sabit, divan şiirinin farklı bir mahiyet kazanmasını, dil, üslup ve konu bakımından klasik çizginin dışına çıkmasını sağlamıştır. Argo kelimeleri, halk tabirlerini, bayağı kelimeleri şiirinde fütursuzca kullanmasıyla, asrın sonunda kendisine has şiir anlayışının temsilcisi olmuştur. O, gündelik hayatta kullanılan ve şiir dilinde yer alması abes gibi görünen kelimeleri hiçbir sanat kaygısı gözetmeden olduğu gibi kullanmıştır. *Balgam*, *uyuz*, *soğan*, *tükürük* vs. gibi kelimelerin yanında deyimlere de oldukça fazla yer vermiştir: *Adı batacak, boğazını otarmak, kızarıp bozarmak, ağzı sulanmak, sütünü haram etmek, at kulağı sürmek, ağzını aramak, adı çıkmak, anan mı güzel sen mi, atıp tutmak, başa çıkmak, benzi uçmak, bir içim su, buluttan nem kapmak, burnundan dökmek, kabak başında patlamak* vs… O, şiir dilinde fazla yer bulmayan deyimlerle gündelik hayatın içine girmiş ve bu hayattan kesitler sunmuştur (Erkal 2009: 234). Sabit, şiirinde bu tür sözleri kullanırken onların şiire uygun olup olmamasına hiç aldırış etmemiştir. O, şiirin estetiğinden ziyade düşüncelerini en iyi ifade edebilme arayışındadır. Şiirlerinde, gördüğü, duyduğu ve yaşadığı olayları eleştirirken, taşı da gediğine koymayı amaçlamıştır. Bu bakımdan, şiirleri okunurken insanın yüzünde tatlı bir tebessüm oluşur: "Takılursın diyü ardına rakîbin her bâr / Âşıkı

it g..ine sokdı çıkardı dildâr"; "O zehr-i mâr ile şişirüp karnını yine / Döndi sebû-yı mey mütevelli mezarına" vs.

Sabit, şiirlerinde genel bir toplum eleştirisi yaptığı için sokak hayatının dilini hiç bozmadan almıştır. Şair, daima sokaklarda, kahvehanelerde, meydanlarda kısacası insanın olduğu yerde, onlardan biri olarak, onların yaşantısını ortaya koymaya çalışır. Bunu yaparken, Türkçe kelimeleri ve Anadolu'nun yerli ağızlarında mevcudiyetlerini koruyan, *başmakçı, denlü, deprenmek, şol, irgürmek, gocunmak, unulmak, yedilmek* vs. gibi kelimelere yer verir. Bu dil, zaman zaman açık saçıklıklara ve hatta adiliklere kadar gider.

Sabit'in şiirlerinde, İstanbul'un bütün semtlerinin, özel alanlarının ve yapılarının isimlerini bulmak mümkündür. Öyleki İstanbul'un simgelerinden biri olan eşsiz güzelliği ve ihtişamına rağmen, divan şairlerinin gözünden kaçmış olan Kız Kulesi, Sabit'te kadehle ilgili güzel bir mazmun oluşturmuştur: "Bintü'l-ineb de olsa derûnunda cilve-ger / Kız Kulesi gibi görinür ol zeman sebû".

Sabit, farklı kişiliği ve şiiriyle divan şiirine yeni bir hava katmış ve bu özelliği ile de bu geleneğin önemli, ilginç isimlerinden biri olmuştur. O, halk dilini şiir diline katarak şiir dilini, mahallî unsurlarla da şiirin havasını büsbütün değiştirmiştir. Divan şiirinin kalıplaşmış mazmunlarını tekrarlamak yerine yeni mazmunlar, fikirler üretme yoluna gitmiş, bunu yaparken de gözlemciliğe dayanan yeni bir şiir anlayışı meydana getirmiştir. Bu özellikleriyle bir sonraki yüzyıl şairlerinden Hatem, İsmail Beliğ gibi sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.

Türk hamseciliğinin son ve en önemli temsilcilerinden biri olan **Atayi** (ö. 1045/1635), aynı zamanda *Divan* (Karaköse 1994) sahibidir. O da Sabit gibi şiirlerinde mahallî üslubu tercih etmiştir. Atayi'nin en büyük özelliği yaygın olan taklit ve tercüme eserleri reddetmesi ve millî unsurlarla dolu bir üslup benimsemesidir. Bu bakımdan şiirleri İstanbul Türkçesinin güzel örneklerini ihtiva eder. O, özellikle İran şairlerine meydan okuyarak Türkçe ile daha güzel eserlerin yazılabileceğini iddia etmiştir. Atayi, gezip gördüğü, görev yaptığı yerler hakkında şiirlerinde genişçe durmuş, oraların gelenekleri ve âdetlerini şiirlerinde işlemiştir (Karaköse 1994: 13). Atasözü ve deyimlerle şiirine zengin anlamlar kazandıran şair, sosyal hayata ve yaşadığı ortama ait gözlemlerini ustaca anlatır. Bu bakımdan onun şiirlerinde Osmanlı Devleti'nin sosyal, kültürel ve siyasi meseleleri de önemli yer tutmaktadır.

Mahallî üslup, onun daha ziyade mesnevilerinde görülmektedir. Sohbet havası şeklinde tertip ettiği *Nefhatü'l-Esmar* ve *Sohbetü'l-Ebkâr*, daha ziyade şairin kendi hayatından şahit olduğu ya da duyduğu hikâyelerden olması ve yoğun bir İstanbul temasının işlenmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. (→ Mesneviler)

Dönemin ilginç simalarından olan **Kuburizade Abdurrahman Rahmî** (ö. 1127/1715), farklılığını sanatına da yansıtmış bir şairdir. *Divan*'ında (Çakır 1998) *Hevayi*, *Hezliyyat*'ında ise *Rahmî* mahlasını kullanan şair, şiirlerinde klasik üsluptan neredeyse tamamen sıyrılarak kendisine göre yeni bir şiir dünyası yaratmıştır. O, divan şiirinin vazgeçilmez konularından olan sevgili-âşık ilişkisinden ziyade sosyal tenkit içeren ve sosyal aksaklıkları anlatan şiirler kaleme almıştır (Yıldırım 2004: VI). Divanı, atasözü, deyim ve argo söyleyişlerle doludur. Şiirlerinin başlıca konusu, sahneleri ve tipleriyle gündelik hayattır. Ele aldığı tipler şairin yaşadığı muhitte tanıdığı Emin Bey, Gergerlizade, Solak Kadri, Mumik vs. gibi sıradan insanlardır (Çakır 198: VI).

IV. Murat'ın torunu ve Safiye Sultanın oğlu olan ve bu yüzden Sultanzade olarak anılan **Rezmi** (ö. 1131/1719), *Divan*'ında (Gürbüz 2005) yaşadığı dönemin halk kültürüne ve toplumun gündelik yaşantısına ait geniş ölçekteki malzemeyi, büyük oranda Türkçe kelimeler, deyimler ve halk söyleyişleriyle örülmüş, konuşuyormuşçasına rahat, külfetsiz, yalın bir üslupla işlemiştir. Şiirlerinde çoğunlukla sevgilinin güzelliği, aşk ve eğlence meclisi konularını ele alır. Ayrıca dönemin sosyal hayatı, akrabalarıyla ilgili meseleleri ve Beşiktaş'taki köşkü de sıkça işlediği konulardandır (Gürbüz 2005: 15).

Önceki asırlarda Türkçe kelimelere, atasözleri ve deyimlere daha fazla yer verme şeklinde kendisini gösteren mahallîleşme, bu asırda kimlik değiştirerek şiirin hem anlam hem de biçim özelliklerini içine alan yeni bir terkibe bürünmüş; asrın diğer tarzlarına göre ikinci planda kalmış gibi görünse de etkileri XX. yüzyılın başlarına kadar devam eden bir hareket olmuştur.

Tasavvufi şiir

İslam inancını düşünceyle birleştiren, kaynaklarda "kendini hikmete ve Allah'ı bilmeye adamak" olarak tarif edilen, "vahdet-i vücud" ve "vahdet-i şühud" prensibine dayanan tasavvuf, XI. asırdan itibaren Türk dünyasının büyük bir bölümünde de yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk insanının İslam'a girişinden sonraki süreci esas itibari ile bir *tarikatlar devresi* olmuştur (Erkal 2009: 77). Tarikatların yaygınlaşmasına paralel olarak tasavvuf da, zamanla geniş bir halk kitlesine yayılmış, Kuşeyrî, Gazalî gibi âlimlerin eserleriyle de İslam düşünce hayatındaki yerini almıştır.

İlk Türk sufisi olarak kabul edilen Ahmed Yesevi (ö.1166), İmam-ı Azam Ebu Hanife'nin Türkistan'daki önde gelen takipçilerinden Yusuf Hemedani (ö.1049)'nin halifesi olarak, Anadolu'da Türk tasavvufunun ve *hikmetler*

adını verdiği şiirleriyle de tasavvufi edebiyatın temelini atmıştır (Ceylan 2005: 36). Bu dönemde, vahdet-i vücut felsefesinin temsilcisi Muhyiddin İbn Arabi'nin Endülüs'ten Anadolu'ya gelmesiyle tasavvufi hayat daha da canlanmış, bu canlılık Mevlana, Sultan Velet, Hacı Bektaş-ı Velî ve Yunus Emre gibi önemli mutasavvıf şairlerin yetişmesine zemin hazırlamıştır.

Tasavvufi şiir, nazım şekli, nazım birimi ve vezin açısından, hem âşık tarzı Türk şiiri hem de divan şiiri ile ortaklık taşır. Mutasavvıf şairler, Allah inancını bildirmek ve yaymak amacıyla yazdıkları manzumelerin şiir olmadığını söylerler. Zira amaçları şiir yazmaktan yani sanat göstermekten çok "mana" yani meramlarını ifade etmektir. Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde dile getirdiği gibi; "Mesnevi bir manâdır yoksa feûlün, fâilât değil… Görünüşe aldananlar cevherlere gark olmuşlar, manaya (içyüzüne) ehemmiyet verenler ise mana denizini bulmuşlardır."

Mutasavvıf şairler kendilerini şair, yazdıkları şeyi ise şiir olarak görmezler. Onlar, aktarmak istedikleri yüce manaya şiirsel dilin fazla imkân sağlamasından dolayı bu yolu tercih etmişlerdir. Şiir, tekkelerde mutasavvıfların şiirlerini şerh, onların benzerini yazma (nazire), belli bir makam dâhilinde okuma (gülbank, ayin) gibi faaliyetlerle aynı zamanda eğitim aracı olmuştur. Tasavvufî şiirin karakteristik özelliklerinden biri de iktibasların yaygınlığıdır. Şairler, ayet ve hadislerin yanında, dört halife ve ünlü sufilerin vecizeleri ve kalıp ifadelerden alıntılar yaparak anlamı perçinlemeye çalışmışlardır.

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

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

> okuyanların kalbinden şerefli, soylu, yüksek karakterli, üstün meziyetli insanlara lâyık olmayan ve semavî/ilahî konulara uygun düşmeyen çirkin şeyleri geçirtmesin." (2004: 24, 25)

Bu açıklamalar ışığında denebilir ki, gerek İbn Arabî gerekse tasavvufi şiirin sembolizmle işaret etmek istediği anlam tam olarak "mutlak hakikat" yani Allah'tan başka bir şey değildir. Mutasavvıf şairler için şiirin dış özellikleri ayrıntıdan ibarettir. Asıl olan şiirin muhtevası ve anlattıklarıdır. Tasavvufi şiirin özgünlüğü hiç şüphesiz nazım türleri alanında olmuştur. Divan şiirinin kendi geleneği içinde ürettiği *mersiye, cülusiyye, bahariye, şitaiyye, şehrengiz, vs.* ile halk şairlerinin yine geleneklerinde ortaya koydukları *güzelleme, taşlama, koçaklama, ağıt vs.* gibi; dünya görüşlerini ve yaşam tarzlarını içe, öze, manaya ve ruha bağlayan tekke şairleri de *nefes, nutuk, ilahi, devriye, şathiye* gibi kendilerine has nazım türlerini ortaya çıkarmışlardır.

Divan şiirinde tasavvuf, farklı özellik taşıyan şairler elinde değişik hususiyetler gösterir. Hallâc-ı Mansûr, Nesimî, İbrahim Hakkı gibi tasavvufu bizzat yaşayan şairler birinci grubu temsil ederler. Bu tür şairlerin önce mutasavvıf yönleri ön plana çıkmakta, şairlikleri ise arka planda kalmaktadır. İkinci grup şairler ise, tasavvufun zengin terim, mecaz ve alegori dünyasından yararlanan ve şiir ve sanat anlayışı ön planda yer alan kesimdir (İsen 1997: 210).

Divan şairleri üzerinde ve özellikle tasavvuf edebiyatının gelişiminde Şebusterî, Mevlana, Attâr ve İbn Arabî'nin görüşleri büyük oranda etkili olmuştur. Şebusteri'nin *Gülşen-i Raz* adlı eserine yazılan şerhler, *Mesnevi* ve *Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazılan tasavvufi metinler ve pekçok ilmî tartışmaya zemin hazırlayan *Füsûsu'l-Hikem,* divan ve tasavvuf şiirini vahdet-i vücut anlayışı doğrultusunda biçimlendirmiştir.

XVII. yüzyılda büyük ölçüde şekillenen, olgunlaşma devresini idrak etmeye başlayan tasavvufi şiir tekkelerde varlığını sürdürmüştür. Bu dönemin tekkeler çevresinde yetişen şairleri önceki yüzyıllara göre daha fazladır. Başta şeyhler olmak üzere mutasavvıfların büyük çoğunluğu şiirle iştigal etmiş, divan tertibi olmasa da başta mesnevi nazım şekli olmak üzere değişik şekillerde şiirler yazmıştır. En çok rağbet edilen nazım şekli ise mesnevi olmuştur. Özellikle şeyhler, kendi tasavvufi öğretilerini insanlara en iyi anlatabilmek için uygun form olarak bu nazım şeklini görmüşlerdir. Tezkirelerden yaptığımız tespitlere göre şiiri bir *araç* olarak gören ve bu amaçla şiir yazan elliden fazla şeyhin ismi tespit edilmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır: Hakikî (ö. 1652), Şeyh Mehmed Fenayi (ö. 1692), Şeyh Hasan Efendi (ö. 1694), Hulvi (ö. 1653), Hüsameddin Bursevi (ö. 1631), İsa Mahvi (ö. 1715), Şeyh Ahmed Kadirî (ö. 1675), Kâni'i (ö. 1644), Şeyh Cafer Keşfî (ö. 1644), İlahîzade (ö. 1628), Lagari Şeyh Mehmed (ö. 1682), Şeyh La'li (ö. 1701), Mukim Mehmed Dede (ö. 1717) ve Yusuf Nesip (ö. 1712).

Mutasavvıf kişilikler içinde değişik nazım şekilleriyle yazdıkları *divan*, *divançe* veya *divan-ı ilahiyyat* tarzında şiirlerini tertip edenler de bu dönemde oldukça fazladır. Bu yüzyılda sayısı kırkı geçen, irili ufaklı divan tertip eden mutasavvıf şairlerden bazıları ise şöyledir: Niyazi-i Mısri (ö. 1694), Oğlanlar Şeyhi İbrahim (ö. 1655), Adni Recep Dede (ö. 1689), Askerî (ö. 1693), Biçare (ö. 1657), Muhyiddin Efendi (ö. 1680), Cahidî (ö. 1659), Derviş Osman (ö. 1684), Eşref-i Sani (ö. 1698), Fenayi Cennet Efendi (ö. 1664), Şeyh Mehmet Efendi (ö.1683), Mahmud Hulvi (ö. 1653), Kâşif (ö. ?), Mehmed Nazmi (ö. 1701), Salih Dede (ö. 1718), Abdülmecid Sivasi (ö.1639), Siyahi Dede (ö. 1710), Divitçizade Talip (ö. 1685)'tir.

Bu mutasavvıf şairlerin amacı, yukarıda bahsedildiği üzere, şiir yazmaktan çok meramlarını ifade etmektir. Bu sebeple şiirlerinde sanat kaygısı ön planda değildir. Ancak klasik şiir geleneğine bağlı şiir yazan ve mutasavvıf kişiliğinden ziyade şairliği ön plana çıkan tekke ve dergâhta yetişmiş ve hatta şeyhliğe kadar yükselmiş bazı mutasavvıf şairler de vardır. Neşati, Cevrî, Fasih Ahmet Dede gibi… Bunlar üzerinde önceki kısımlarda durulmuştur.

Melami olmasına rağmen Melamilerden farklı olarak ehl-i sünnet itikadına sıkı sıkıya bağlı bulunduğunu her defasında dile getiren ve bu yönüyle de halk tarafından fazla takdir toplayan mutasavvıf şair **Hüseyin Lamekâni** (ö.1624), *Divan*'ını tamamıyla aruz vezni ile yazmış, diğer mutasavvıf şairlerin aksine şiirlerinde bolca Arapça ve Farsça kelimelere yer vermiştir. Tasavvuf edebiyatı içinde değerlendirildiğinde Lamekani'nin sade bir dil kullandığı söylenemez. Tamamen Türkçe kelimelerden meydana gelen beyitlerin yanında, tamamen yabancı kelimelerden kurulmuş beyitler de yazmıştır. Aynı kelimenin hem Türkçe hem de Arapçasını kullanmıştır. Allah'ın yanında Tanrı ve Çalap isimlerini kullanması vs. Arapça yazılmış *Risale-i Tevhid* adında bir eseri vardır. Lamekâni'nin, nesirleri şiirlerine göre daha ağır bir dille yazılmıştır. Lamekâni, şiirlerinin tamamında vahdet-i vücut anlayışını, şeyhe olan bağlılığın önemini anlatır. Bu konuları işlerken ehl-i sünnet düşüncesinin dışına çıkmaz. Dört halifeye olan bağlılığı da aynı derecededir. Lamekâni, bazen toplumsal konulara da temas eder. Toplumda meydana gelen bozulmaları, özellikle ailede ortadan kalkan saygı ve sevgiyi, ilim erbabına verilen değerin azalmasını anlattığı şiir, Lamekâni'nin yazdığı şiirlerden farklı olmasıyla dikkati çeker (Tuğluk 2014: 1).

XVII. yüzyıl tasavvuf şiiri geleneğinde önemli bir yere sahip mutasavvıf şahsiyetlerden biri, Bayramiyye'ye bağlı Celvetiye kolunun kurucusu **Aziz Mahmut Hüdayi** (ö. 1038/1628)'dir. O, yetiştirdiği halifeleri ve yazdığı eseriyle Anadolu ve Balkan coğrafyasının dinî-tasavvufi hayatı üzerinde derin tesirler bırakmış, şöhreti günümüze kadar ulaşmış sufi bir şairdir. Hüdayi'nin *Divanı* (Tatçı ve Yıldız 2005) ile birlikte otuzu aşkın eseri vardır.

Aziz Mahmut Hüdayi'nin şiirlerinde Yunus Emre etkisi görülmektedir. Hüdayi, şiirlerini dönemine göre sade sayılabilecek bir dille yazmıştır. "Aruz ve hecenin birlikte kullanıldığı; gazel, koşma ve müfredattan oluşan bu şiirler, umumiyetle ilahi formunda kaleme alınmıştır." (Tatçı ve Yıldız 2005: 11). Şair, muhteva bakımından İbnü'l-Arabî'nin sistemleştirdiği vahdet-i vücut felsefesine bağlı kalmıştır. İlahilerinin bir kısmını bizzat kendisi bestelemiştir. Kurmuş olduğu Celvetiyye tarikatının âyinlerinin icrasında da musikiye büyük önem veren Hüdayi, aynı zamanda usta bir musikişinâstır (Yılmaz 1991: 339).

Dönemin ünlü Melami şeyhlerinden olan **Oğlanlar Şeyhi İbrahim** (ö. 1065/1655), Halvetî halifelerinden Hakikizade Şeyh Osman'a intisap etmiş ve bu şeyhin yanında yedi yıllık manevi terbiyeden sonra İstanbul Aksaray'daki Gavsi Tekkesi'ne şeyh olmuştur. İbrahim, eserlerinin tamamını kaside, gazel ve mesnevi tarzında manzum olarak yazmıştır. O, diğer sufi şairler gibi düşüncelerini şiir diliyle ifade etmekle kalmamış, öğretisini fiiliyata geçirme imkânı da bulmuştur (Kemikli 2003: 52). İbrahim Efendi, dönemin tekke hayatı ile örtüşmeyen bir üsluba sahiptir. O, müritlerinin geçim sıkıntısı yaşamamaları için çalışmalarını teşvik etmiş, sürekli tekkede bulunmalarının gereksizliğini anlatmıştır. Şiirlerinin temel özelliği tasavvufi oluşlarıdır. Şiirde vezin, kafiye ve edebî sanatlara önem vermeyen şairin önemi, daha çok tasavvufun esaslarını, karmaşık nazariyelerini sade bir nesir diliyle telkin etmesinde yatar. Aziz Mahmud Hüdayi, Lamekâni ve Abdülehad Nuri'den feyz alan İbrahim Efendi'nin eserlerinde şeriat, tarikat, hakikat, adab ve sohbet gibi bazı temel tasavvufî konulara yer vermekle birlikte, daha çok *vahdet-i vücut*, *insan-ı kâmil*, *devir* ve *velayet* gibi birtakım tartışmalı meseleler üzerinde durmuştur.

Türk tasavvuf edebiyatının temel taşlarından biri olan **Niyazi-i Mısri** (ö.1105/1694), Halvetî silsilesinden olup Ümmi Sinan'a intisap etmiştir. Coşkun şiirleri, cifir vb. gizli ilimleri de kullandığı müphem eserleri, cesur vaazları ve etkileyici kişiliği ile büyük şöhret bulmuştur (Ceylan 2005: 75). İbn Arabî hayranı olan Mısri'nin *Divanı* tam bir tekke geleneği ürünüdür. Şairin hemen bütün manzumeleri İlahi aşk ekseni üzerine oturtulmuştur. Niyazi-i Mısri, Yunus Emre tarzı şiir geleneğinin en önde gelen takipçilerindendir. Aruzla yazdığı gazel vb. şiirlerinde ise Nesimî ve Fuzulî etkisinde kalmıştır.

Şemseddin Sivasi'nin Sivas'taki dervişlerinden **Abdülehad Nurî** (ö.1651), bu dönemin en fazla eser veren mutasavvıflarından biridir. 30'dan fazla eseri bulunan Nurî'nin mürettep *Divanı* da bulunmaktadır. Aruz ile yazdığı şiirler mazmunları kullanış bakımından divan şairlerini hatırlatır. Bu yüzyılın bir diğer mutasavvıf şairi **Sun'ullah Gaybi** (ö. ?), Kütahya'nın köklü şeyh ve ulema ailesine mensuptur. Halvetî ve Bayrami silsilesine

mensup olan şair, şiirlerini iki vezinde de söylemiştir. Müretteb *Divanı* da bulunan Gaybi'nin manzumelerinde vahdet-i vücud telakkisi bütün emareleriyle kendisini göstermektedir.

Bu yüzyılın, sadece isimleri verilmekle yetinilecek diğer ünlü mutasavvıf şairleri ise şunlardır: Nakşi-i Akkirmani (ö.1651), Kilitbahirli Ahmet Cahidî (ö.1659), Abdülmecit Sivasi (ö.1639), Abdülhay Abdi (ö. 1705), Himmetzade Abdi (ö. 1710), Abiri Dede (ö. ?), Mahmut Acizî (ö. 1639), Âdem Dede (ö. 1653), Ahmed-i Rumi (ö. 1632), Ahu Baba (ö. ?), Askerî (ö. 1693), Fenayi Cennet Efendi (ö. 1664), Ömer Fu'adi (ö. 1636), Molla Hüseyin İlmî (ö. 1621), İsmail Rusuhi Ankaravi (ö. 1631), Derviş Himmet (ö. 1683).

XVII. yüzyıl divan şiiri, bu şiir geleneğinin bir kabuk değiştirme dönemi olarak değerlendirilebilir. XIII. yüzyılın sonlarına doğru Fars şiirinin bir uzantısı olarak var olmaya başlayan ve olgunluk devresini bu şiirin etkisi altında tamamlayan divan şiiri, XVII. yüzyılla birlikte kendi öz şiirini oluşturma yolunda önemli mesafeler katetmiştir. Bilindiği üzere, XV ve XVI. yüzyıl şiiri, mazmunculuk, tekdüzecilik, aşırı sanat içinde boğulma, Türkçe kelimelere fazla yer vermeme, halktan kopuk olma vs. açılarından eleştirilmiştir. Klişeleşmiş ifade ve kalıpların sürekli olarak kullanılması, şairlerin dünyaya, olaylara ve eşyalara tek bir çerçeveden bakması, aslında divan şiiri geleneğinin tam olarak oturtulamamış olmasından kaynaklanmaktaydı. Bu dönemde Fuzulî, Baki, Lami'i, Ahmet Paşa, Necati gibi büyük şairlerin ortaya çıkması, divan şiiri geleneğinin bu arayış devresini çabuk atlatmasını sağlamıştır.

XVII. yüzyıl şiiri, kendi öz karakterini arayış dönemi içinde geçirmiş olması bakımından önemlidir. Bu yüzyılın şairleri klişeleşen mazmunlara aykırı hareket ederek yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Aslında bunun ilk ipuçları XVI. yüzyılda farklı bir tarz olarak sadece dilde sadeleşme amacıyla ortaya çıkan *Türki-i Basit*'le ortaya çıkmıştır. Oysaki XVII. yüzyıl şairleri şekilden çok muhteviyatta farklı anlayışlar getirerek özellikle şiirin mana ve imgeleriyle oynamaya başlamışlardır. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan Sebk-i Hindî, şiirde taşların yerinden oynamasının ana göstergesi olmuştur. Bu üslupla, eski mazmun sisteminin yerini yeni ve orijinal manalar; düşünce ve tahayyülde kalıplaşmış ifadelerin yerini yeni, özgün ifadeler almıştır. Bu devrede, zaman zaman dilde sadeleşme öz dile dönme temayülleri görülse de, bu düşünce tam anlamıyla mahallî üslupla kimliğini bulmuştur.

Klasik üslup, Sebk-i Hindî, hikemi üslup ve mahallîleşme hareketinin ortaya çıkış sebeplerini, kaynaklarını sadece dış dünyadaki nedenlere, yani sanatçının dışında meydana gelen sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal hareketlere bağlamak ve bu bağlamda düşünceler ileri sürmek çok sağlıklı bir yol olmasa gerek. Çünkü XV, XVI. ve XVII. yüzyıl sanatçılarının hayatla-

rı, kişilikleri ve eserleri dikkatli bir şekilde incelendiği zaman, sanatçıların hayatları, kişilikleri ve toplumsal yapı ile etkisinde kaldıkları edebî üslup ve tarzlar arasında dikkat çekici bir paralelliğin olduğu görülecektir. Yani sanatçıların şiirin anlam boyutunda takındıkları tavrın arka planında hem dış hem de iç etkilerin olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir. En azından Baki, Fuzulî, Na'ilî, Fehim, Nabi ve Nedim gibi ön planda olan şairlerin eserlerinde, işledikleri konu ve temalar arasında belli bir uyumun varlığı hissedilecektir. Yukarıda sözü edilen Sebk-i Hindî, hikemi tarz ve mahallîleşme hareketleri, Batı veya Doğu edebiyatlarında sık görülen "kendinden öncekine tepki" biçimindeki oluşumların aksine, Türk şiirinde daha çok kendi içinde farklı ve yeni tarzda bir şeyler söylemek arzusunun sonucu olarak var olmuşlardır. Nitekim bir üslup içerisinde değerlendirilen bir şairin şiirlerinde diğer üslup özelliklerini de görmek mümkün olmaktadır. Bu sebeple şairler, şiirlerinde yoğunluk gösterdikleri özelliğe göre bir sınıflamaya tabi tutulmaktadırlar.

XVII. yüzyıl şiirinde görülen dört farklı üslup özelliği içerisinde yer alan şairlerin biyografilerine bakıldığı zaman; onların, yaşamış oldukları dönemin özelliklerini yansıtan, onunla uyumlu bir tarza yönelmiş oldukları görülür. Klasik üslubu devam ettiren şairlerin ekseriyetinin XVI. yüzyılın ikinci yarısında; Sebk-i Hindî şairlerinin ise önceki yüzyılın son dönemleri ile bu yüzyılın ilk dönemi arasında; hikemi ve mahallîleşme üslubu şairlerinin ise XVII. yüzyılın ilk yarısında doğmuş olmaları bu açıdan dikkati çekmektedir. Bu sebeple, hikemi üslup ve mahallileşme hareketinin asıl olgunlaşma süreci sonraki yüzyılda gerçekleşmiştir.

Kaynakça

Akkuş, Metin (1993), *Nef'i Divanı,* Ankara: Akçağ Yay.

Akkuş, Metin (1998), *Nef'î ve Sihâm-ı Kazâ,* Ankara: Akçağ Yay.

Aksoyak, İ. Hakkı (2015), "Ganizade Nadiri", *turkedebiyatiisimlersozlugu.com* (Erişim tarihi 03.11.2017).

Ali Kemal (1997), "Üstâd Na'ili-II", *Makaleler –Peyam-ı Edebi'deki Dil ve Edebiyat Yazıları*, (hzl. Hülya Pala), İstanbul: Kitabevi Yay.

Alptekin, Leyla (2007), *Berberzade Mehmed Zihni Divanı'nın Bilimsel Yayını İle Eserin Şekil ve Muhteva Bakımımdan İncelenmesi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü., YLT.

Altun, Kudret (1997), *Mucib, Tezkire-i Mucib*, Ankara: AKM Yay.

Andrews, Walter G. (1998), "Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış", *Kaşgar,* 4: 5-33.

Andrews, Walter G. (2000), Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı -*Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*-, (çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim Yay.

Aydın, Haluk (2010), *Cevri Divan'ının Tahlili,* Balıkesir: Balıkesir Ü., DT.

Bilkan, Ali Fuat (1997), *Nabi Divanı*, 2 C, İstanbul: MEB Yay.

Bilkan, Ali Fuat (1998), *Râmî Mehmet Paşa Dîvânçe*, İstanbul: Fatih Ü., Yay.

Bilkan, A. Fuat - Aydın, Şadi (2007), *Sebk-i Hindi ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*, İstanbul: 3F Yay.

Bilkan, A. Fuat (2007), "Orta Klasik Dönem: Şiir", *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Ed. T. S. Halman vd.), Ankara: KB Yay., C.2, s. 252-282.

Canım, Rıdvan (1995), *Edirne Şairleri*, Ankara: Akçağ yay.

Ceylan, Ömür (2005), *Böyle Buyurdu Sûfî -Tasavvuf ve Şerh Edebiyatı Araştırmaları-*, İstanbul: Kapı Yay.

Coşkun, Ali Osman (1984), "Sebk-i Hindî Üslûbu ve Nâ'ilî-i Kadîm", *Milli Kültür,* 45: 82-85.

Çakır, Zehra Vildan (1998), *Hevayi (Abdurrahman, Kuburi-zade) Divanı'nın Tenkidli Metni ve İncelenmesi*, Tekirdağ: Tekirdağ Ü., YLT.

Çapan, Pervin (2005), Mustafa Safayi, *Tezkire-i Safayi -Nuhbetü'l-Asar min Feva'idi'l-Eş'ar*, Ankara: AKM Yay.

Çavuşoğlu, Mehmed (1991), "Kaside Şairi Nef'i", *Ölümünün Üç yüz Ellinci Yılında Nef'î,* Ankara: AKM Yay. s.79-89.

Çeçen, Mehmet Korkut (2010), *Sabrî Mehmed Şerîf, Hayatı, Sanatı, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili*, Elazığ: Fırat Ü., DT.

Çınar, Bekir (2000), *Tıfli Ahmed Çelebi Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divını'nın Tenkitli Metni*, Elazığ: Fırat Ü., DT.

Çıpan, Mustafa (2003), *Fasih Divanı –İnceleme-Tenkidli Metin*-, İstanbul: MEB Yay.

Çiçekler, Mustafa (2006), "Fars Şiirinde Üsluplar", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindi-Bildiriler*, (hzl. Hatice Aynur-Müjgan Çakır-Hanife Koncu), İstanbul: Turkuaz Yay., s.12-33.

Demirel, Mustafa (2005), *Mehmed Ali Çelebi Rızâ'î Divan,* İstanbul: Çağrı Yay.

Demirel, Şener (1999), *17. Yüzyıl Şairlerinden Şehri (Malatyalı Ali Çelebi) Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkitli Metni ve Tahlili*, Elazığ: Fırat Ü., DT.

Demirel, Şener (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindi-Hikemi Tarz-Mahallileşme", *Turkish Studies*, 4/2: 279-306.

Devellioğlu, Ferit (2013), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, İstanbul: Aydın Kitabevi.

Ebuzziya Tevfik (1311), *Nef'i*, Kostantiniye: Kitabhane-i Ebuzziya,

Eke, Nagehan U. (2014), "Abdi, Nişancı Abdurrahman Abdi Paşa", *turkedebiyatiisimler-sozlugu.com* (Erişim tarihi 23.10.2017).

Elçin, Şükrü (hzl.) (1976), *Ali Ufki Mecmua-i Saz u Söz*, (Tıpkıbasım), İstanbul: KB Yay.

Erbay**,** Erdoğan (1997), *Eskiler ve Yeniler –Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*, Erzurum: Akademik Araştırmalar.

Erkal, Abdulkadir (2009), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Ankara: Birleşik Yay.

Erkal, Abdulkadir (2016), "Divan Şiirine Poetik Yaklaşımlar: Divan Şiirinde Saf Şiir Üslubu", *Atatürk Üniversitesi* Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 56: 923-939.

Erkul, Rasih (2000), *Birri Mehmed Dede, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı,* Manisa: Manisa Valiliği Yay.

Ertem, Rekin (1995), Şeyhülislam Yahya Divanı, Ankara: Akçağ Yay.

Faik Reşad (1311), *Eslaf*, İstanbul: Alem Matbaası.

Feldman, Walter (1996), "The Celestical Sphere, The Wheel of Fortune, and Fate In The Gazels of Na'ili and Bâkî", *Middle East Studies***,** 28: 193-215.

Genç. İlhan (2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şu'ara-yı Mevleviyye*, Ankara: AKM Yay.

Gibb, E.J. Wilkinson (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi*, 5 C, (çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yay.

Göre, Zehra (2004). *Adni Receb Dede, Hayatı ve Eserleri,* Konya: Selçuk Ü., DT.

Güleryüz, Ali (2006), "Sebk-i Iraki İle Sebk-i Hindi Arasında Geçiş Dönemi Üslubu: Mekteb-i Vuku", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindi-Bildiriler*, (hzl. Hatice Aynur-Müjgan Çakır-Hanife Koncu), İstanbul: Turkuaz Yay., s.102-107.

Gürbüz, Mehmet (2005), *Rezmi Divanı (İnceleme-Metin-İndeks)*, Ankara: Gazi Ü., YLT.

Horata, Osman (1987), *Nedim-i Kadim Divançesi*, Ankara: KB Yay.

İbn Arabi (2004), *Arzuların Tercümanı*, (çev. Mahmut Kanık), İstanbul: İz Yayıncılık.

İpekten, Haluk vd. (1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü,* Ankara: KB Yay.

İpekten, Haluk (1991), *Na'ili Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ankara: Akçağ Yay.

İpekten, Haluk (1998), *Nef'i Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1997), Ötelerden Bir Ses –Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler-, Ankara: Akçağ Yay.

Kapal, M. Nurefşan (2013), *17. Yüzyıl Divanlarında İsmi Geçen Şair ve Eserlerin Beyitlere Yansıması*, İstanbul: Fatih Ü., YLT.

Kaplan, Mahmut (hzl.) (1996), *Neşati Divan*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Karacan, Turgut (1991), *Bosnalı Alaeddin Sabit, Divan*, Sivas: Cumhuriyet Ü. Yay.

Karahan, Abdulkadir (1987), *Nabi,* Ankara: KB Yay.

Karahan, Abdülkadir (1991), *Nef'î Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: KB Yay.

Karaköse, Saadet (1994), *Nevi'zade Ata'i Divanı*, Malatya: İnönü Ü., DT.

Karaköse, Saadet (1994), *Nevî-zâde Atayî Divanı*, http://www. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10637,nevi-zade-atayipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 11.09.2017]

Kavruk, Hasan (2001), *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*, Ankara: MEB Yay.

Kaya, B. Ali (1998), *Neşati*, İstanbul: Şule Yay.

Kaya, B. Ali (1996), *Azmizade Haleti Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni*, Edirne: Trakya Ü., DT.

Kemikli, Bilal (2003), *Oğlanlar Şeyhi İbrahim, Müfid ü Muhtasar (İnceleme-Metin),* Ankara: Akçağ Yay

Kılıç, Filiz (1998), *17. Yüzyıl Tezkirelerisnde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara: Akçağ Yay.

Kocatürk, V. Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Edebiyat Yay.

Kortantamer, Tunca (1997), *Nev'izade Atayi ve Hamsesi*, İzmir: Ege Ü. Yay.

Kutluk, İbrahim (1963), "Nai'li-i Kadim'in Sanatı ve Kişiliği", *TDAY-Belleten*, s.269-305.

Külekçi, Numan (1985), *Ganizade Nadiri, Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri. Divanı ve Şehnamesi'nin Tenkidli Metni,* Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Külekçi, Numan (1988), *Ganizade Nadiri ve Divanı'ndan Seçmeler,* Ankara: KB Yay.

Mengi, Mine (1991), *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nabi*, Ankara: AKM Yay.

Mengi, Mine (1994), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi, -Edebiyat Tarihi-Metinler-,* Ankara: Akçağ Yay.

Mengi, Mine (2000), *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yay.

Mermer, Ahmet (1991), *Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkitli Metni*, Ankara: AKM Yay.

Mermer, Ahmet (2002), *XVII. Yüzyıl Dîvan Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi*, Ankara: MEB Yay.

Mum, Cafer (2006) , "Sebk-i Hindi'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindi-Bildiriler*, (hzl. Hatice Aynur-Müjgan Çakır-Hanife Koncu), İstanbul: Turkuaz Yay. s.108-141.

Müstecabizade İsmet (1318), *Na'ili-i Kadim*, İstanbul: Feridiye Matbaası.

Ocak, F. Tulga (1991), "Nef'i ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri*", Ölümünün Üç yüz Ellinci Yılında Nef'i,* Ankara: AKM Yay. s.1-44.

Okatan, H. İbrahim (1995), *Kafzade Faizi, Hayatı, Eserleri, Sanatı, Tenkidli Divan Metni*, İzmir: Ege Ü., DT.

Okay, M. Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergah Yay.

Okumuş, Ömer (1989), "Hind Üslubu (Sebk-i Hindi)*", Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fa*kültesi*. Araştırma Dergisi*, 17: 112-118.

Pala, İskender (2004), "Sevdaya Gizlenmiş Aşk: Sebk-i Hindi*", Divane Güzeller*, İstanbul: Kapı Yay. s.42-51.

Pekolcay, Necla (1994), *İslâmî Türk Edebiyatı,* İstanbul: Kitabevi Yay.

Savran, Ömer (2003), *Neşati Divanı'nın Tahlili*, Denizli: Pamukkale Ü., DT.

Sevindik, (Hakan (2011), *Fasih Ahmed Dede'nin Behişt-abad Adlı Mesnevisi (İnceleme-Metin-Dizin)*, Konya: Selçuk Ü., YLT.

Şehabettin Süleyman (1330), "Nef'î: Şair-i Aheng*", Rübâb Mecmuası*, 1 (17): 174-175.

Şentürk, A. Atilla (2007), "Klasik Şiir Estetiği", *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Ed. T. S. Halman vd.), C.1, Ankara: KB Yay. s.352-378.

Tarlan, A. Nihad (1944), *Nef'i'nin Farsça Divanı Tercümesi*, İstanbul: S. Sertoğlu Kitabevi.

Tarlan, A. Nihad (1999), "Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi*", Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler,* (hzl. Mehmet Kalpaklı), İstanbul: YKY Yay., s.105-109.

Tatcı, Mustafa ve M. Yıldız (hzl. 2005), *Azîz Mahmûd Hüdâyî, Divân-ı İlâhîyât*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.

Tavukçu, Orhan Kemal (2004), "Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Edebî Kişiliği". *Üsküdar Sempozyumu- I,* C.2, s. 276-284.

Toker, Halil (1996), "Sebk-i Hindi*", İlmî Araştırmalar,* 2: 141-150

Tolasa, Harun (1979), *Şeyhülislâm Bahâyî Efendi Dîvânı'ndan Seçmeler,* İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Tuğluk, H. İbrahim (2014), "Lamekani/Hüseyin", *turkedebiyatiisimlersozlugu.com* (Erişim tarihi: 02.11.2017)

Turgut, İhsan (1993), *Sanat Felsefesi,* İzmir: Üniversite Kitabevi.

Uludağ, Erdoğan (1992), *Şeyhülislâm Bahayi Divanı: İnceleme-Karşılaştırmalı Metin,* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Uludağ, Süleyman (1995), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yay.

Ünver, İsmail (1986), *Neşati,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Ünver, İsmail (1991), "Övgü ve Yergi Şairi Nef'i*", Ölümünün Üç yüz Ellinci Yılında Nef'i,* Ankara: AKM Yay. s. 45-78.

Üzgör, Tahir (1991), *Fehim-i Kadim –Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi,* Ankara: AKM Yay.

Üzgör, Tahir (1995), "Fehim-i Kadim*", DİA*, 12: 295.

Valery, Paul (2006), "Saf Şiir", (çev.: Cengiz Ertem), *Kül Eleştiri*, 8: 11-12.

Yıldırım, Sinan (2004), *Divan Edebiyatında Nazirecilik Geleneği ve Hevayi'nin Nazirelerden Oluşan Divanı,* Elazığ: Fırat Ü. YLT.

Yılmaz, H. Kamil (1991). "Aziz Mahmud Hüdâyî", *İslam Ansiklopedisi*, C. 4. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 338-340.

Yorulmaz, Hüseyin (1996), *Divan Edebiyatında Nabi Ekolü –Eski Şiirde Hikemiyat*-, İstanbul: Kitabevi Yay.

Yorulmaz, Hüseyin (1998), *Urfalı Nabi,* İstanbul: Şule Yay.

Zavotçu, Gencay (1993), *Rıza Tezkiresi, İnceleme-Metin,* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Orta Klasik Dönem (1600-1700): Mesneviler

Abdulkadir Erkal

XVII. yüzyılın en çok yazılan ve gelişme gösteren nazım şekillerinden biri mesnevidir. XVI. yüzyılda büyük bir rağbet gören tercüme-telif yoluyla yazılan aşk konulu mesneviler bu yüzyılda oldukça azalmıştır. Ayrıca mesneviler, bilhassa ahlaki ve didaktik nitelikteki eserler, önceki yüzyıla göre daha da kısalmıştır. Bu yüzyıl mesnevilerinde görülen diğer önemli bir özellik de, yerli etkilerin kendisini daha fazla hissettirmeye başlamasıdır. Gerek mesnevi konularındaki yerlilik gerekse toplum ve hayat tasvirleri, dönemin kendisine has edebî anlayışını da yansıtmaktadır. Yüzyılın önemli mesnevi şairleri, Nev'îzade Atayi, Güfti, Ganizade Nadirî, Fa'izî, Azmîzade Hâletî, Neşati, Beyani ve Nabi'dir.

Bu yüzyılda kaleme alınan mesneviler konuları bakımından çeşitlilik arz etmektedirler. Bunların bir kısmı tasavvufi ve ahlaki eserlerdir. Kırk hadis çevirileri, ilmihâller, mevlitler, miraciyeler, hilyeler, mesnevi şerhleri, evliya menkıbeleri, temsilî olarak tasavvufu anlatan eserler ve kıyafetnameler bu gruba girerler. Neşati, Cevrî, Güfti *hilye* türünde, Nadirî *miraciye*, Visalî *kıyafetname*, Cismî *mevlid* türünde eserler veren asrın tanınmış isimleridir.

Bu yüzyılda hikemi tarzı temsil eden ahlak ve nasihat kitapları da önemli bir yere sahiptir. Özellikle bu dönemde toplumda siyasi sebeplerle oluşan huzursuzluk ve kargaşa, şairlerin topluma yön verecek nasihat türü eserlere yoğunlaşmasına yol açmıştır. Bir diğer grup mesnevi ise okuyucunun kahramanlık duygularını harekete geçirecek bilgiler ihtiva eden eserlerdir. Bunlar konularını çoğu kez tarihten veya menkıbelerden alan mesnevilerdir.

Şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler sunan, kişileri, düğünleri ve yöreleri tasvir eden mesneviler, Türk millî kültürünü yansıtması bakımından ayrı bir öneme sahip eserlerdir. Sabit'in *Berber-name* ve *Dere-name*, Nabi'nin *Sur-name,* Varvari Ali Paşa'nın *Ser-güzeşt*, Güftî'nin *Hasbihâl* isimli eserleri bu türden mesnevilerdendir.

İçki meclislerinin adap ve erkânını anlatan ve divan şiirinin önemli türlerinden biri olan *sakiname,* XVII. yüzyılda karşımıza oldukça fazla çıkmaktadır. Divan edebiyatında bir önceki asırda ortaya çıkan şehrengiz türü ise, bu yüzyılda yoğun olmamakla birlikte gelişimini sürdürmüştür. Neşatî'nin Edirne, Tab'î'nin İstanbul ve Hacı Derviş'in Mostar *Şehrengizleri* türün bu asırdaki önemli örneklerindendir.

Aşk mesnevileri

Yüzyılın aşk mesnevileri bir önceki yüzyılda yazılan mesnevilerin devamı niteliğinde olmakla birlikte sayıca oldukça azalmıştır. Bunun başlıca sebepleri arasında, şairlerin yenilik ve orijinallik arayışında olmaları yer alır. Şairlerin sosyal hayatla yakından ilgilenmeleri mesnevilerin konu ve üslubunda oldukça etkili olmuştur. Aşk mesnevileri içinde en fazla rağbet gören *Leyla* vü *Mecnun* (Büyüker 2011: 163) hikâyesi bu yüzyılda da yazılmaya devam etmiştir. Kafzade Fa'izî (ö.1622)'nin *Leyla* vü Mecn*un* mesnevisi bu dönemde öne çıkan fakat tamamlanamayan mesnevilerdendir. *Leyla vü Mecnun*'un baş tarafında Çırağan, Göksu, Akbaba gibi İstanbul'un semtlerine ait tasvirler dikkati çeker. Salim*, Tezkiresi*'nde (İnce 2005: 714) Fa'izî'nin yarım kalan bu mesnevisinin Seyyit Vehbi (ö. 1149/ 1736) tarafından tamamladığını yazar ve dokuz beyit örnek verir. Ancak bugüne kadar Vehbi'nin böyle bir eserine tesadüf edilmemiştir. Tezkirelerde zikredilen ancak eserleri günümüze ulaşmayan Şabanzade Azim Efendi (ö.1712) (Çapan 2005: 416) ve Rıf'atî (ö.1669) (Zavotçu 1993: 235) asrın diğer *Leyla vü Mecnun* yazan şairleridir.

Leyla vü Mecnun gibi fazla rağbet gören Hz. Yusuf kıssasına dayalı olarak anlatılan *Yusuf u Züleyha* mesnevisi, bu yüzyılda Rif'atî (Zavotçu 1993: 235), Abdurrahman Rahmi (ö.1715) (Mehmed Tahir 2000: 489) ve Sinan Çelebi (Şemseddin Sami 1894: 2634) tarafından kaleme alınmıştır. Fakat bu eserler kayıptır. Yine Abdurrahman Rahmi'nin *Vamık u Azra*'sı da (Mehmed Tahir 2000: 489) günümüze ulaşmayan aşk mesnevilerinden biridir. Fasih Ahmet Dede (ö.1699)'nin kaynaklarda ismi geçen fakat günümüze kadar bulunamamış mesnevilerinden biri *Husrev ü Şirin*'dir. Bu mesnevi, eldeki bilgilere göre XVII. yüzyılda yazılan tek *Hüsrev ü Şirin*'dir. Fasih Dede'nin diğer aşk mesnevisi *Mahmud u Ayaz*'ın varlığı da Salim, Müstakimzade ve Mehmet Tahir'in verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır. Bu mesnevi de bulunamamıştır.

XVII. yüzyılın üstat şairlerinden olan **Nabi** (1052/1642–1125/1712)'nin *Hayr-abad* (Türkdoğan - Koç 2013) isimli mesnevisi, yüzyılın en çok okunan ve beğenilen, aynı zamanda Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazmasına vesile olan bir eserdir. *Hayr-abad*, esas olarak Ferîdüddin Attâr'ın (ö.1230) İlahî-*name* adlı eserindeki "Hikâyet-i Fahrüddin-i Gürgânî ve Padişah Kölesi" adlı hikâyenin genişletilmiş şeklidir. Eser 1705 yılında Halep'te yazılmıştır. Beyit sayısı nüshalarda farklı olmakla beraber ortalama 1955 civarındadır. Eser, aruzun "mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün" kalıbıyla yazılmıştır. 623. beyitle beraber asıl hikâyeye geçilmektedir. Mesnevide, Cürcan padişahı Hurrem Şah'ın bir içki meclisinde güzel cariyesi Cavid'i nedimi Fahr'e hediye etmesi, ertesi gün de pişman olup ondan geri almaya çalışması anlatılır. Attâr'da âşık karakteriyle öne çıkan şair Fahrüddin'dir. Onda, padişahın köleye verdiği değer vurgulanmamakla birlikte âşık kimliği belirgin değildir. Nabi'de ise asıl âşık Hürrem Şah'tır. Cavid'in eğlence meclisinden sonra yanarak kül olduğu sahnenin ardından padişah kendisini ibadete verir. Mesnevide hikâye bu noktaya gelmişken, Nabi araya girerek eseri tamamlamaya niyet ettiğini bildirerek yeni bölümler eklediğini açıklar. Ekleme yapılan bölümlerde en önemli kısım, hikâyede olay akışını değiştirecek, dağılan düzeni yerli yerine oturtacak olan hırsız Çalak'ın anlatıldığı bölümdür. Çalak'ın öyküye girişiyle Cavid'i yangından; Cavid, padişah ve güzel kızın eşkıya Tamtam'ın elinden kurtuluşu birbiri ardınca gelen bölümlerde anlatılır. Hikâyede olaylar tam yerine oturmuşken, Kirman sultanının gizli düşmanlığı ve casusların faaliyeti açığa çıkar. Şairin ekleme yaptığı bu ikinci bölümle öykünün esas kahramanı da değişmiş olur. Attâr'da Fahrüddin, Nabi'de eserin başında Hürrem Şah esas kahraman gibi görünürken, son bölümlerin eklenmesiyle hikâyenin merkezi Çalak'a doğru kayar. Bu dönüşüm, eserin felsefi eksenini de kaydırmakta, böylece Nabi sosyal içerikli hikmet anlayışını aktaracak uygun zemin bulmaktadır. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin sebeb-i telif bölümünde, Nabi'nin eserini orijinal olmayan ve Attâr'dan çalıntı olmakla eleştirmiştir. Nabi'nin eseri, *Hayriyye*'si ile mukayese edilemeyecek kadar zayıf olmakla birlikte; atasözü, deyim ve bazı halk tabirlerini ihtiva etmesi bakımından devrinin dikkati çeken mesnevilerinden biridir.

Nabi'nin *Hayr-abad*'ı kadar etkili olmamakla birlikte, Sabit, Atayi ve Va'dî'nin aşk mesnevileri de farklı özellikleriyle devrin öne çıkan örnekleri arasında yer alırlar.

Sabit (ö.1124/1712)'in yarım kalmış olan ve *Edhem-name* (Karacan 1990b) diye de anılan *Edhem ü Hüma* mesnevisi, eksik hâliyle yaklaşık 1003 beyitten oluşmaktadır. Şair, sebeb-i telifte özgün bir hikâye olduğunu özellikle vurguladığı eserini, gençliğinde yaşadığı bir aşk macerasının etkisiyle yazmaya başladığını fakat daha sonra yarım bırakıp uzun bir aradan sonra Defterdar Hüseyin Paşa'nın oğlu Na'ti Mustafa Bey'in sözleri üzerine

yeniden ele aldığını söyler. Nitekim eserin başında hem II. Mustafa hem de III. Ahmet övgülerinin yer alması bu uzayan yazım süreciyle ilgili olmalıdır. Diğer kısa mesnevilerin aksine *Edhem ü Hüma,* Sabit'in klasik mesnevi formuna tamamen sadık kaldığı tek eserdir. Salim ve Safayi gibi tezkireciler, şairin eserini Atayi'ye cevap olarak yazmayı planladığı hamsenin bir parçası olarak düşündüğünü yazarlar. Mesnevi, Belh'te yaşayan Edhem isimli bir zahidin padişah kızı Hüma'yı görerek âşık olduğu noktada kesilmiştir. Bazı araştırmacılar, eserin meşhur mutasavvıf İbrahim Edhem'in macerası olduğunu söylemişlerdir. Nitekim kahramanın adı, Belhli oluşu ve zahitliği bu ihtimali akla getirse de; şairin böyle bir ilişkiyi açıkça söylememesi ve eserin yarım kalmış olması, bu konuda ihtiyatlı olmayı gerektirmektedir (Özyıldırım 2015: 1). Aynı asırda kaleme alınan Na'ti Mustafa (ö.1718)'nın *Edham-name* isimli mesnevisi ise İbrahim Edhem'in menkıbelerini konu alan bir eserdir.

Hamse sahibi **Nev'îzade Atayi** (ö.1045/1635)'nin *Heft-han* (Karacan 1974) mesnevisi yedi ayrı aşk hikâyesini anlatan 2784 beyitlik bir eserdir. Mesnevinin baskın özelliğini, tasavvufi, didaktik yönünden ziyade aşk ve maceraya dayalı hikâyeleri belirler. Eser, Nizâmî'nin *Heft-peyker* mesnevisine nazire olmakla birlikte, şair onu tercüme etme yoluna gitmemiş; onu, aşka cinsî arzuları karıştırması sebebiyle tenkit ederek, amacının daha iyi bir eser meydana getirebilmek olduğunu söylemiştir. Mesnevi, yedi meclis hâlinde yedi aşığın ağzından anlatılan yedi hikâyeden oluşan ve o yüzyılda yaygın olan "mahbup"lar üzerine yazılan bir eserdir. Konu benzer eserlerde olduğu gibi tasavvufa bağlanır. Hikâyeler, Şam, Edirne, Çin ü Maçin, Gazne, Bağdat, Rey, Belh ve İstanbul'da geçer. Birinci hikâyede, Şam Kadısı Merhaba'nın sevdiği kıza kavuşması uğrunda karşılaştığı engeller; ikincide, Mahan padişahı Hurşid Şah'ın oğlu Behzad ile oğluna âşık olan veziri arasında geçen mücadeleler; üçüncüde, Gazneli Mahmut'un Ayaz ile tanışması ve Ayaz'ın Mahmut'a vezir olması; dördüncüde, Bağdat Şahı'nın oğlu Ferruhzad'ın hocası ile arasında oluşan sevgi; beşincide Rey şehrinde Abdullah adında bir gencin Şah'ın yanında bulunan Şatır'la geçen aşk macerası; altıncıda, Belh emiri Seyfeddin'in Şadan adındaki oğlunun maceraları; yedincide ise Tayyip ile Tahir'in başlarından geçen olaylar anlatılır. Eser, şairin hamsesinin en tanınmış mesnevisidir (bk. Kortantamer 1997). Mesnevi, konusunun yanında gerçekçi mekân tasvirleri ve mahallî deyişlerin fazlalığıyla da dikkati çeker.

Yüzyılın üslup bakımından farklı ve orijinal aşk mesnevilerinden biri **Va'dî** (ö.1682)'nin *Firuz u Dil-Efruz* (Sabuncu 2005: 16) adlı eseridir. Eserin konusu Firuz ile Dil-efruz arasında geçen aşktır. Çerçeve hikâye yapısında oluşturulan mesnevide, geleneksel aşk hikâyelerinden daha farklı olarak, kahramanlar hikâyenin erken bir safhasında kavuşup mutluluğu tadarlar.

Bu kavuşmanın ardından hikâye kahramanlarının anlattıkları hikâyeler, ardından meydana gelen ayrılık, Firuz'un çıktığı yolculukta başından geçenler ve karşılaştığı kişilerin maceraları, eserin geri kalan kısmını oluşturur. Gerek asıl konuda gerekse ana hikâyelerde, temalar aşk, aşk acısı, hasret, sevgilinin acımasızlığı, aşığın çaresizliği olarak sıralanabilir. Eserin dikkat çeken bir özelliği de eserde kullanılan motifler ve kahramanların isimleri bakımından halk hikâyeleri ile benzerlik taşımasıdır. Va'dî, divan şiirinde mahallîleşmenin bir tezahürü olarak, İstanbul sokaklarında dolaşan meddahlardan dinlediği bazı hikâyelerdeki motifleri kullanmıştır. 1356 beyit olan eserde, ana hikâyeden başka hikâye kahramanlarının anlattığı sekiz yan hikâye vardır.

Tezkirelerde ismi geçmeyen ancak eserlerinden I. Ahmet ve II. Osman döneminde yaşadığı anlaşılan **Derviş Hasan Medhî** (ö. 1091/1680)'nin *Hikâye-i Rıdvan Şah* (İnce 1998: 276) isimli mesnevisi, Rıdvan Şah ile peri kızı Hurizad arasındaki aşkı ve iki sevgilinin birbirine kavuşmak için verdikleri mücadeleyi anlatır. Eser, bazı özellikleriyle halk hikâyelerinden izler taşımakla birlikte mesnevi karakteri gösterir. Manzum tezkiresi *Teşrifatü'ş-Şu'ara* eseri ile ünlenen Edirneli Güftî (ö.1088/1677), küçük çaplı mesnevileri ile bir hamse oluşturmuştur. Hamsesi içinde yer alan *Şah u Derviş* (İnan 2006: 48) isimli 628 beyitlik eser, şah ile derviş arasında geçen aşkın hikâyesine dayanmaktadır. Mesnevinin merkezinde, iki erkek arasında yaşanan bu aşk yer almaktadır.

Alegorik (Temsilî) mesneviler

Anlatıma canlılık ve etkileyicilik katmak için bir duygu, düşünce, dilek veya olayı canlı-cansız bazı varlıklar ve onların özellikleri üzerinden anlatmaya dayalı bir yöntem olan *alegori* divan şiirinde mecaz sanatına dayalı olarak kullanılmıştır (bu konuda bk. Açıl 2013). Divan şiirinde, alegorik anlatım mazmun hâlinde gazel ve kasidelerde yer aldığı gibi, mesnevilerde de uygulanan bir anlatım şekli olmuştur. Bu yüzyılda alegorik tarzda yazılan mesneviler, genellikle tasavvufi aşkı konu alan ve münazara türü eserlerdir. Bu eserler içinde de, Feyzî ve Fazli'nin eseri dışındakiler, yazarlarının güçlü şair olmamaları sebebiyle türünün sıradan örnekleri seviyesinde kalmışlardır.

Halvetî şeyhi ve mutasavvıf şair olan **Ömer Fu'adi** (ö.1636)'nin *Bülbüliyye* (Yazar 1999: 25) isimli mesnevisi Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinden ilhamla kaleme alınmış, aşk ve vahdet temasının işlendiği, 1190 beyitten oluşan tasavvufi bir eserdir. Eserde, kuşların güle âşık olan bülbülün feryadından duydukları rahatsızlığı Hz. Süleyman'a şikâyet etmeleri üzerine gelişen olaylar hikâye edilir. Fu'adi'nin eserinden, Manisalı Birri Efendi de

(ö. 1128/1716) aynı adı taşıyan eserinde geniş ölçüde faydalanmıştır. Aynı konuyu ele alan Sabir Parsa (ö.1680)'nın *Gül ü Nevruz*'u ise (Çaldak 2004: 12), İran şairi Molla Celâl'in aynı adlı mesnevisinin Türkçeye tamamlanmamış, manzum çevirisidir. Mesnevide, Nevşad şehrinin hükümdarı Ferruh'un oğlu Nevruz ile Ferhar şehrinin padişahı Müşgin'in kızı Gül arasında geçen aşk anlatılmaktadır. Tecellî (ö. 1100/1688-89)'nin Taşlıcalı Yahya'nın Şah u Geda mesnevisine nazire olarak yazdığı *Gül-endam u Kü'eyt* (Deniz 2006), konu bakımından *Gül ü Bülbül* hikâyesini andıran bir mesnevidir. IV. Mehmet'e sunulan eser 1711 beyitten ibarettir. Şair, Gül-endam ismi ile gülü, Kü'eyt ile de bülbülü kastetmiştir. Fakat eser tam olarak alegorik bir eser özelliği göstermez (Açıl 2013: 76).

Tezkirelerde yer almayan ancak eserinde Emir Sultan'ın akrabası olduğunu söyleyen **Bursalı Haşimî** (ö. ?)'nin, 6511 beyitten oluşan *Mihr ü Vefa* (Ece 1996: 35) mesnevisi çift kahramanlı bir aşk hikâyesidir. Mesnevide, Yunan padişahı Taymus'un oğlu Vefa ile Mihr arasındaki aşk hikâye edilir. Birbirlerine âşık olan gençlerin arasına Şah-ı Magrib, Bezzaz ve Düzd gibi rakip tipler çıkar. Kahramanlar rakiplerinin hilelerinden ve oyunlarından kurtularak birbirlerine kavuşurlar. Azmîzade Hâletî (ö.1631) de, aynı konulu eseri *Mihr ü Müşter*î adıyla Farsçadan manzum olarak tercümeye başlamış ancak tamamlayamamıştır (Kaya 1996: 37).

Gül ü Bülbül'den sonra en çok yazılan hikâyelerden olan *Şem' ü Pervane* hikâyesinin, bu asırdaki tek, eldeki bilgilere göre divan edebiyatındaki son örneği, **Feyzî Çelebi** (ö.?) tarafından kaleme alınmıştır. Eser Tiryaki Hasan Paşa'ya ithaf edilmiştir. 987 beyitten oluşan mesnevi eksiktir. *Şem' ü Pervane*'yi (Tekin 1991: 21) farklı kılan yönü ise aruzla değil 11'li hece vezni ile yazılmış olması ve şairin mesnevisinde kullandığı sembollerin ne anlama geldiğini açıklamasıdır.

Dönemin önemli mesnevi şairlerinden olan **Simkeşzade Feyzî** (ö.1102/1690)'nin Fettah-ı Nişâbûrî (ö. 1448)'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinden esinlenerek yazdığı *Gamze vü Dil* (Coşkun 1997) mesnevisi türünün dikkat çeken örneklerinden biridir. Tasavvufi aşkı anlatan eser 2350 beyitten oluşmaktadır. Mesnevide, Dil adında seyyah bir dervişin, Vücut şehrine yapmış olduğu seyahatte ülkenin şehzadesi Gamze'yi görüp ona âşık olması, aklını yitirip çöllere düşmesi ve akabinde Gamze'nin nedimi olarak onun yanında yer alması anlatılır. 1654-55 yılında yazılan ve IV. Mehmet'e sunulan eser baştan sona tasavvufi fikirler, telmihler ve Halvetî tarikatının adabını aktarması sebebiyle bu tarikat için de önemli bir kaynaktır.

Bu yüzyılda kaleme alınan alegorik mesneviler arasında, birden fazla temsilî kahramanın karşılıklı konuşmalarından oluşan münazara türü eserler de yer almaktadır. İlk örneklerine XV. asırda rastlanılan bu tür, en verimli dönemini XVI. yüzyılda yaşamıştır. Bu asırda ise Fazli ve Nağzî'nin eserleri öne çıkar.

Keyif verici maddelerin münazarası şeklinde olan **Vardarlı Fazli** (ö. ?)'nin 764 beyitten oluşan *Mahzenü'l-Esrar*'ı (Aksoyak 2014c) türün dikkat çeken örneklerinden biridir. Konunun işlendiği asıl bölümde, *esrar*, *beng*, *faluniyya*, *efyun*, *kahve, bade*, *şarap* ve *boza*nın özellikleri ve bu maddelerin birbirlerine hücumları anlatılır. Keyif verici maddelerin münazarası şeklinde kurgulanan eserde, her madde kendini tanıtma ve üstünlüğünü kanıtlama gayreti içindedir. Eser, hacimce küçük bir mesnevi olmasına rağmen *Tarama Sözlüğü*'ne girmemiş birçok deyimi barındırmaktadır. *Mahzenü'l-Esrar*'da, IV. Murat'ın kahve, tütün ve şarap gibi maddeleri yasaklamasının yansımaları da görülür. Şair, afyon, boza ve esrar gibi maddeleri kullananların asıldığını, evlerinin basıldığını, atlarla yerlerde sürüklendiğini, parmaklarına kamış sokulduğunu canlı bir şekilde tasvir eder. Ayrıca kendisinin de aynı akıbete uğramaktan korktuğu ve bundan dolayı da alışkanlıklarından vazgeçmek zorunda kaldığını itiraf eder.

Nağzi (ö.?)'nin *Münazara-i Kahve* vü Bade'si (Şener 2014), kahramanları cansız varlıklar olan olay, nasihat, dilek veya düşüncenin başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle anlatıldığı, 4092 beyitlik alegorik bir eserdir. Eserin asıl kahramanları *Bade* ve *Kahve*'dir. Üçüncü önemli kahraman *Saki*'dir. Hikâye, Saki'ye sahip olmak isteyen Kahve ve Bade'nin karşılıklı atışmaları çerçevesinde gelişir. Bunların yanında, yardımcı kahramanlar olarak Kahve'nin arkadaşları Beng, Berş Afyon, Tiryak, Fincan, Kahvedan ile Bade'nin arkadaşları Cam, Sürahi ve Boza gibi varlıklar yer alır. (Şener 2014: 38).

Dönemin konusu bakımından dikkat çeken alegorik mesnevilerinden biri de Subhi (ö.1622)'nin *Mu'arefe-i Kâğıt ve Makas ve Pergâr* isimli küçük eseridir. Mesnevinin konusunu, kâğıtların kendilerine sürekli eziyet ve işkence eden makas ve pergeli şaha şikâyetleri, makas ve pergelin de kendilerini savunmaları oluşturur. Şair, insanlara eğri olmamalarını ve hep doğru yol üzerinde olmalarını tavsiye eder (Kocatürk 1964: 440). Muhteşem (ö.1708)'in, *Münazara-i Tig u Kalem*'i, otuz başlık altında kalem ve kılıcın kendi üstünlüklerini, hasmının aşağılığını ayet ve hadislerden deliller getirerek ispat etmeye çalışmalarını konu alan alegorik bir eserdir (Özkan 1999: 574). Hayatı hakkında kaynaklarda bilgi bulunmayan Furugi Ahmed Dede (ö. ?)'nin *Münazara-i Gani vü Fakir* isimli eseri ise, fakir ile zenginin münazarasını konu alan manzum-mensur karışık bir eserdir.

Eğitici (dinî-tasavvufi-ilmî-ansiklopedik) mesneviler

XVII. yüzyılın toplumsal ve siyasi karışıklıkların arttığı bir asır olması, her alanda ortaya çıkan yozlaşma, bu dönemde nasihatname türü eserlerin artmasına, dinî-tasavvufî, ahlaki muhtevalı çok sayıda eserin kaleme alınması-

na sebep olmuştur. Bir önceki asrın yoğun aşk hikâyeleri, bu yüzyılda yerini dinî ve ahlaki eserlere bırakmıştır.

Nasihatnameler: Keykavus'un II. Murat döneminde tercüme edilen *Kabus-name'*nin tercümesiyle başlayan *nasihatname* geleneği, klasik olarak babadan oğula nasihat şeklinde sürmüştür. Yeniterzi'nin belirttiği gibi;

"İslâm, güzel ahlâk dinidir." hadisinin de belirttiği gibi, din ve ahlak kavramlarını birbirinden ayırmak mümkün değildir. Buna bir de şairlerin halka dinî ve ahlaki prensipleri öğretirken, dinî kuralların katılığını sevgi dairesi içine alarak çok önemli ölçüde faydalandıkları tasavvuf ilave edildiğinde, bu üç alanın sınırlarının birbirine iyice karışmış olduğu ortaya çıkar. Ayrıca (…) öğüt verme geleneğinin ladinî eserlerdeki yaygınlığının; 'Din nasihattir' hadisine uyularak çok daha fazlasının bu tür eserlerde yer alması, hatta tebliğ ve irşat gayesiyle nasihatlerin ön plana çıkması, bu eserlerin çoğu zaman nasihatname kimliğine bürünmesine sebep olmuştur." (2007: 434).

Dinî, tasavvufi ve ahlaki konulara veya nasihatlere yer veren eserlerin yanında, bütünüyle bu konularda kaleme alınmış müstakil mesneviler bakımından da Türk edebiyatı son derecede zengindir. XVII. yüzyıl nasihatname türü örneklerine bakıldığında, bu tür eserlerde sosyal ve siyasi içerikli konuların daha sık yer almaya başladığı görülmektedir.

Bu dönemin ve divan edebiyatının ilk akla gelen nasihatname örneği şüphesiz **Nabi** (1052/1642-1124/1712)'nin *Hayriyye*'sidir (Kaplan 1995). Nabi, *Hayrî-name* adıyla da anılan eserini 1701 yılında yedi yaşındaki oğlu Ebulhayr Mehmet Çelebi için yazmıştır. Nabi, oğluna güzel ahlak sahibi olması konusunda öğütler vermesinin yanında, yaşadığı dönemin olumsuzluklarını da açık bir dille eleştirir. Otuz beş bölümden oluşan eser 1660 beyittir. Nabi, eserde kendi durumunu anlattıktan sonra, oğluna dinî konularda uyması gereken kaideleri telkin eder. Eserde ilmin değeri, Allah'ı bilme, irfan yolu gibi konulardan sonra İstanbul'un güzellikleri anlatılır. Akabinde alay ve mizahın zararları, cömertlik, güzel ahlak, dedikodunun, fal ve yıldızların, içki ve uyuşturucunun, süs ve ziynetin, yalanın vb. zararları, ayanın zulmü, güzel söz ve şiir, sabır, ziraat, paşaların durumu gibi konular işlenir. Nabi'nin eserini yazmaktaki asıl amacı sosyal ve siyasi tenkitlerini dile getirmektir. O, devrin kötülüklerini ve ahlaksız tiplerini hicvederken çok defa esprili bir dil kullanmıştır. Müflis devlet adamlarının sahte bir haşmet içindeki gülünç ıstıraplarını, rüşvetçi kadıları, cahil doktorları zarif bir şekilde mesnevisinde canlandırmıştır. Şair, hadiselerin müspet ve maddi tahliline girerek İslam ahlakını akıl ve mantıkla perçinlemeye çalışmıştır. Eserde, insanı hayata ve tabiat sevgisine, çalışmaya, bütün insani fazilet ve meziyetleri kazanmaya sevk eden bir ruh olmakla beraber, pasif karakter daha kuvvetlidir. Şair, yapmaktan çok sakınmayı öğütlemiştir (Kocatürk 1964: 432).

Yüzyılın hamse sahibi şairlerinden olan **Nev'îzade Atayi** de (ö.1045/1635), Nabî'de olduğu gibi eserlerinde içinde yaşamış olduğu hayatı realist bir şekilde dile getirmesiyle tanınır. Mesnevilerinde, deyim, atasözü ve öğütler içeren vecizeler ilk dikkati çeken özelliklerdendir. *Hamse*'sinin içinde yer alan *Sohbetü'l-Ebkâr* ve *Nefhatü'l-Ezhar* bu tür nasihat, öğüt ve sosyal içerikli mesnevilerindendir. Atayi, *Sohbetü'l-Ebkâr*'ı (Yelten 1999; Kortantamer 1997) arkadaşlarının ısrarı üzerine, Nizâmî'nin *Sohbetü'l-Ebrâr* mesnevisini örnek alarak kaleme almıştır. 3200 beyit olan eserde 40 sohbet ve her biri bir sohbeti izleyen ve izlediği sohbetteki konu ile alakalı olan 40 destan (hikâye) yer alır. Mesnevideki bazı sohbetler, şairin bizzat kendisinin de yakından tanık olduğu bir takım hadiselerdir. Hikâyelerin çoğunluğu da, dinî, tarihî ve efsanevi şahsiyetlerle alakalı ve onlara dair kıssalardır. Eserde, az da olsa müstehcen konulara ait hikâyeler de yer alır (Külekçi 1999: 464). Atayi'nin diğer mesnevisi *Nefhatü'l-Ezhar*'ı (Kuzubaş 2003; Kortantamer 1997) ise Nizâmî'nin *Mahzenü'l-Esrar* adlı eserine naziredir. Şair 3171 beyit olan eserini 20 nefhaya ayırmıştır. Nefha aralarında ise o nefha ile ilgili hikâyeler veya tarihî bir olay anlatılmıştır. Tasavvufi ve didaktik mahiyetteki eser IV. Murat'a ithaf edilmiştir.

Asrın, diğer tahkiyeye dayalı veya içinde tahkiyevi unsurlar barındıran nasihatnameleri ise şunlardır:

Nizâmî'nin *Mahzenü'l-Esrar* adlı eserine nazire olarak yazılan Hilmî (ö. ?)'nin *Bahrü'l-Kemal*'i (Okuyucu 1995), bazen "ravza" bazen de "makale" adı verilen 12 bölümden oluşan, her "ravza"nın sonunda konuya uygun birkaç hikâye ihtiva eden bir nasihatnamedir. Eser 4415 beyittir. Nizamî'ye nazire yazan bir başka şair ise **Nâlî Mehmed Efendi** (ö.1675)'dir. Nâlî, Nizamî'nin *Heft-Peyker*'ine nazire olarak yazdığı *Miftah-ı Heft Kan* (Savaş 2002) isimli 1200 beyit tutarındaki eserinde, *Kur'ân*'dan yedi ayeti manzum olarak tefsir etmiş ve konuyla ilgili bir hikâye anlatmıştır. Nâlî'nin diğer bir mesnevisi, Safayî'nin (Çapan 2005:591) "te'lif-i latif" diye nitelendirdiği *Tuhfetü'l-Emsal*'dir (Kahraman 1999). Ahlaki-didaktik beş hikâye ve her hikâyeden sonra, konu yönüyle ana hikâyeden ayrı, ibret verici temsillerden oluşan 1923 beyitlik bu mesnevi ise Nizâmî'nin *Mahzenü'l-Esrâr*'ına naziredir.

Fasih Ahmed Dede (ö.1699)'nin tahkiye üslubuyla kaleme aldığı *Behişt-abad* (Sevindik 2011), genel ahlaka dair 1230 beyitlik bir nasihatnamedir. Eserin iki önemli teması vefa ve dostluktur. Mesnevinin giriş ve nasihat kısmına konuyla ilgili rubailer yerleştirilmiştir. Bunlar, üsluptaki monotonluğu kırmanın yanında, konuyu tamamlayıcı ve konular arasında geçişi sağlayıcı bir işlev de görmektedir. Eserde anlatılan hikâyeler, şehzade ve padişah, şehzade ve hocası, Nuşirevan ve Şapur Şah'ın hayatı etrafında geçmektedir. Tahkiye üslubuyla yazılan bir diğer nasihatname ise **İsmail**

Na'im Efendi (ö.1694)'nin *Gülzar-ı Na'im* (Üstüner 2013) isimli mesnevisidir. 1567 beyitten oluşan eserde, 25 adet rubai ile 589 beyitlik *Saki-name* de vardır. Füzun**î** (ö.1658)'nin *Gül-i Sad Berg*'i (Derdiyok 2005: 181-200) 167 beyitlik didaktik bir eserdir. Eserde, *Mevlana*'nın *Mesnevi*'si ve *Kelile ve Dimme*'de yer alan kuş ile bahçıvan arasında geçen bir hikâye anlatılır ve ondan hareketle nasihatler verilir. Asrın mutasavvıf şairlerinden **Muhyiddin Kadirî'**nin *Nasihat-name*'si değişik nazım şekillerinden oluşan bir öğüt kitabıdır (Şentürk-Kartal 2015: 494). XVI. yüzyıl âlimlerinden olan İmam Birgivi'nin mensur *Vasiyet-name*'si, bu asırda Bahtî mahlaslı bir şair tarafından nazmedilmiştir. 1357 beyitten oluşan eser dinî öğütler içermektedir (Şentürk-Kartal 2015: 495). Hayatı hakkında bilgi bulunmayan Emirî (ö. ?)'nin ahlaki nasihatname türünde yazmış olduğu iki mesnevisi vardır. *Mir'atü'l-Ebrar*'da (Çöm 2001), on bölüm hâlinde aşk, sohbet adabı, kendini beğenmişlik, iyiliğin fazileti, kanaat gibi konular hikâyelerle desteklenerek manzum şekilde anlatılır. *Gülşen-i Ebrar* da (Çöm 2001) aynı şekilde ahlaki bir nasihatnamedir. Mutasavvıf olan, şiirlerinde hem aruz hem de hece veznini kullanan Manavgatlı Zelilî (ö.?)'nin *Niyazü'l-Müznibin* isimli hacimli mesnevisi de genel itibarı ile bir nasihatname hüviyetini taşır. On bir bölümden oluşan eserde, cennet, cehennem, ahiret, ibadetler, ana babaya saygı gibi konular işlenir ve yer yer ayet, hadis ve hikâyelere yer verilir (Kocatürk 1964: 439).

XVII. yüzyılda yazılan *dinî eserler*in ekserisi Hz. Muhammed'in hayatı etrafında teşekkül eden siyer, mevlid, hilye, miraciye, hadis tercümesi türünde eserlerdir.

Bostanzade Yahya Efendi (ö.1639)'in *Gül-i Sad-Berg*'inde (Özkan 2011), Hz. Peygamber'in yüz mucizesi geniş bir şekilde işlenir. Ayrıca miracın mahiyeti, *Kur'ân-ı Kerîm*'in icazı gibi konuları da ihtiva eder. Dönemin diğer önemli siyer türü eseri ise Osman Fazli Efendi (ö.1691)'nin *Cami-i Kasas*'ıdır (Gürüf 2010). Eser 1600 beyittir. Bunların yanında, Himmetzade Abdî (ö.1710)'nin *Gencine-i İ'caz*'ı (Bayram 2000), Abdulbaki Arif Efendi (ö.1713)'nin *Siyer-i Şerif*'i, Abiri'nin *Medh-i Resulullah*'ı da bu asırda kaleme alınan diğer siyerlerdir.

Hz. Muhammed'in doğumunu anlatan *mevlit* türünde ise sadece iki eser tespit edilebilmiştir. Bunlar, günümüze ulaşmayan Kuloğlu İlyas (ö.?)'ın *Mevlid-i Nebi* ve önemli sayıda nüshası olan Cismî (ö.1690)'nin *Vesiletü'n-Necat*'ıdır (Kaya 2013). Cismî, eserini Süleyman Çelebi'nin eserinden esinlenerek onun etkisi altında yazmış ve mesnevisinin içerisine çok sayıda sureler ve ayetler serpiştirmiştir. Bu husus, Cismî'nin mevlidini diğer mevlit türlerinden ayıran önemli bir özelliktir. Eser 1662 beyittir.

Hz. Peygamber'in miraç hadisesini anlatan *miraciye*ler, divan şiirinde gerek müstakil olarak gerekse divanlar içindeki değişik nazım şekilleriyle

sık işlenen konulardan biridir. Asrın müstakil miraciye şairlerinden Müslihiddin Vahy**î**-i Şabani'nin *Mi'racü'l-Beyan*'ında, miraç terimi sadece Hz. Peygamber'in "manevi urucu" anlamında değil, genel manada ve özellikle sufilerin manevi yükselişini ifade etmek içinde kullanılmıştır. 414 beyitlik mesnevi, miracı tasavvufi açıdan yorumlayan ve bu özelliği ile türünün nadir örneklerindendir (Şentürk-Kartal 2015: 491). Nabi (ö.1712)'nin 525 beyitten oluşan Mi'rac-name'si anlatım tekniği ve üslubu ile dikkat çeken bir mesnevidir. Şair çoğu kez düşüncelerini kahramanların ağzından söyletmiştir (Şentürk-Kartal 2015: 491). Abdulbaki Arif Efendi (ö.1713-14)'nin yazmış olduğu Mi'raciye mesnevisi, devrinde bestelenen türünün meşhur örneklerinden biridir (Aksoyak 2014: 1). Simkeşzade Feyzî (ö.1690)'nin Mi'racname-i Resûl-i Ekrem (Coşkun 1997: 28), Mehmed Lebib Efendi (ö.1703)'nin Mi'raciye (Abdulkadiroğlu 1999: 152), yüzyılın mutasavvıf şairlerinden İsmail Hakkı Bursevî (ö.1725)'nin *Manzume-i Mi'raciyye* isimli eserleri türünün diğer örneklerindendir. Bursevî'nin eseri, d*ön*emin en çok okunan miraciyelerinden biridir (Akar 1987: 171).

Bu yüzyılda kaleme alınan *hadis tercümeleri* içinde, Okçuzade Şah Muhammet Efendi (ö.1608)'nin *Ahsenü'l-Hadis*'i (Yıldız 2003: 91-124), tercümelerin yanında hadislerin şerh edilmesi, hadislerin yer aldığı kaynaklara işaret edilmesi, bazı hadislerde aruz kalıbının belirtilmesi vb. yönlerden türünün diğer örneklerinden farklıdır. Şairin ayrıca *En-Nazmü'l-Mübin fi-Ayati'l-Erba'in* isimli eseri ise manzum bir kırk ayet tercümesi ve bu ayetlerin mensur şerhidir. Visalî (ö.1647)'nin *Gül-i Sad-berg* (Öztoprak 1993: 74-80, 476-515) isimli manzum yüz hadis tercümesi de türünün dikkati çeken örneklerinden biridir.

Genel olarak Peygamber'in vücut yapısının yanında güzel ahlakından, hâl ve hareketlerinden, tavır ve davranışlarından bir bütün olarak O'nun şahsi ve hususi hayatından bahseden *hilye* türünün en güzel örnekleri bu dönemde yazılmıştır. Türk edebiyatında ilk hilye kitabını Hakanî (ö.1606) kaleme almıştır. 1598 tarihinde yazılan bu eser Türk edebiyatının şaheserleri arasına girmiş ve ondan sonra yazılan hilyelerin büyük bir çoğunluğu tarafından örnek alınmıştır. Hakanî'den sonra yazılan hilyelerin en önemlilerinden biri **Cevrî** (ö.1654)'nin *Hilye-i Çehar Yar-ı Güzin* (Erkal 1999: 116) adlı eseridir. Şair, Hakanî'den etkilenmekle birlikte, ondan farklı olarak Peygamber'in hilyesi yerine dört halifenin hilyesini yazmayı tercih etmiştir. Cevrî'den sonra gelen şairler de aynı kaygıdan dolayı hilyenin konusunu sürekli farklı alanlara çekmişler, aynı konuda yazmamaya dikkat etmişlerdir. Mehmed Nesimî'nin *Gülistan-ı Şema'il* adlı 2300 beyitlik hilyesi ise, hacmi ve zengin içeriği ile önemli hilyeler arasındadır. Şair, hemen hemen faydalandığı tüm kaynakları zikretmiş ve kaynaklar arasındaki bilgi farklılıklarını da telif etmeye çalışmıştır (Güngör 2000: 52-53). Es'at Mehmed

Efendi (ö.1625)'nin *Gülistan-ı Şemail*'i dört halifenin hilyesini konu alan mesnevilerdendir. Eser 1196 beyittir (Özdemir 2015: 1; Torun 2002: 16). Asrın konusu itibariyle dikkat çeken hilyelerden birisi Lütfi Mehmed Dede (ö.1737)'nin 124 beyitlik Mevlana Celaleddin'in vasıflarını anlatan *Hilye-i Mevlana*'sıdır (Erdoğan 2008: 70). Agâh Sırrı Levend tarafından bulunup yayınlanan Nev'îzade Atayi (ö.1634)'nin *Hilyetü'l-Efkâr*'ının ise sadece giriş bölümünü oluşturan ilk 110 beyti yayımlanmıştır (Levend 1948: 24).

Asrın diğer hilye yazarları ve eserleri ise şunlardır: **Neşatî** (ö.1674), *Hilye-i Enbiya* (Erdoğan 2013: 241); **Nüvazi** (ö. ?), *Riyazü'l-Hilye* (Güngör 2000: 60); **Edirneli Güfti** (ö.1677), *Hilye-i Aşere-i Mebeşşere* (Külekçi 1999: 88); **Aziz Mahmud Hüdayi** (ö.1628), *Hilye-i Resululllah* (Güngör 2000: 56); **Selimî Dede** (ö. ?), *Hilye-i Nebevi* (Güngör 2000: 66); **Teberdar Mustafa** (ö. ?), *Tercüme-i Hilyetü'n-Nebi* (Şıra 2008: 15); **Şeyh Lutfullah Efendi** (ö. ?), *Hilye* (Müstakimzade Süleyman Sa'adeddin Efendi 2000: 377b).

Şairler hacca giderken yolculuk esnasında ve hac esnasında başlarından geçen olayları ve tecrübeleri manzum bir şekilde aktararak hacca gidecek adaylara bir şekilde bilgilendirmek amacıyla seyahatname niteliğinde manzum mesneviler kaleme almışlardır. Bu asırda kaleme alınan *hac seyahatnameleri*nin en hacimlisi Celilîzade Natık (ö.1716)'ın, *Tuhfetü'l-Haremeyn* adlı 2789 beyitlik, hac yolculuğu esnasında ziyaret ettiği yerleri anlattığı eseridir (Aksoyak 2013: 1). **Nâlî** (ö.1675)'nin *Menasik-i Hac* mesnevisi de Safayi'nin (Çapan 2005:591) "eser-i celile" diye nitelendirdiği, hac ibadetlerinin uygulanış biçimlerini, yerini ve zamanını anlatan bir mesnevidir. **Danî** de (ö.?), hac menzillerinden bahseden bir manzume yazmıştır (Diriöz 1991: 37). **Hasan Rıza'i Aksarayî** (ö. ?)'nin, *Tuhfetü'l-Menazil ve Huhfetü'l-Huffaz*-**ı** *Rızayî* ise, Üsküdar'dan kafile halinde hacca gidişlerini ve seyahat intibalarını anlatır (Ceyhan 2013: 1). İstanbul'dan Mekke'ye kadar süren yolculukta konaklanılan yerler hakkında bilgi veren bir başka hac seyahatnamesi ise Sulhi (ö. 1640)'nin 68 beyitlik *Hac Menazil-namesi*'dir (Konuk 2017).

Konu bakımından daha çok bir başkası için edilen duaların oluşturduğu değişik nazım şekilleriyle karşımıza çıkan *duanameler*, özellikle padişahlar ile diğer devlet ve din adamları için ömürlerinin ve saltanatının uzun, muzafferiyetlerinin daimi olması konusunda yazılmıştır. Ayrıca edebî anlamda âşığın dilinden sevgilinin ömrünün uzun olması konusunda yazılmış duanameler de mevcuttur. Bu yüzyılda dikkati çeken duaname örneği ise bir Kadızade olan İlmî (ö. 1636)'nin *Du'a-name-i İlmî* (Deniz 2008) isimli mesnevisidir. 106 beyit olan eser IV. Murat için kaleme alınmıştır.

Önceki yüzyıllarda başlayan tasavvuf edebiyatının şaheserleri olarak kabul gören Ferîdüddin Attâr, Sa'dî, Mevlana gibi mutasavvıf şairlerin *tasavvufi mesnevile*rinin manzum tercümeleri bu yüzyılda da devam etmiş

ve önemli eserler kaleme alınmıştır. Dönemin Halvetî şeyhlerinden olan Nazmi Efendi (ö.1701), *Mi'yar-ı Tarikat-ı İlahî* (Doğan 2011: 51) isimli 954 beyitlik mesnevisinde tarikat erbabının günlük hayatta ve seyr ü sülukda dikkat etmeleri gereken bazı meseleleri anlatır (Türer 2011: 158). Muhyiddin Efendi Bursevî (ö.1680)'nin *İbret-name*'si (Doğan 2011), tasavvufi, ahlaki menkıbe ve hikâyelerden meydana gelen 6360 beyitlik hacimli bir mesnevidir. Dönemin meşhur mutasavvıflarından Oğlanlar Şeyhi İbrahim (ö.1655)'in *Müfid ü Muhtasar'ı* (Kemikli 2003: 262), tasavvufi kavramlar, tasavvufi anlayışlar ve tarikatlar üzerinde duran türünün önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Şairin diğer mesnevisi *Usûl-i Muhakkıkin (Vahdet-name / Tasavvuf-name)* (Azamat 2000: 21) ise, tasavvuf ve bilhassa melamet adabını ihtiva eden 1250 beyitlik bir mesnevidir. Nakşi Ali Akkirmanî (ö.1655)'nin *Aynü'l-Hayat*'ı (Umagan 1996), 4004 beyitlik dinî-tasavvufi nitelikte öğütleri ihtiva eden, ayrıca kendi kerametini yine kendisinin anlatmasıyla dikkati çeken bir eserdir. Akkirmanî'nin diğer tasavvufi eseri *Manzûme-i Gavriyye* ise, ayet ve hadislerin manzum şekilde açıklanmasından ibaret, tasavvufun edep ve erkânı üzerinde duran 4029 beyitlik bir mesnevidir (Erkal 2000: 228). Şiirlerinde Şeyhî mahlasını kullanan **Şehsüvaroğlu Ali** (ö. ?)'nin *Riyazü'l Gufran* (Köse 2005; Kocatürk 1964: 441-443) isimli 1862 beyitlik mesnevisi, Yasin suresinin manzum tefsirini ihtiva eden, dönemin dikkat çeken eserlerinden biridir. Şair, haz ve şehvet şiirlerini kâfirlik olarak yorumlayarak şiirin dinî olması gerektiğini eserinde sık sık dile getirir.

XVII. yüzyılda kaleme alınan diğer tasavvufi eserler ve şairleri ise şunlardır: Aziz Mahmud Hüdayi (ö.1628), *Necatü'l-Garik fi'l-Cem' ve't-Tefrik* (Gençdoğan 2010: 42); Sarı Abdullah (ö.1660), *Gülşen-i Raz* (Ayçiçeği 2001); İsmail Rusuhi Ankaravî (ö.1631), *Mebde ve Me'ad Risalesi* (Ceyhan 2005: 185), *Risale-i 'Uyûn-i İsna 'Aşere* (Ceyhan 2005: 200); Kuloğlı İlyas (ö.1658), *Silsile-name*, *Etvar-ı Seb'a, Bağ-ı Behişt* (Taş 2013: 1); Hasan Rıza'i Aksarayi (ö.?), *Tecelliyat-ı Hüdayi'nin Nazmen Şerhi* (Ceyhan 2013: 1), *Tezkiretü's-Salikin ve Risaletü'n-Nadimin*; Bosnalı Heva'i (ö. 1651), *Tabsıratü'l-Arifin* (Okumuş 2013: 1); Seyyidî (ö. ?), *Esrar-ı İşrak* (Özcan 2013: 24); Şeyh Himmet Efendi (ö.1683), *Tarikat-name* (Tapsız 1995: 22); Abiri (ö. ?), *Kenzü'l-Esrar* (İspir 2017: 12).

Mevlana'nın *Mesnevi*'si üzerine yapılan manzum tercüme ve şerhlerden, Adni Recep Dede (ö.1689)'nin *Nahl-i Tecelli*'sinde (Topal 2006: 20), *Mesnevi*'de aşk kelimesinin geçtiği 333 beytin şerhini ihtiva etmektedir. Cevrî (ö.1654)'nin *Aynü'l-Füyûz*'u, Yusuf-ı Sineçak'ın *Cezire-i Mesnevi* adlı eserinin manzum şerhidir. *Mesnevi*'den seçilen 366 beyitten oluşan eserde her beyte beş Türkçe beyit ilave edilmiştir (Ayan 1981: 17). Cevrî'nin terkib-bent nazım şekliyle yazdığı *Hall-i Tahkikat* isimli mesnevi şerhi de

vardır (Cevrî 1269: 181). Abdullah Bosnevi (ö.1644)'nin, *Şerh-i Cezire-i Mesnevi*'si, mesnevi tarzında tertip edilen, 8673 beyitten ve otuz üç bölümden meydana gelen bir şerhtir (Bankır 2004: 21). Şeyh Mehmed Nazmi (ö.1701)'nin, *Sırr-ı Ma'nevi*'si ise, *Mesnevi*'nin birinci cildinin manzum tercümesidir. Eserin tamamı 4100 beyittir.

Bunların dışındaki diğer tercümeler şunlardır: Fedayi Mehmet Efendi (ö.1654), *Tercüme-i Mantıkut-Tayr El-Müsemma bi-Mantıku'l-Esrar* (Şimşek 1993); Hüseyin Lamekâni (ö.1625), *Esrar-name* (Tuğluk 2008: 820 Hasan Şu'uri Efendi (ö.1693), *Pend-i Attâr Şerhi*; Es'at Mehmet Efendi (ö.1625), *Gül-i Handan* (Özdemir 2015: 1); Hasan Rıza'i Aksarayi (ö. ?), *Cuy-ı Rahmet, Miftahu's-Sa'ade* (Ceyhan 2006: 248); Hulvi Şeyh Cemaleddin (ö.1653), *Cam-ı Dil-nüvaz*; Derviş Hasan Medhî (ö.?), *Tercüme-i Şah-name-i Firdevs*î; Hasan Tokadi/Rızayi (ö.1689), *Fıkh-i Keydani Tercümesi* (Özfırat 2006); Danişî (ö.?), *Terceme-i Nesrü'l-Le'ali*, *Terceme-i Sad-Kelime-i Ali* (Ceyhan 2006: 27).

Bu yüzyılda gerek divanların içinde değişik nazım şekilleriyle gerekse mesnevi formunda oldukça fazla *sakiname* kaleme alınmıştır. Genel olarak sakiname, divan şairlerinin, sakiye hitaben söyledikleri manzumelerdir. Fars ve Arap edebiyatı menşeli bir tür olan sakinameler, esas itibariyle hamriyyat olarak adlandırılan ve muhteva bakımından şarabı anlatan şiirlerden türemiştir. Sakinameler genel itibariyle içki ve içkiye ait unsurlardan saki, bezm, mutrib, kadeh ve mahbub gibi bazen uzak bazen de yakın kimi ifadelerin şiirle anlatımı esasına dayanan bir türdür. (bk. Canım 1998: 25).

Sakinamelerde kullanılan bu kavramlar asıl anlamlarıyla kullanıldıklarında şairin eserini dünyevi bir algıyla yazdığı anlaşılır. Ancak bazı şairlerin, yine aynı kavramlar çerçevesinde esas amaçlarının dünya zevklerinden vazgeçmeyi öğütleyen tasavvufi bir gaye taşıdığı görülür. Tasavvufu anlatmak için yazılan sakinamelerde, içki ve içki meclislerine özgü kavramların kullanımı genellikle semboliktir. Bu tarz sakinamelerde, şarap İlahî aşkı, sarhoşluk ise vect hâlini ifade eder. Mürit, Allah aşkı olan bu şarabı içer ve kendinden geçerek dünyevi sıkıntılarından kurtulur. Meyhane tekke, İlahî aşkı meyhanede müritlere sunan "pir-i mugan" ise tekkenin mürşid-i kâmilidir. Sakinameler, müstakil birer eser olarak yazılabildikleri gibi şairlerin divanlarında mesnevi, kaside, terkib-bent ve terci-bent şeklinde çeşitli nazım şekilleriyle de kaleme alınmışlardır (Erkal 2016: 95).

Sakinamelerin, XVII. yüzyılda eski hikâye ve konulardan sıkılan şairlerin yenilik arayışlarının sonuçlarından birisi olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda müstakil ve divanların içinde yazılmış hatırı sayılır ölçüde sakiname mevcuttur.

Nev'îzade Atayi (ö.1635)'nin Â*lem-nüma (Sakiname)* (Kuzubaş 2007: 21) mesnevisi, Boğaziçi'nin ve hisarların güzelliklerini anlatmakla başlar.

Şair, *Saki-name*'sinde hem konu, hem mekân, hem de konuyu isleyiş bakımından orijinalliği yakalamaya çalışmıştır. Bu sebeple Atayi, mesnevi boyunca Doğu edebiyatlarında karşılaşılan mekânlar yerine İstanbul'a ve Balkanlar'a yer vermiştir. *Âlem-nüma*, şairin *Hamse*'sinin en çok tanınmış mesnevilerindendir. Azmîzade Hâletî (ö.1631)'nin *Saki-name*'si, tasavvufi içerikli sakinamelerden biridir. İçki, saki, sohbet gibi alışılmış sakiname konularını tasavvufi bir anlayışla ele alan eser, sufiyane aşk ve vecdin hikâyesi gibidir (Kaya 1996: 69). Riyazi (ö.1644)'nin, *Saki-name*'sinde musiki ve eğlence meclislerinden, içki terimleri ve içkinin insan üzerindeki etkilerinden bahsedilir. Ayrıca, Riyazi mevcut dönemindeki içki yasağından da şikâyet eder. Bunların dışında, Kafzade Fa'izî (ö.1622), Şeyhülislam Yahya (ö.1644), Cem'i (ö.1660), Şeyhzade Es'at (ö.1634) (Arslan 2012: 434), Tıfli (ö.1659) (Çınar 2002), Allame Efendi (ö.1634), Sabuhi Dede (ö.1647), Şeyhülislam Bahayi (ö.1653), Nazüki (ö.1686) ve Rüşdi (ö.1693) de küçük hacimli sakiname kaleme alan asrın diğer temsilcileridir.

XVII. yüzyıl divan şairlerinin eğitim durumları dikkate alındığında bu yüzyıl şairlerinin büyük bir oranda ilmiye sınıfına mensup kişiler olduğu görülmektedir. Hâl böyle olunca şairler özellikle uzmanı oldukları alan üzerinde manzum *ilmî-ansiklopedik mesneviler* de vücuda getirmişlerdir. Farklı ilim alanlarında verilen eserlerin yanında, ağırlıklı olarak nasihat türü eserlerin çokluğu bu yüzyılda dikkati çekmektedir. Fıkıhtan tefsire, astronomiden metodolojiye, ilmihâlden astrolojiye birçok alanda manzum eserler telif edilmiştir.

Cevrî (ö.1654)'nin en çok tanınmış eserlerinden biri olan *Melheme*'si, bu asırda Yazıcı Salih'in Şemsiyye'sinin yeniden kaleme alınmış şeklidir. 3617 beyit olan bu eser, üç kere basılmış ama 1318/1900-01'de muhtemelen Osmanlı topraklarının ve padişahlarının geleceğine yönelik kehanetlerin yayılmasını önlemek amacıyla yasaklanmıştır (Boyraz 2006: 55, 70-73). Tabiat olaylarına dayanarak gelecekten haber veren eserde, farklı dil ve dinlere göre, yılbaşıyla ilgili kehanetler ve ayların özellikleri gibi konular yer alır (Boyraz 2009: 69). Cevrî'nin bir diğer eseri *Nazm-ı Niyaz* ise on iki ayın özelliklerinden bahseder. Eser, Şeyh Vefa olarak tanınan ünlü astronomi bilgini Mustafa bin Ahmed'in (ö. 896/1491) *Ruz-name* isimli eserinin manzum şerhidir. Eser 200 beyittir. (bk. Donuk 2013: 103). Astronomiye dair eser vücuda getiren bir başka şair de **İshak Hocası** (Ahmedî) (ö.1708)'dir. *Vahdet-name-i Âlem-engiz* ismini verdiği eser 2918 beyit olup astronominin yanı sıra tarih konularını, peygamber kıssalarını ve yer yer dinî-tasavvufi öğütleri ihtiva etmektedir (Topal 2011: 59). Hasan Rıza'i Aksarayi (ö. ?)'nin *Risale-i Ahkâm-ı Sal-i Türkân'ı* ise Yazıcı Salih'in *Melhame-i Şemsiyye*'sinden esinlenerek kaleme alınmıştır. Eser, gün, ay ve yılların hükümleri, hangi kavimlerin hangi ayları yılbaşı olarak kabul ettiği, ehl-i salibin bayram günleri, yıldızların hükümleri, hayvan suretleri vb. konuları anlatmaktadır (Ceyhan 2013: 1).

Dönemin diğer ilmî eserleri ve yazarları ise şunlardır: Hasan Rıza'i Aksarayi **(ö.?),** *Tuhfetü'l-Kudat* (Ceyhan 2013: 1); Simkeşzade Feyzî **(ö.1690),** *Cevab-name-i Mevlana-yı Makdis* (Coşkun 1997: 29-30); Şeyh İsmail Habibî Efendi (ö.1680), *Hırz-ı Can* (Beken 2016: 263), *Dar-ı Rahman*, *Tuhfetü'l-Berere* (Beken 2016: 32); Kadızade Mehmet Efendi, *Manzume-i Aka'id;* Seyyidî **(ö.?),** *Manzume-i Aka'id* **(Özcan 2013: 20),** *Manzume-i Fıkh-ı Keydani*, *Manzume-i Terceme-i Nahv-ı Birgivi* **(Özcan 2013: 23);** Hasan Tokadi (Rızayi) **(ö.1689)**, *Nazmu'l-Le'ali (Mazûme-i Aka'id), Nazmu'l-Ulum* (**Özfırat 2006;** Yıldız 2014: 1).

XVII. yüzyılda kıyafet ilmi (*kıyafetname)* ile ilgili olarak yazılan eserler içinde ise, Visalî (ö.1647)'nin *Vesiletü'l-İrfan* (Yerdelen 1988: 25) isimli eseri dikkati çekmektedir. Bir kimsenin saç, göz, el, ayak vb. gibi uzuvlarından ve dış görünüşünden onun ahlak ve karakter özelliklerini, diğer bir ifade ile zahirden bâtını vasıflarını tahmin ve tespit etmek olan ilme de "kıyafet" ilmi denir (Erkal 1999b: 217). 1002 beyit olan eser, insanın uzuvlarıyla karakteri arasındaki münasebetleri anlatır. Kaynaklarda ismi zikredilen dönemin diğer kıyafetname yazarları Ömer Fani Efendi, Şeyh Ömerü'l Halvetî'dir (Erkal 1999b: 220).

İslam medeniyetine dâhil olan Araplar ve Farslar gibi Türkler de şiir dışındaki bazı eserleri de manzum olarak telif etmeye önem vermişlerdir. Türk edebiyatında tefsir, fıkıh, akait, hadis, tezkire, gramer, tarih, astronomi, musiki, tıp konusundaki birtakım eserlerin yanı sıra *manzum lügatler* de telif edilmiştir. Bunun da esas sebebi, manzum olarak yazılan eserin vezin ve kafiye gibi bir takım ahenk unsurlarını taşımış olma özelliği ile okumayı zevkli bir faaliyet hâline getirmesi ve okunan metnin hafızada daha kolayca kalmasını sağlamasıdır. Manzum sözlüklerin esas yazılma amacı, *Kur'ân-ı Kerim*'de bulunan ve manası tam olarak anlaşılamayan garip kelimelerin karşılıklarını vermek veya ezberlenmesini kolaylaştırmaktır. Fars ve Türk edebiyatlarında ise, bu amaçlar arasına Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde geçen bazı müşkül kelimelerin Farsça, Türkçe veya Arapça karşılıklarını vermek de eklenmiştir. Manzum sözlükler genellikle, "tuhfe", "nazm", "manzume" veya "lügat" gibi kelimelerle isimlendirilmiştir. XVII. yüzyıl manzum sözlük telif sayısı bakımından verimli bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyılda yazılan eserler ise şunlardır:

Hasan Rızai Aksarayi (ö.?)'nin *Kân-ı Ma'ani*'si, *Tuhfe-i Şahidî*'deki Farsça kelimeleri harf sırasına koyarak meydana getirdiği bir Farsça-Türkçe manzum sözlüktür. Bilgi edinmek isteyen bir çocuğun ricası üzerine 1053/1643'te hazırlanmıştır (Turan 2012: 2939-2992). Şeyh Ahmed (ö.?)'in *Nazmü'l-Le'al*'i Arapça-Türkçe manzum sözlüktür. Yaklaşık üç binden fazla Arapça kelimeye Türkçe karşılıklar içermektedir. Eserin, Antep müftüsü Haki Abdurrahman Efendi tarafından şerh edildiği rivayet edilir-

se de bu eser elde değildir (Gülhan 2010: 201-225). Mustafa Haki el-Üsküdari (ö.?)'nin *Menazimü'l-Cevahir*'i Arapça-Farsça-Türkçe manzum bir sözlüktür (Arslan 2011: 31-39). Feda'i Mehmet Efendi (ö.1654)'nin Şahidî'nin *Tuhfe*'sine nazire olarak yazılan *Tuhfe-i Feda'i* adlı eseri Türkçe-Arapça manzum sözlüklerdendir (Yakar 2007: 1020). Hafız Abdulmecidzade (ö. ?)'nin *Nazm-ı Fera'id* adlı eseri Şahidî'nin Türkçe-Farsça sözlüğüne nazire olarak yazılmış, Türkçe-Arapça manzum bir sözlüktür (Yakar 2009: 995). *Tuhfe-i Şahidî*'ye nazire olarak yazılan diğer bir eser ise Bursalı Ni'metî (ö.1650)'nin *Tuhfe-i Ni'metî* adlı Türkçe-Farsça manzum sözlüğüdür (Gören 2016: 8). Hava'i Muhammed Bosnevi (ö.1651)'nin *Makbul-i Arif*'i, Balkanlarda Boşnakça-Türkçe/Türkçe-Boşnakça ilk ve tek manzum sözlüktür (Okumuş 2008). Mehmed Müfettiş (ö.?) ise, *Subha-i Sıbyan* adlı manzum sözlüğü kaleme almıştır. Yazarın Bosnalı olduğu ve kitabın sonundaki nottan 1623 yılında tamamlandığı anlaşılıyor. Eser, Kâtip Çelebi'den itibaren Ferişteoğlu'nun eserini tashih eden Mahmud adlı birine istinaden *Mahmudiyye* adıyla tanınmış ve bu eserle karıştırıla gelmiştir (İsen 2014: 1).

Tarihî-menkıbevi mesneviler

Osmanlılarda, padişahlar çıkmış oldukları seferlerde yanlarında mutlaka vakanüvis ya da şair bulundururlar. Savaşa bizzat iştirak eden şair, birinci ağızdan müşahede ettiği olayları tüm çıplaklığı ile ortaya koyar. Tarihî eserler ağırlıklı olarak nesir hâlinde yazılmasına rağmen, şairler elinden çıkar *gazavatnameler* mesnevi nazım şekli ile yazılmıştır. XVII. yüzyıl mesnevisinde bu türden yazılmış birçok mesnevi mevcuttur.

Bunlar içinde en tanınanı Ganizade Nadirî (ö.1036/1626)'nin *Şeh-name* (Külekçi 1985) isimli eseridir. *Şeh-name,* I. Ahmet'in son zamanlarındaki olaylarla II. Osman zamanındaki Lehistan veya Hotin seferinin anlatıldığı 1956 beyitlik bir mesnevidir. Eser, birden çok savaşı anlattığı için gazavatname, bazı şehir ve kalelerin alınmasını anlattığı için de bir fetihname olarak nitelendirilebilir.

Dönemin önemli şehnamecilerinden olan Erzurumlu Mülhimi (ö. 1065/1650)'nin *Şehenşeh-name-i Muradi* (Alper 2012) mesnevisi dönemin en önemli 4585 beyitlik manzum tarihidir. Eserde, IV. Murat'ın doğduğu tarihten Bağdat seferinden dönüşüne kadar geçen olaylar anlatılır. Müderrisliği ve şairliği ile birlikte vakanüvis kimliği ile de bilinen Mülhimi, *Tarih-i Rûm ü Efrenc*, *Fetih-name-i Karaboğdan* ve bir dünya tarihi olarak nitelendirilebilecek *Murad-name* isimli tarih konulu eserler telif etmiştir. Şair, *Mihr ü Mah* hikâyesine telmihle diğer şairlerin eserlerine benzemeyen *Şehenşeh-name-i Muradi*'nin henüz birincisini yazdığını belirterek ikincisini de yazmak istediğini söyler. Ancak 2. cilt ele geçmemiştir

Cevrî (ö. 1065/1654)'nin, *Selim-name*'si Bitlisli Şükri'nin 1523'te yazdığı aynı adlı mesnevinin yeniden nazma geçirilmiş şeklidir. Cevrî, buna gerekçe olarak da Şükri'nin arkaik bir dil kullanmasını eleştirip eseri devrin diline göre yeniden yazmak istemesini gösterir. Yavuz Sultan Selim dönemini anlatan eser 4264 beyittir (Ayan 1981: 14).

Ali Vuslati (ö.1688)'nin, *Gaza-name-i Çehrin* (İsen ve Aksoyak 2003) mesnevisi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa (1635-1683)'nın 1678 yılında gerçekleştirdiği ve Çehrin kalesinin fethiyle sonuçlanan seferin hikâyesidir. Çehrin, günümüzde Ukrayna sınırları içinde yer alan önemli bir kaledir. Çehrin zaferi, Osmanlı Devleti'nin sınırlarını gidebileceği en kuzey noktasına ulaştırması açısından toplumda büyük ilgiyle karşılanmıştır. Dönem şairleri bu seferle ilgili şiirler yazmışlar, tarihler düşürmüşlerdir. Toplam 3102 beyit tutan eser, dil özellikleri bakımından XVII. yüzyılda zirvesini yaşamakta olan estetik üslubun örneklerinden biri sayılabilir. Bununla birlikte *Gaza-name-i Çehrin*, bir asker şairin ürünü olduğu için özellikle olayların anlatımında daha sade bir anlatıma bürünür. *Gaza-name-i Çehrin*, konusuyla alakalı olarak da savaş terminolojisine ait zengin bir kelime kadrosu içerir (İsen-Aksoyak 2003: 25).

Bosnalı Sabit (ö. 1124/1712)'in, *Zafer-name*, *Gaza-name* ve *Selim-name* (Karacan 1991) adlarıyla da anılan eseri *Şeh-name* vezniyle yazılmış 426 beyitten oluşan bir mesnevidir. Eser, Sabit'in hayatında önemli bir yeri bulunan Kırım Hanı Selim Giray'ın Leh ve Rus kuvvetlerine karşı 1100/1689 tarihinde elde ettiği Perekop-Orkapı zaferinin ve bu zafer öncesinde yaşanan tarihî olayların manzum hikâyesidir. Tevhit, münacat ve naat gibi klişeleşmiş başlangıç kalıplarının göz ardı edildiği eserde II. Süleyman'ın tahta çıkışı ve Edirne'ye gidişi, Selim Giray'ın Edirne'de II. Süleyman ile buluşması gibi olaylar ayrıntılı bir şekilde ve edebî bir üslupla işlenmiştir (Karacan 1991: 8). Sabit'in 43 beyitlik diğer mesnevisi *Amrü'l-Leys* ise, bir hükümdarın savaş öncesinde emri altındaki bir sipahiyle giriştiği ve mizah unsurunun sürekli kendini hissettirdiği sosyal içerikli bir diyalogdan ibarettir (Karacan 1990: 5). Eserdeki miskin at ve çirkin kadın tasvirleri dikkat çekicidir.

Güfti (ö.1674)'nin *Zafer-name*'si 1660 yılında Köse Ali Paşa'nın Varad'ın fethini anlatan 648 beyitlik bir mesnevidir (Yılmaz 1983: 70). Bu dönemde yazılan ve Ahmed Nami (ö.1673)'ye ait olduğu düşünülen Gürcistan fethini anlatan, 1660 yılında yazılıp IV. Mehmet'e sunulan *Fetih-name Der-Hakk-ı Gürcistan* isimli eserdir (Yenikale 2013: 1). Bu dönem şairlerinden olan Furugi (ö. ?)'nin oldukça hacimli olan *Siyavuş-name* isimli mesnevisi ise, Murat Paşa etrafında dönemin olaylarını anlatır. Eser 7000 beyit civarındadır. Tezkirelerde Nisari Efendi *(ö. 1665)* isimli bir şairin IV. Mehmet'e sunduğu manzum bir tarihinden bahsedilir *(Çapan 2005).* Ancak eser günümüze ulaşmamıştır.

Tasavvufi edebiyatın önemli ürünlerinden de olan *menakıpnameler* müritlerin şeyhleri hakkında ya da kendinden önce yaşamış önemli mutasavvıf kişilikler hakkında yazılan manzum, mensur eserlerdir. XVII. yüzyılda manzum hâlinde menakıpname örnekleri görülmektedir. Da'i Mehmed (ö.1660)'in *Beşiktaşlı Yahya Efendi Menakıb-namesi,* Kanuni Sultan Süleyman'ın sütkardeşi olarak da bilinen 16. yüzyılın âlim, şair ve mutasavvıflarından Beşiktaşlı Yahya Efendi'nin kerametlerinin anlatıldığı bir eserdir. Bununla birlikte eser, sufi-âlim ve sufi-devlet adamı ilişkisi bakımından da incelenebilecek bir örnektir. 1912 beyit olan menakıpnamede Yahya Efendi'nin müderris mahlasıyla yazdığı şiirlerin yanında, Kanuni Sultan Süleyman'ın Yahya Efendi'ye cevaben yazdığı bir şiire de yer verilmiştir (Babacan 2014: 1).

Meddahlık yaptığından dolayı şiirlerinde Medhî mahlasını kullanan divanı ve birçok eseri bulunmasına rağmen tezkirelerde yer almayan Derviş Hasan (ö. ?) *Menakıb-ı Derviş Haki* adlı mesnevisi, onun piri Haki Mehmed Dede'nin hayatını ve menkıbelerini ihtiva eden bir mesnevidir. 1402 beyitlik eserde Haki'nin Buhara'da başlayıp kırk yıllık seyahatin ardından 1617'de İstanbul'da sonlanan hayatı anlatılır (Kaya 2013: 277). Bir diğer menakıpname Hulvi Şeyh Cemaleddin (ö.1653)'in *Lemezat-ı Hulviyye el-Lemezat-ı Ulviyye* isimli eserde, mezhep imamları, on iki imam ve Halvetî büyüklerinin hayatları ve menkıbeleri anlatılmıştır.

Yerli (realist) mesneviler

XVII. yüzyılda görülmeye başlayan şiirdeki yenilik temayülleri mahallîleşme akımının da ortaya çıkmasıyla kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlamış ve bu özellikle mesnevilerin konularında kendisini göstermiştir. Mesnevilerde ütopik, hayali ya da efsanevi olan kahramanlar yerlerini mahallede, sokakta gezen sıradan kahramanlara bırakmıştır. Günlük hayatın bizatihi içinden gelen kahramanlar ve olaylar, toplumun günlük yaşam hikâyelerinden de kesitler sunmaktadır. Bunun yanında divan şairleri kendi başından geçen olayları ya da anları eserlerine başarı ile yansıtmışlardır. Daha önce bahsettiğimiz Nev'îzade Atayi (ö.1635)'nin *Sohbetü'l-Ebkâr* ve *Nefhatü'l-ezhar* mesnevileri buna en iyi örnektir.

Bununla birlikte *sergüzeştname* türünde kendi hayatlarından kesitler sunan diğer örnekler ise şairliğinin yanında tarihçiliği ve ili yönü de ağır basan çok yönlü bir şair olan Karaçelebizade Abdülaziz Efendi (1658)'nin *Gülşen-i Niyaz* (Bindal: 1996) isimli 1855 beyitlik mesnevisidir. Şair eserini Kıbrıs'ta sürgünde bulunduğu sırada kaleme almıştır. Müellif İstanbul'dan nasıl ayrıldığını, Kıbrıs'a varışını, yolda çektiği elem ve ıstırabı, orada duyduğu gurbet üzüntülerini, affedildiğinde duyduğu sevinci dile getirmekte-

dir. Ayrıca Allah'a yalvarışlarını, yaptığı hatalardan pişmanlık duyduğunu belirtmektedir. Eserde az da olsa tasavvufi motifler de vardır.

Dönem şairlerinden Sami Yunus (ö.1685)'un *Hilal ü Bedr* olarak da bilinen *Asaf-name* isimli mesnevisi de sergüzeşt türünden eserlerdendir. Hilal ve Bedr hikâyenin iki ana karakteridir. Konu olarak da, Sami'ye Araplardan Necm isimli bir zat konuk olarak gelir. Çeşitli konular üzerine sohbet edip hikâyeler anlatırlar. Necm daha sonra kendi başından geçen olayı ve tanıştığı Hilal'in hikâyesini anlatır. 1299 beyit olan eserde ana konu cömertlik üzerine kurulmuştur. Cömertliğin yanında ona paralel olarak iyilik görülmektedir. Başa gelen kötü olaylar karşısında ümitsizliğe kapılmamak, sabırlı olmak, Allah'tan ümit kesmemek de işlenen temalar arasındadır (Arslan 1987: 26). Şairin bir diğer eseri *Nakibü'l-Eşraf'a Manzum Mektup*, Musul'da bulunan Nakibü'l-Eşraf'a gönderilmiştir. Eser manzum seyahatname de kabul edilebilir.

Sâfi (ö.?)'nin, hasb-i hâl, şeklinde kaleme aldığı *Hasb-i Hâl-i Sâfi*'si (Batislam 2003), nasihatname özelliği göstermektedir. Sâfi, hasb-i hâlinde muhasip, mültezim, çavuş, divan kâtibi, yeniçeri, sufi, zengin vb. değişik mesleklere ve farklı toplumsal konumlara sahip kişilerin hâllerini anlatır. Daha hacimli olan bu tür eserlerde halka yönelik bilgiler hayli fazladır.

Edirneli Gûfti (ö. 1088/1677), yazmış olduğu kısa mesnevilerinde genellikle kendi başından geçen olumsuz olayları konu edinirken bir yandan da döneminin ileri gelenlerini dolaylı olarak eleştirmiştir. Şair, 781 beyitlik *Gam-name* (Bayram 2006) isimli eserinde de kötü talihinden bahseder. O, eserinde beş hikâyeye yer verir. Hikâyelerde işlenen konu zamanın makam sahiplerinin cimriliği, marifet ve ilim sahiplerinin hak ettiği değer ve itibarı görmeyişleridir. Hikâyelerde ilim ve sanat ehlini bahtsız, mutsuz, nasipsiz gibi ifadelerle tarif edilen bir "rint" temsil etmektedir. Aslında bu rint şairin kendisidir. Gûfti'nin şikâyet ve hiciv tarzından yazdığı diğer kısa mesnevisi ise *Zelle-name*'dir (Yılmaz 1996: 219). Gûfti'nin divanı içinde yer alan 124 beyitlik *Hasb-i Hâl* mesnevisi ise şairin kendi durumunu anlatmak için Şeyhülislam Bahayi'nin huzuruna çıkışını anlatır (Yılmaz 1983: 67

Mehmet Da'i (ö.1660)'nin 1647 tarihinde kaleme aldığı *Nevhatü'l-Uşşak* (Ekinci 2017), konusunu gerçek hayattan alan, 1645-1648 yılları arasında başından geçen sıra dışı bir aşk hikâyesini anlattığı bir mesnevidir. Beykoz'da imam-hatip ve mektep hocası olarak görev yaparken öğrencilerinden birinin yüzüne âşık olan Da'i, bu aşkın bininci gününde öğrencisi vefat etmesi üzerine 1000 beyitlik bu eseri kaleme almış ve böylece mecazi aşkı hakiki aşka eriştiren "sadık âşıklar" zümresinden olmuştur (Çapan 2005: 186). Mecazi aşktan İlahî aşka giden yolda Da'i, yaşadıklarını en ince ayrıntısına kadar anlatmaktan çekinmemiş; sergüzeştini samimi bir eda ve sade bir dille ifade etmiştir. Yazıldığı devirde ve sonraki asırlarda sevilerek oku-

nan mesnevi, kompozisyon bütünlüğüne sahip ve anlatım teknikleri açısından da oldukça zengin bir eserdir. Eser, sadece bir aşk hikâyesi olmayıp aynı zamanda hikmet ve öğütler ihtiva eden bir nasihatnamedir.

Varvari Ali Paşa (ö.1648)'nın *Makalat-ı Ali Paşa* (Gökalp 2006: 22) isimli eseri, 175 beyitlik bir mesnevidir. Eser, Osmanlı devşirme sistemi hakkında bir vesika niteliğindedir. Varvari Ali, bu kısacık eserinde çocuk yaşta devşirildiği Bosna'dan ayrı geçen kırk üç yıllını anlatır.). Hayatı hakkında bilgi sahibi olmadığımız ve Esirî mahlası ile şiirler yazan Hüseyin b. Muhammed, *Sergüzeşt-name* isimli mesnevisinde IV. Murat zamanında memleketi Tire'ye giderken korsanlara esir düşmesini, Sicilya, Sirkoz ve Misine'de yaşadığı yedi yıllık esaretini ve esaretten kurtuluş hikâyesini anlatır (Kut 2011: 90). Kendisi de bir kadı olan ve döneminde yaşayan kadıların toplum statüsündeki yeri önemi ve maddi geçimsizliğin yanında yaşadıkları sorunları *Tuhfetü'l-Hükkâm* (Kırbıyık 2008) isimli eseriyle anlatan Filibeli Avni (ö.1664), eserinin hasbihâl, sergüzeştname, nasihatname olduğunu söyler. 1197 beyit olan eserde Avni, ilmiye sınıfına mensup bir kadı olarak yaşadıklarını, çektiği sıkıntıları kaleme almakta; öncelikle ilmiye sınıfı olmakla birlikte çağdaşı aydınları ve idarecileri cesurca uyarmaktadır.

Yerli konulara yönelen şairlerin başında gelen Bosnalı Sabit (ö. 1124/1712), sokak aralarına kadar girerek sosyal hayata dair konuları gerek şiirlerinde gerekse mesnevilerinde sıkça işleyen ve divan edebiyatındaki mahallîleşme hareketinin öncüsü olan bir şairdir. Onun *Berber-name* ve *Dere-name* isimli küçük mesnevileri de sosyal hayattan alınmış konuları ele almaktadır. *Berber-name* (Karacan 1990c) isimli 111 beyitten oluşan eser, Çorlu'da berber çıraklığı yapan güzelliğiyle meşhur Ali adlı bir oğlanın kasabanın çapkın erkekleri tarafından iğfal edilmesini hikâye etmektedir. Şairin hayatın iğrenç tarafını anlattığı eserinde, onun ayıplar gibi bir edası görülmez. Mesnevi, yerli tasvirleri, tabirleri ve söz oyunları bakımından ilginçtir. Hem konu hem de dil ve üslup bakımından *Dere-name*'ye benzer. *Dere-name* (Karacan 1990d), aynı zamanda *Hace Fesad ve Söz Ebesi* adıyla da anılan eser 169 beyitlik kısa, mizahi bir mesnevidir. Konusu yerel hayattan alınan bir rivayete dayanan hikâye, Tekirdağ'da yaşayan Söz Ebesi adlı bir erkeğin âşık olduğu evli bir Ermeni kadına kavuşabilmek için düzenbazlığıyla meşhur Hace Fesad'dan yardım alarak kadını iğfal etme macerasından ibarettir. Eserde yerel dil kullanımlarına, mizahi, kaba ve argo ifadelere sıkça yer verilmiştir.

Hüseyin Can (ö.1695)'nın *Hâre-name*'si, yanında kâtip olarak çalıştığı Osman Paşazade Sarı Bey'in kaleme aldığı eserinin beğenilmemesi üzerine onu hicvetmek amacıyla yazdığı 150 beyitlik bir eserdir (Aksoyak 2014b: 1). Dönemin konusu ve ismi bakımından farklı mesnevilerinden biri de İbrahim Sırri Efendi (ö.1699)'nin *Hikâye-i Garibü'l-Âsar*'ıdır. *Şair,* Osman-

lı'nın toplumsal yapısı içerisinde dikkati çeken ve bozulmanın sorumlusu olarak görülen aykırı tiplerin ve yaşam biçimlerinin işlendiği 475 beyitlik mesnevisinde, hikâye kahramanı Derviş Halil üzerinden dönemin toplumsal bozukluklarını anlatır (Aksoyak 2016: 268). "Acaib" ve "garaib" *sınıfında bir eser de* Celilizade Natık (ö.1716)'ın *Manzum Hikâye Mecmûası*'dır. Eser, Natık'ın bu türden hikâyeleri tertip ettiği bir mecmuadır. Şairin nazmettiği hikâyelerin "acaib ve garaib" olarak nitelenmesi, onun ilginç bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Safayi'nin de, Natık'ın zamanın güzellerinden Haleplizade lakabıyla meşhur birini görür görmez söylediği gazelini tezkiresine alması da onun sıra dışı kişiliğine delil olarak düşünülebilir (Çapan 2005: 627).

Dönemin sosyal hayatına dair yazılan mesnevi türlerinden biri de şehrengizlerdir. Şehrengiz türü eserler genellikle mesnevi nazım şekli ile yazılmakla beraber diğer nazım şekilleri (kaside, kıta, terkib-bent vs.) ile yazılmıştır. Bu dönemde önemli şehrengizler kaleme alınmıştır. Neşatî (ö.1674)'nin *Edirne Şehrengizi*, 144 beyit olup Edirne'nin güzelliklerini anlatır. Eser divanının içindedir (Kaplan 1996: 170). Fehim'in İstanbul *Şehrengizi* hezliyyat türünde olup müstehcen ifadelerin ağırlıkta olduğu eserdir. Divanının içindedir. Bu eserlerin yanında Fehim-i Kadim (ö.1647) ve Tab'i *İstanbul Şehrengizi*, Hacı Derviş (ö. ?) *Mostar Şehrengizi* kaleme almıştır. Kafzade Kemalî (ö. ?) ve Arif Mehmet Çelebi de (ö.1657) şehrengiz sahibi şairlerdir. Bu asırda, konu itibari ile şehrengiz türüne giren, şehirleri anlatan biladiyelere de rastlanmaktadır. Bunların içinde en çok dikkati çeken biladiye, Ferdî (ö.1710)'nin *Esma-i Bilad* isimli eseridir. Bir diğer biladiye Derviş Ömer (ö. ?)'e ait olup Ferdî'ye nazire olarak yazılmıştır.

Hanedandan olan padişah, şehzade, sultan gibi kişilerin cülus, düğün, sünnet gibi törenlerini anlatan *surname* yazma geleneği bu dönemde de önceki yüzyıldaki gibi olmasa da devam etmiştir. Dönemin en önemli *Sur-name*'si Nabî'nindir. Eser IV. Mehmet'in emriyle şehzadeleri Mustafa ve Ahmet'in sünnetleri münasebetiyle 1675 yılında yazılmıştır. Eser 587 beyittir. Eser şehzadelere takdim edilen hediyelerden sonra on beş gün süren düğünün her gününde verilen ziyafetleri, düğünde yapılan eğlenceleri anlatır (Arslan 2008: 59).

Rüyada görülen kişi ya da olayların anlatıldığı *hâb-name* türünde yüzyılın kayda geçen tek manzum eseri ise Ömer Fuadi'nin 678 beyitlik *Risale-i Hâbiyye* isimli eseridir (Zavotçu 2007: 28).

XVII. yüzyıl mesnevileri, gerek konu çeşitliliği, özgünlüğü gerekse sayı bakımından Türk edebiyatı tarihinin zirvesini gördüğü bir dönemdir. Önceki yüzyıllarda görülen tercüme aşk konulu mesneviler bu yüzyılda yerini konusunu gerçek hayattan alan muhtelif konularda telif mesnevilere bırak-

mıştır. Şekil olarak klasik mesnevi formu bu yüzyılda da devam etmesine rağmen, buna ilave olarak önceki örneklerde pek sık rastlamadığımız İstanbul tasvirleri bu dönem mesnevilerinde yerini almıştır.

Yaptığımız araştırma sonucunda bu yüzyılda kaleme alınmış 189 adet mesnevi tespit edilmiştir. Bu mesnevilerin türlerine göre dağılımına bakıldığında, aşk mesnevileri 16, alegorik mesneviler 11, dinî-tasavvufi mesneviler 74, ilmî mesneviler 26, sakinameler 17, yerli mesneviler 28, tarihî mesneviler 10 ve manzum sözlükler 7 şeklindedir. Bu istatistik içinde dikkat çeken husus, dinî-tasavvufi ve yerli konulara yer veren türlerde önemli bir artış olması ve ikili aşk hikâyelerinin yavaş yavaş terk edilmesidir. Dinî eserler içerisinde özellikle hilye türünde artış gözlenirken, mevlit türünde fazla eser yazılmadığı, ilmî eserlerde de daha çok sosyal konuların ağırlıkta olduğu nasihat türü eserlerin çokluğunu müşahede edilir. Bu yüzyılda dikkat çeken bir diğer özellik ise Güfti'nin manzum hâlde yazmış olduğu ve daha çok hiciv özellikli toplam 106 şairi ele aldığı 2270 beyitlik *Teşrifatü'ş-Şu'ara* isimli eseridir. Bunun yanında kaynaklarda hamse sahibi olduğu belirtilen fakat eserleri günümüze ulaşmamış Hulvi Şeyh Cemalettin (ö.1653) ve İsmail Mûkim Efendi (ö.1695) gibi şairleri de burada zikretmek gerekir.

Kaynakça

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1999), *İsmail Beliğ Nuhbetü'l-Asar Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'ar,* Ankara: AKM Yay.

Açıl, Berat (2013), *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, İstanbul: Küre Yay.

Akar, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Manzum Mi'racnameler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Akoyak, İ. Hakkı (2016), *14. yy'dan 19. yy'a Anadolu ve Rumeli'de Yazılmış Türkçe Edebi Metinler Üzerine Söylenmemiş Sözler*, İstanbul: Grafiker Yay.

Aksoyak, İ. Hakkı (2013), "Natık, Edirneli Celalzade", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 14.08.2017)

Aksoyak, İ. Hakkı (2014), "Arif, Abdulbaki Arif Efendi", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 14.08.2017)

Aksoyak, İ. Hakkı (2014b), "Hüseyin Can", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 16.08.2017)

Aksoyak, İ. Hakkı (2014c), "Vardarlı Fazlı", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 17.07.2017)

Alper, Kadir (2012), Erzurumlu Mülhimi ve Şehen-şehname-i Muradi Mesnevisi, Bursa: Uludağ Ü., DT. Arslan, Mehmet (1987), Sami Asafname Mesnevisi (İnceleme-Metin), Sivas: Cumhuriyet Ü., YLT.

Arslan, Mehmet (2008), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri –Manzum Surnameler-*, İstanbul: Sarayburnu kitaplığı.

Arslan, Mehmet (2012), *Sakinameler*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Arslan, Mustafa (2011), *Mustafa Haki el-Üsküdari Menazimü'l-Cevahir Arapça-Farsça-Türkçe Manzum Sözlük,* Ankara: Genesis Yay.

Ayan, Hüseyin (1981), *Cevri, Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, Erzurum: Atatürk Ü., Yay.

Ayçiçeği, Bünyamin (2001), *Sarı Abdullah Efendi'nin Hayatı, Eserleri ve Gülşen-i Raz Adlı Mesnevisinin Transkripsiyonlu Metni*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Azamat, Nihat (2007), "İbrahim Efendi, Olanlar Şeyhi". *DİA*, 21: 298-300.

Babacan, Meryem (2014), "Da'i, Mehmed", turkedebiyatıisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 05.08.2017)

Bankır, M. Malik (2004), Şerh-i Cezire-i Mesnevi (Metin-İnceleme-Sözlük), İstanbul: İstanbul Ü., DT.

Batislam, Dilek (2003), *Hasbihal-i Safi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Bayram, Asuman (2006), *Güfti ve Gamname'si (İnceleme-Metin)*, Ankara: Hacettepe Ü., YLT.

Bayram, Ömer (2000), *Himmetzade Abdi ve Gencine-i İ'caz İsimli Mesnevisi*, İstanbul: Fatih Ü., YLT.

Beken, Burak (2016), İsmail Habibi Efendi ve Hırz-ı Can (İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin-Tıpkıbasım), Rize: Recep Tayyip Erdoğan Ü., YLT.

Bindal, A. Fatma (1996), *Karaçalabizade Abdulaziz, Gülşen-i Niyaz (Tenkidli Metin-İnce-*

leme), Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Boyraz, Şeref (2006), *Fal Kitabı, Melhemeler ve Türk Halk Kültürü*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Bursalı Mehmed Tahir (2000), *Osmanlı Müellifleri,* C. II. Ankara: Bizim Büro Yay.

Büyüker, Nilgün (2011), *Kafzade Faizi, Leyli vü Mecnun (Tenkidli Metin-İnceleme),* İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Canım, Rıdvan (1998), *Türk Edebiyatında Sakinameler ve İşretname,* Ankara: Akçağ Yay.

Cevrî (1269), *Aynü'l-Füyûz* (Hall-i Tahkikat İle birlikte), İstanbul: Takvimhane-i Amire.

Ceyhan, Adem (2006), *Türk Edebiyatında Hazret-i Ali Vecizeleri*, Ankara: Öncü Kitap.

Ceyhan, Adem (2013), "Aksarayi, Hasan Rızai", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 14.08.2017)

Ceyhan, Semih (2005), İsmail Ankaravi ve Mesnevi Şerhi, Bursa: Uludağ Ü. DT.

Coşkun, Ali Osman (1997), *Simkeşzade Feyzi'nin Mesnevileri (İnceleme-Metin-Sözlük)*, Samsun: Otak Form Ofset.

Çağırıcı, Mustafa (2006), *Hasan Rızayi ve Tezkiretü's-Salikin ile Mahmûdiyye Adlı Eserlerin Tahkik ve Değerlendirilmesi*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Çaldak, Süleyman (2004), *Sabir Parsa'nın Gül ü Nev-rûz Mesnevisi*, Malatya: Özserhat Yayınevi.

Çapan, Pervin (2005), *Mustafa Safayi Efendi. Tezkire-i Safayi*, Ankara: AKM Yay.

Çınar, Bekir (2002), "Tıfli Ahmed Çelebi ve Sakinamsi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 12: 111-153.

Çöm, Erol (2001), *Emiri'nin Gülşen-i Ebrar ve Mir'atü'l-Ebrar Mesnevîleri, (İnceleme – Metin)*", Konya: Selçuk Ü., YLT.

Deniz, Sebahat (2006), *Tecellî [Aşkın Bitmeyen Çilesi] Gülendâm-ı Küeyt (Risâle-i Râz)*, İstanbul: Duyap Yay.

Deniz, Sebahat (2008), "Kadızade Mehmed İlmi'nin Sultan IV. Murad İçin Yazdığı Manzum Duanamesi", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1: 9-40.

Derdiyok, İ. Çetin (2005), "Füzûni ve Gül-i Sad-berg'i", Çukurova Üni*versitesi SBE Dergisi*, 14 (1): 181-200.

Diriöz, Meserret-Haydar Ali Diriöz (1991), *Ahmed Nazif, Kayseri Meşahiri*, Kayseri: Kayseri Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.

Doğan, Ramadan (2011), *Bursevi Muhyiddin Halife'nin İbretnamesi (Metin-İnceleme)*, İstanbul: İstanbul Ü., DT.

Donuk, Suat (2013), "Cevri ve Nazm-ı Niyaz Mesnevisi", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi,* 33: 93-126.

Ece, Selami (1996), *Tahkiye Açısından Haşimi'nin Mihr ü Vefa Mesnevisi (Transkripsiyonlu metin-inceleme)*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Ekinci, Ramazan (2017), *Da'i Mehmed Efendi, Nevhatü'l-Uşşak*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Erdoğan, Mehtap (2011), *Sıdkî Paşa Dîvân ve Berf ü Bahâr*. İstanbul: Kitabevi Yay.

Erdoğan, Mehtap (2013), *Türk Edebiyatında Manzum Hilyeler*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Erdoğan, Mustafa (2008), "Lütfi Mehmed Dede ve Hilye-i Mevlana Adlı Eserine Göre

Mevlana'nın Özellikleri", *Erdem*, s. 59-82.

Erkal, Abdulkadir (1999), "Türk Edebiyatında Hilye ve Cevri'nin Hilye-i Çar-Yar-ı Güzin'i", *Atatürk Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 12: 111-131.

Erkal, Abdulkadir (1999b), "Kıyafetnameler Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 13: 217-225.

Erkal, Abdulkadir (2000), "Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığında Bulunan 'Name' ve 'İye' İsimli Yazma Eserler", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 15: 213-263.

Erkal, Abdulkadir (2016), *Osmanlı Toplumunda ve Edebiyatında Afyon ve Esrar*, Ankara: Birleşik Yay.

Fürugi Ahmed Dede (?), *Münazara-i Gani vü Fakir,* Atıf Efendi Yazma Eser Ktp. Arşiv no: 34 Atf 2273.

Furuği AHmed Dede (?), *Siyavuşname*, Milli Kütp. Arşiv no: 06 Hk 1012.

Gençdoğan, İklima (2010), *Aziz Mahmud Hüdayi Divan'ında Dini Muhteva,* Ankara: Ankara Ü., YLT.

Gökalp, Haluk (2006), *Eski Türk Edebiyatında Manzum Següzeştnameler*, Adana: Çukurova Ü., DT.

Gören, Neslihan (2016), *Bursalı Nakibzade Ni'meti'nin Tuhfe-i Ni'meti Adlı Farsça-Türkçe Manzum Sözlüğü (Metin-İnceleme)*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Gülhan, Abdülkerim (2010). "Şeyh Ahmed ve Manzum Sözlüğü Nazmü'l-Leal". *Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks*,Vol.2. No.2: 201-225.

Güngör, Zülfikar (2000), *Türk Edebiyatında Türkçe Manzum Hilye-i Nebeviler ve Nesimi Mehmed'in Gülistan-ı Şemail'i*, Ankara: Ankara Ü., DT.

Gürüf, Bilal (2010), *Atpazari Osman Fazli'nin Cami-i Kasas Adlı Mesnevisi (İnceleme-Metin)*, Sakarya: Sakarya Ü., YLT.

İnan, Murat Umut (2006), *Edirneli Güfti Ali ve Şah u Derviş Mesnevisi*, İstanbul: Boğaziçi Ü., YLT.

İnce, Adnan (1998). "Medhi'nin Rıdvan Şah Hikâyesi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Prof. Dr. Kemal Eraslan Armağan Sayısı, 9-10: 273-308.

İnce, Adnan (2005), *Salim Efendi. Tezkiretü'ş-Şuara,* Ankara: AKM Yay.

İsen, Mustafa (2014), "*Mehmed Müfettiş*", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 17.09.2017)

İsen, Mustafa-Aksoyak, İ. Hakkı (2003), *Ali Vuslati Bey, Gazaname-i Çehrin*, Ankara: AKM Yay.

İspir Meheddin (2017), *Mevlevi Bir Şairden Sırlar Hazinesi, Abiri'nin Kenzü'l-Esrar Mesnevisi*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Kahraman, Bahattin (1999), *Nali Mehmed, Tuhfetü'l-Emsal (İnceleme-Metin)*, Konya: SÜ Vakfı Yay.

Kaplan, Mahmut (1995), *Hayriyye-i Nabi*, Ankara: AKM Yay.

Kaplan, Mahmut (1996), *Neşati Divanı,* İzmir: Akademi Kitabevi.

Karacan, Turgut (1974), *Nev'izade Ata'i Heft-han Mesnevisi (İnceleme-Metin)*, Ankara: Sevinç Matbaası.

Karacan, Turgut (1990), "Bosnalı Sabit'in Berbernamesi", *Çevren*, 76: 37-44.

Karacan, Turgut (1990b), *Sabit, Edhem ü Hüma*, Sivas: Dilek Basımevi.

Karacan, Turgut (1990c), *Sabit, Derename ya da Hace Fesad ve Söz Ebesi,* Sivas.

Karacan, Turgut (1990d), *Sabit, Amrü'l-leys*, Sivas.

Karacan, Turgut (1991), *Sabit, Zaferneme,* Sivas: Cumhuriyet Ü. Yay.

Karataş, Ahmet (2003), *Türk-İslam Edebiyatında Manzum Menasik-i Haclar ve Nali Mehmed Efendi'nin Menasik-i Hac Adlı Eseri (Edisyon Kritik)*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Kavruk, Hasan (2001), *Şeyhülislam Yahya Divanı*, Ankara: MEB Yay.

Kaya, Abdurrahman (2013), *Cismi'nin Mevlid'i (İnceleme-Tenkidli Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*, İstanbul: Marmara Ü., DT.

Kaya, Bayram Ali (1996), *Azmi-zade Haleti Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni*, Edirne: Trakya Ü., DT.

Kaya, Hasan (2013), "Derviş Hasan Medhi'nin Bilinmeyen Bir Eseri: Menakıb-ı Derviş Haki", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (26): 275-297.

Kemikli, Bilal (2003), *Oğlanlar Şeyhi İbrahim, Müfid ü Muhtasar (İnceleme-Metin),* Ankara: Akçağ Yay.

Kırbıyık, Mehmet (2008), *Filibeli Avni Tuhfetü'l-Hükkam*, Konya: Tablet Yay.

Kocatürk, V. Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Edebiyat Yayınevi.

Konuk, Suat (2017), "Sulhi'nin Manzum Hac Menazilnamesi", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 18: 85-118.

Kortantamer, Tunca (1997), *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si,* İzmir: Ege Ü. Yay.

Köse, Bünyamin (2005), Şeyhi Ali Şehsüvaroğlu (Şeyhi Efendi) ve Riyazü'l-Gufran (Tefsir-i Yasin-i Şerif) Adlı Manzum Eserin Tenkidli Metni, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Kut, Günay (2011), *Acaibü'l-Mahlukat-Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II-*, İstanbul: Simurg yay.

Kuzubaş, Muhammet (2003), *Nev'izade Ata'i'nin Nefhatü'l-Ezhar Adlı Mesnevisinin Metin, Biçim ve İçerik Bakımından İncelenmesi*, Samsun: Ondokuz Mayıs Ü., YLT.

Kuzubaş, Muhammet (2007), *Atai'nin Alemnüma (Sakiname) Mesnevisinin Karşılaştırmalı Metni ve Konu Bakımından İncelenmesi*, Samsun: Ondokuz Mayıs Ü., DT.

Külekçi, Numan (1985), *Ganizade Nadiri Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserler, Divanı ve Şehname'sinin Tenkidli Metni*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Külekçi, Numan (1999), *Mesnevi Edebiyatı Antolojisi –XI-XX Yüzyıllar El Yazması Metinler ve Özetleriyle-*, 2 C., Erzurum: Aktif Yay.

Levend, Agah Sırrı (1948), *Atayi'nin Hilyetü'l-Efkarı*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Levend, Agah Sırrı (2016), *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.2, (hzl.: Hakan Yaşar vd.), Ankara:, TTK Yay.

Müstakimzade Süleyman Sa'adeddin Efendi (2000), *Mecelletü'n-Nisab* (Tıpkıbasım), Ankara: KB Yay.

Okumuş, Sait (2013), "Hevai (Üsküfi), Muhammed Bosnevi", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 07.08.2017).

Okuyucu, Cihan (1995), *Hilmi, Bahrü'l-Kemal, (Transkribe Metin)*, Kayseri: Erciyes Ü. Yay.

Özcan, Gülsüm (2013), *Manzume-i Akaid-i Seyyidi (İnceleme-Tenkidli Metin-Sözlük-Dizin)*, İstanbul: Fatih Ü., YLT.

Özdemir, Mehmet (2015), "Es'ad, Hacezade", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 10.08.2017).

Özfırat, Bayram (2006), *Tokatlı İshak Efendi'nin Nazmu'l-Ulum, Nazmu'l-Le'âlî ve Manzume-i Keydani Adlı Mesnevileri (İnceleme-Metin)*, Konya: Selçuk Ü., YLT.

Özkan, Ferudun (2011), *Bostanzade Yahya Gül-i Sadberg (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Ankara: Gazi Ü., DT.

Öztoprak, Nihat (1993), *Klasik Türk Edebiyatı'nda Manzum Yüz Hadisler,* İstanbul: Marmara Ü., DT.

Özyıldırım, Ali Emre (2015), "Sabit, Alaeddin", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 11.08.2017).

Sabuncu, Zeynep (2005), *Va'di'nin Firûz u Dil-efrûz Mesnevisi (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*, İstanbul: Simurg Yay.

Savaş, Hatice (2002), "Nali Mehrned'in "Miftah-ı Heft-Kan'ı" (İnceleme-Metin)", Konya: Selçuk Ü., YLT.

Selçuk, Bahir (2013), "Nali Mehmed Efendi", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 29.08.2017).

Sevindik, Hakan (2011), *Fasih Ahmed Dede'nin Behişt-Abad Adlı Mesnevisi (İnceleme-Metin-Dizin)*, Konya: Selçuk Ü., YLT.

Şemseddin Sami (1894/ 1311), *Kamusü'l-alam*, C. 4. İstanbul: Mihran Matbaası.

Şener, Hasan (2014), *Nağzi - Münazara-i Kahve vü Bade*, İstanbul: Grafiker Yay.

Şener, Hasan-Beklen, Sadık (2017), "Türk Edebiyatında Hilye ve Hayri'nin Hilye-i Şerifi", *Külliyat, Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 1: 1-14.

Şentürk, A. Atilla ve Kartal, Ahmet (2015), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergah Yay.

Şıra, Sahibe (2008). *Bosnalı Teberdar Mustafa Efendi ve Ona İzafe Olunan Mecmuadaki Eserler*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Şimşek, Tacettin (1993), *Fedayi Dede, Mantık-ı Esrar*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Tapsız, Meliha (hzl.)(1995), *Bolulu Himmet Divanı*, *Manzum Tarikatnâme, Âdâb-ı Hurde-i Tarikat*, Ankara: Gazi Ü., YLT.

Taş, Bünyamin (2013), "Kuloğu, İlyas", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 07.08.2017).

Tekin, G. Alpay (1991), *Feyzi Çelebi, Şem ü Pervane (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*, Harvard.

Topal, Ahmet (2006), *Adni Receb Dede, Nahl-ı Tecelli*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Topal, Ahmet (2011), *Vahdeti (İshak Hocası), Vahdetname-i Alem-Engiz (İnceleme-Metin)*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Torun, Kevser (2002), *Es'ad Mehmed Efendi'nin Hayatı Eserleri ve Gülistan-ı Şemail'i*, İstanbul: Marmara Ü., YLT.

Tuğluk, İbrahim Halil (2008), "Lamekani Hüseyin'in Esrarname Tercümesi", *Turkish Studies, Türkoloji Araştırmaları*, ¾: 818-865.

Turan, Muhittin (2012), "Hasan Rızayi ve Kan-ı Ma'ani İsimli Manzum Sözlüğü", *Turkish Studies*, 7/4: 2939-2992.

Türer, Osman (2011), *Osmanlılarda Tasavvufi Hayat, -Halvetilik Örneği-*, İstanbul: İnsan Yay.

Türkdoğan, Melike-Koç, Hamza (2013), *Nabi, Hayrabad*, Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Umagan, Suat (1996), *Nakşi Ali Akkirmani, Aynü'l-Hayat (Tenkidli Metin-İnceleme)*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Üstüner, Kaplan (2013), *İsmail Na'im Efendi Gülzar-ı Na'im,* Ankara: Sonçağ Yay.

Yakar, Halil İbrahim (2007), "Manzum Sözlüklerimizden Tuhfe-i Fedai", *Turkish Studies,* 4: 1015-1025.

Yakar, Halil İbrahim (2009), "Türkçe-Arapça Manzum Sözlüklerimizden Nazm-ı Fera'id", *Turkish*, 4/4: 995-1024.

Yazar, İlyas (1999), *Ömer Fuadi Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Bülbüliyye'sinin Metni*, İzmir: Dokuz Eylül Ü., YLT.

Yelten, Muhammet (1999), *Nev'î-zâde Atâyî Sohbetü'l-Ebkâr*, İstanbul: İstanbul Ü., Yay.

Yenikale, Ahmed (2013), "Nami Ahmed", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 07.08.2017).

Yeniterzi, Emine (2007), "Anadolu Türk Edebiyatında Ahlaki Mesneviler", *Türkiya Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5 (10): 433-468.

Yerdelen, Cevat (1988), *Türk Edebiyatındaki Kıyafetnameler ve Niğdeli Visali'nin Vesiletü'l İrfan adlı Kıyafetnamesi*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Yıldız, Alim (2003), "Okçuzade Mehmed Şahi ve Manzum Kırk Hadis Tercümesi: Ahsenü'l-Hadis", *Dokuz Eylül* Ü*., İlahiyat Fak. Dergisi*, 17: 91-124.

Yıldız, Ayşe (2014), "*Rızayi/İshak b. Hasan-ı Tokadi*", turkedebiyatiisimlersozlugu.com (Erişim tarihi: 12.09.2017).

Yıldıztekin, M. Ali (2007), *Tecelli'nin Gülendam u Ke'ib Mesnevisi (İnceleme-Metin),* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Yılmaz, Kaşif (196), "Güfti", *DİA*, 14: 218-219.

Yılmaz, Kaşif (1983), *Güfti: Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Tezkireciliği ile Divanı, Zafer-namesi ve Teşrifatü'ş-Şu'arasının Tenkidli Metni*, Erzurum: Atatürk *Ü.*, DT.

Zavotçu, Gencay (1993), *Rıza Tezkiresi, İnceleme-Metin,* Erzurum: Atatürk Ü. YLT.

Zavotçu, Gencay (2007), *Türk Edebiyatında Habname ve Ömer Fu'adi'nin Habiyye Risalesi*, Kocaeli: Hazret-i Pir Şeyh Şa'ban-ı Veli Vakfı Yay.

Orta Klasik Dönem (1600-1700): Mensur hikâyeler

Hasan Kavruk

ON yedinci yüzyıl Türk edebiyatında zayıf bir çizgi hâlinde görülmeye başlayan sadeleşme ve mahallîleşme eğilimi, mesnevilerde ve mensur hikâyelerde daha belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Çeviri yoluyla edebiyatımıza kazandırılan birtakım Doğu kaynaklı eserlere bu dönemde de rastlanmakla birlikte, 17. yüzyılın hikâyecilik açısından en belirgin özelliği yerli, telif, mahallî unsurlarla donatılmış, bazıları geniş hacimli tahkiyeye dayalı birçok mensur eserin kaleme alınmasıdır. Özellikle bu grup eserlerde artık olağanüstü şahıslara, olaylara fazla yer verilmemekte; konular güncel hayatın sıradan hadiselerinden esinlenilerek ele alınmaktadır. Bilhassa Nergisî'nin pek çok hikâyesi, münşiyane dil ve üslubunun dışında modern hikâyelerden farklı değildir. Dönemin mensur hikâyelerini kronolojik olarak şöyle değerlendirebiliriz:

Dastan-ı Ferruh ve Huma, 17. yüzyılın başlarında Sultan III. Mehmet (1595-1603) adına zamanın sahn müderrislerinden biri tarafından Kızlarağası Gazanfer Ağa'nın emriyle manzum metninden nesre çevrilmiş klasik bir aşk hikâyesidir (Topkapı Sarayı Ktb., Revan 1481). Sultan I. Ahmet (sal. 1603-1617) adına kaleme alınan *Kıssa-i Celal ü Cemal*, Şahruh devri şairlerinden Mevlana Asafi'nin aynı adlı manzum eserinden Sultan II. Ahmet'in imamı **Mustafa Safi** tarafından kısaltılıp değiştirilerek çevrilmiş ve padişaha sunulmuştur. Aralara manzum metinler de eklenen hikâye, ahlaki ve tasavvufi konuları ihtiva etmektedir.

Alaşehirli Veysi (1561-1627) tarafından yazılıp Sultan I. Ahmet'e (sal. 1603-1617) sunulan *Hâb-name*, *Vakı'a-name* adıyla da bilinir (Kocatürk 1964: 487). Özgün bir olay örgüsüne sahip, önde gelen telif eserlerden olan *Hâb-name* Sultan I. Ahmet'e övgü ile başlar. Bir çerçeve hikâyeye bağlı, tarihî nitelikli olayların ibret verici yönleriyle ele alındığı eser, didaktik ağırlıklı bir muhtevaya sahiptir. 17. yüzyıl İstanbul hayatına ait izlerin de görüldüğü *Hâb-name* son derece sanatlı, ağdalı bir üslupla yazılmıştır. Sanatlı bir dile sahip olduğu hâlde halk arasında çok tutulan ve çok okunan eserin pek çok yazma nüshası ve baskısı bulunmaktadır (Kavruk 1998: 72).

Önceki yüzyıllarda manzum veya mensur olarak birçok kez yazılan *Yusuf Kıssası*'nın, bu dönemde de Mehmet b. Mehmet Altıparmak (ö. 1033/1623) tarafından 1031/1621 tarihinde Ebubekir Ahmet Tarsusi'nin Arapça eserinden Türkçeye çevrilip Sultan I. Mustafa'ya sunulduğu görülmektedir (Bursalı 1333: I/212). Yine bir önceki yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman adına Farsçadan çevrilen *Tuti-name*'nin bu dönemde Sultan II. Osman'ın emriyle Nev'îzade Atayi (1582-1634) tarafından da ayrıca tercüme edilip Sultan II. Osman'a (1618-1622) takdim edildiği (Kavruk 1988: 40) eserin nüshalarından anlaşılmaktadır (Millet Kütüphanesi, Ali Emirî, Rm. 168). 19. yüzyılda yapılan *Tuti-name* baskıları bu nüshaya dayanmaktadır. *Münşe'at* adıyla bilinmesine rağmen değişik konularda derlenmiş hikâyelerden oluşan Abdulkerim Akhisari (ö. 1038/1628)'nin *Mün-şeat*'ı (Bursalı 1333: 1/360), kaynaklarda adı geçtiği hâlde nüshası tespit edilemeyen bir hikâye külliyatıdır.

Esrar-ı Hikmet adıyla **Derviş Hasan Medhî** tarafından 1001/1592 tarihinde yazılarak Sultan III. Murat'a sunulan Ebu Ali Sina Hikâyeleri, bu yüzyılda Seyit Ziyaettin Yahya tarafından 1038/1629 tarihinde İstanbul'dan Larende'ye giderken yolda yeniden kaleme alınmıştır. *Gencine-i Hikmet* adı verilen bu versiyonda da İbni Sina'nın efsanevi şahsiyeti etrafında cereyan eden olaylar yer almaktadır. *Esrar-ı Hikmet* ile aynı muhtevaya sahip olan *Gencine-i Hikmet*'te olayların sıralanışı bazı yerlerde değişiklik göstermektedir. Derviş Hasan Medhî'nin eseri Sultan III. Murat tarafından beğenilmediği gibi halk arasında da fazla tutulmamıştır. Fakat *Gencine-i Hikmet* çok ilgi görmüş ve pek çok yazma nüshası oluşturulmuştur. Hikâyenin sonraki döneme ait bütün baskıları *Gencine-i Hikmet*'ten yapılmıştır (Bulak 1254, 1256; İstanbul 1261, 1264, 1284, 1291, 1304, 1341; Kazan 1281, 1900, 1906 vb.). Hikâyelerin bir kısmı yeni harflerle yayımlanmıştır (Kemaleddin Şükrü 1930).

Klasik Türk nesrinin en usta yazarlarından olan **Nergisî** (ö. 1046/1635), hikâyecilik alanında da klasik edebiyatın önde gelen isimlerindendir. Hamse-i Nergisî adıyla bilinen ve beş mensur kitabından oluşan külliyatındaki *Meşakku'l-Uşşak* ve *Nihalistan* adlı eserleri özgün, realist, telif yerli hikâ-

yelerden oluşmuştur. 1034/1624'te Elbasan'da yazılan *Meşakku'l-Uşşak*, birbirleriyle bağlantısı olmayan on müstakil aşk hikâyesinden meydana gelmiştir. Bunlardan ilk hikâye yazarın başından geçen bir aşk macerasıdır. İkinci ve üçüncü hikâyeler, Âşık Çelebi'nin *Meşairü'ş-Şu'ara*'sında geçen bazı olayların hikâyeleştirilmiş şeklidir. Altısı *Nihalistan*'da tekrar işlenen bu hikâyeler, tamamen günlük hadiseleri konu alan realist özgün anlatılardır. Pek çok yazma nüshası bulunan eser (Kavruk 1998: 72), *Hamse-i Nergisî* içinde üç kez basılmıştır (Bulak 1255 iki ayrı baskı; İstanbul 1285). *Nihalistan*, Nergisî'nin ustalık döneminin eseridir. Sultan IV. Murat adına 1042/1632'de Manastır'da yazılmıştır. Eser 5 bölüm ve 25 hikâyeden oluşturulmuştur. Buradaki hikâyeler de yine orijinal, telif, yerli hayatı konu alan realist anlatılardır. Başta aşk olmak üzere cömertlik, yiğitlik, ettiğini bulma, pişmanlık, tövbekârlık vb. konuların işlendiği hikâyeler *Hamse-i Nergisî* içinde üç kez yayımlanmıştır. Halk arasında çok okunan ve beğenilen eserin kütüphanelerde pek çok yazma nüshası bulunmaktadır. *Nihalistan* yeni harflerle yayımlanmıştır (Çaldak 2004). Nergisî'nin zamanımıza kadar gelebilen bir de *Horos-name* adlı eseri bulunmaktadır (Akün 1993: 197). Tilki ile horoz hikâyesinin konu edildiği güzel bir fabl örneği olan *Horos-name*'de kendini kurnaz zanneden ve başkalarını aldatmayı meslek edinen, fakat kazdıkları kuyuya sonunda kendileri düşen tipler ele alınarak yerilmiştir. Diğer nesirlerinde olduğu gibi *Horos-name*'de de yazar, oldukça sanatlı ve süslü bir dil kullanmıştır. Eser yeni harflerle yayımlanmıştır (Çaldak 1999).

Bu dönemde Sultan IV. Murat (1625-1640) adına derlenen *Nevadir-i Süheylî*, **Kethüda Ahmet b. Hemdem** tarafından hazırlanmıştır. Sultan IV. Murat dönemi aydınlarından olan ve Süheylî mahlasını kullanan yazar, *Aca'ibü'l-Me'asir* ve *Gara'ibü'n-Nevadir* adıyla da tanınan bu eserinde, 1036/1626, 1037/1627 yıllarında yaşanan hadiselerden bahsetmektedir. Bu nedenle eserin 1626-1640 tarihleri arasında yazılmış olması gerekir. Türk ve İslam tarihine ait değişik eserlerden derlenen olaylarla kurgulanan *Nevadir-i Süheylî*'nin başında bir liste hâlinde faydalanılan kaynaklar belirtilmiş, bazı hikâyelerin başında da konunun nereden alındığına değinilmiştir. Bazı olaylarla kendi zamanı arasında bağlantı kurarak, yaşadığı dönemin aksaklıklarını, yanlışlıklarını eleştiren, düzensizliklerden, yolsuzluklardan yakınan, şikâyet eden yazar, beceriksiz devlet adamlarını yermeyi de ihmal etmez. 17. yüzyılın yaşayış tarzını, gelenek ve göreneklerini de olaylar arasında aktarmaya çalışan Süheylî, bazen mübalağalı bir anlatım da sergiler. Değişik konularda 33 fasla ayrılan eserin her faslında o konuyla ilgili değişik sayılarda hikâyeye yer verilmiştir. Eserin tamamında 129 hikâye bulunmaktadır. Hikâye sonlarında genellikle Süheylî'nin bir değerlendirmesi yer alır. Bu değerlendirmeler esnasında da dönemin sosyal, siyasal, ekonomik durumu, devrin çeşitli olayları hakkında bilgiler verilir.

Yazar, hikâyeleri aktarırken genellikle özgün şekline sadık kalmamış; birtakım değişikliklerle olayları daha gerçekçi, mantıklı bir üslupla nakletmiştir. Her kesimden insanın rahatlıkla anlayabileceği bir dille yazılan *Nevadir-i Süheylî* İstanbul'da 1256 ve 1276'da eski harflerle yayımlanmıştır. Pek çok yazma nüshası bulunan eser yeni harflerle de yayımlanmıştır (Kutlu yty.).

16. yüzyılda **Lami'i** tarafından mensur olarak çevrilen *Hüsn ü Dil*'in bu dönemde Edirneli Sabri (ö. 1055/1645) tarafından da yine mensur olarak kale me alındığı görülmektedir (Kocatürk 1964: 414). Sabri'nin eserinde de *Hüsn ü Dil*'in genel muhtevasına uyulmuştur.

Edirneli Abdurrahman Hıbri (ö. 1087/1667) tarafından derlenen *Hadayıku'l-Cinan* adlı latifeler mecmuası eğlenceli, mizahi muhtevalı fıkralardan, dinî, tarihî konulu küçük latifelerden oluşur. 8 bap olarak düzenlenen esere yer yer manzumeler de ilave edilmiştir (TopkapıRevan K. 1068). Hikâyelerin birbirleriyle bağlantısı yoktur. Bapların ihtiva ettiği genel konuya uygun olarak bir araya getirilmişlerdir. Dönemin şehzade hocalarından Feyzullah Efendi b. Mehmet tarafından Sultan IV. Mehmet (1648-1687) adına Edirne'de yazılan *Leta'if-name* de küçük fıkralardan oluşan derleme bir mecmuadır. Eserin Kamaniçe kalesinin fethi yılında yazıldığı belirtilmektedir (Bayezit Ktp. 5619). Feyzullah Efendi eserini 3 bölüme ayırmış, her bölümde o bölümün konusuyla ilgili hikâyelere yer vermiştir. Mizahi muhtevalı, hazır cevaplar içeren, kadınların ahlakıyla ilgili konularda 183 latifeden oluşan mecmua, dönemin yaşayışı, düşünce tarzı, bakış açısıyla ilgili bilgiler vermektedir.

Sultan IV. Mehmet devri (1648-1687) tarihçilerinden (Bursalı 1333: III/243) Hezarfen Hüseyin Efendi (ö. 1089/1678) tarafından kaleme alınan *Camiü'l-Hikâyat-ı Hikemiyye* derleme yoluyla oluşturulmuş bir küçük hikâyeler mecmuasıdır. Eser, adından da anlaşılacağı üzere hikmetli, didaktik, dinî ve ahlaki konuları ihtiva eden olayların derlenmesiyle meydana getirilmiştir. Eserin başında hikâyelerin listesi yer almaktadır, içinde 38 hikâye bulunmaktadır (Topkapı Kütüphanesi, Koğuşlar 919).

17. yüzyıl veya öncesinde yazıldığı, bu dönemde istinsah edilen bir mecmuada kayıtlı olmasından (Elçin 1977: 134) anlaşılan *Evhad Çelebi Hikâyesi*'nin yazarı belli değildir. İstanbul Yedikule civarında Narlıkapı'da annesiyle birlikte yaşayan Pabuççu Evhad Çelebi'nin başından geçen olayların konu edildiği bu telif yerli eser, gerçek hayatta her zaman karşılaşılabilecek günlük olayları konu etmektedir. Olaylar, Üsküdar başta olmak üzere İstanbul'un değişik semtlerinde ve Mısır'da geçer. İstanbul, insanlarıyla, eğlence hayatıyla, kültürel, sosyal, ticari ve idari yapısıyla yaşanan bir şehir olarak okuyucuya aktarılmıştır. Bu eserde vaka Fatih Sultan Mehmet zamanında geçmektedir. Eserin yazma nüshası Şükrü Elçin'in özel kütüphanesindedir (1977: 134).

İstanbul'da zengin bir ailenin çocuğu olan ve sipahi ocağında yetiştirilen Halil'in babasının ölümünden sonra kendisine kalan serveti zevk ve eğlence âlemlerinde tüketmesi ve sonrasında yaşadıklarını konu alan *Halil Hikâyesi*'nin de yazarı ve yazılış tarihi belli değildir. Fakat eserin muhtevası, üslubu, tahkiye tekniği, 17. yüzyılda yazılan kitabi ve realist eserlerle uygunluk göstermektedir. *Halil Hikâyesi*, Fransa kralı XVI. Louis'nin mütercimi ve sekreteri M. Digeon tarafından 1781'de Fransızcaya çevrilmiş (Sakaoğlu 1973: 48) ve mütercimin *Nouveaux Contes et Arabes* (Paris 1781: II/154) adlı eserinin ikinci cildinde yayımlanmıştır.

Bu asırda, mahallî, yerli pek çok mensur hikâye kaleme alınmış, özgün hikâyeler telif edilmiştir. Daha evvel bahsi geçenlerin dışında, bazı araştırmacıların halk hikâyesi (Boratav 1946: 122; Elçin 1977: 105, 136), bazılarının klasik hikâye (Levend 1973: 146; Mustafa Nihat 1936: 96) olarak değerlendirdiği, Sultan IV. Murat dönemi İstanbul hayatını konu alan bir kısım realist ve kitabi hikâyeler gurubu vardır. Klasik telif hikâyeciliğin gelişim çizgisinde önemli bir zenginlik oluşturan *Hançerli Hanım*, *Leta'ifname*, *Tayyarzade Yahut Binbirdirek Vak'ası, Sansar Mustafa Hikâyesi* gibi tahkiye ürünlerinin halk hikâyelerinden pek çok farklı yönü vardır. Her şeyden önce bu hikâyeler "kitabi"dir; yazılı kaynak ürünleridir. Onların sözlü gelenekte yaşadıklarına, oradan derlendiğine dair bir kanıt yoktur. Ferdî, telif bir edebî eser özelliği göstermektedirler. Halk hikâyelerinde her zaman görülen idealizme (Jacob 1901: 10-17) karşı bu hikâyeler grubundaki realizm oldukça açık bir şekilde kendini gösterir.

Halk hikâyelerinde konu aşk, kahramanlık ya da hem aşk hem kahramanlıktır. Söz konusu realist hikâyelerde ise sıradan konular, günlük hayatta her zaman karşılaşabilecek, yaşanabilecek olaylar hikâye edilmekte; aşk ise ikinci, üçüncü planda kalmaktadır. Halk hikâyelerindeki idealize edilmiş kahramanlar genellikle insanüstü güçlere sahiptir. Sık sık sihir, büyü, cin, cadı vb. olağanüstü unsurlara rastlanmaktadır. Fakat realist hikâyelerde şahıslar kadrosu ekseriyetle gerçek hayattan alınan tiplerden oluşmaktadır. Bunlar olaylarda iyi, kötü, bütün yönleriyle ele alınır; olağanüstü güçleri, davranışları yok denecek kadar azdır. Halk hikâyelerinde mekân genellikle semboliktir. Bazı olaylarda mekân İstanbul'dur; fakat bu sadece bir isimden ibarettir. Realist hikâyelerde ise İstanbul semtleri, çarşıları, bedestenleri, eğlence yerleri, batakhaneleri, kısaca her şeyi ile canlı, yaşanan bir şehir olarak geçer. Halk hikâyeleri genellikle manzummensur karışık bir anlatıma sahiptir. Manzumeler genellikle türkü, koşma gibi halk edebiyatı nazım şekilleriyle ve hece vezniyle söylenirken, realist hikâyelerde esas anlatım mensurdur. Bunlarda da arada manzum metin kullanılmıştır. Fakat bu manzumeler genellikle klasik nazım şekilleriyle verilmiştir. Ekseriyetle de beyit kullanılmıştır. Vezin aruz veznidir.

Realist hikâyeler grubunda dil, halk hikâyelerinde olduğu gibi avami dil değil, mektep medrese görmüş, en azından belli bir eğitimden geçmiş, klasik Türk edebiyatını tanıyan aydın kesimin dilidir. Klasik edebiyatın benzetmeleri, mazmunları, Arapça, Farsça kelime, deyim, tamlama ve beyitler bunun en açık örnekleridir (Kavruk 1998: 75-76). Realist hikâyelerin bazı meddah mecmualarında bulunması ve meddahlar tarafından anlatılması da (Nutku 1976: 98), onların halk hikâyesi olduğuna ve sözlü gelenekte yaşadığına delil teşkil etmez. Çünkü meddahlar, anlattıkları hikâyeleri ya kendileri telif ederler ya da eski metinlerden, yazılı kaynaklardan alırlar (Kaufmann 1915: 87; Nutku 1976: 47) veya sözlü gelenekten naklederler. Kaynaklarda meddahların "bellerinde mecmualarla" (İsmail Habib 1943: 306) anılmaları sebepsiz değildir. Bu eserler birileri tarafından telif edilmiş, kitabi hâle getirilmiştir. Yazarlarının bilinmemesi anonim oldukları anlamına gelmez. Zira klasik yazarların bu tarz eserlere isimlerini yazmamaları her zaman görülen bir davranıştır [→Klasik Öncesi Dönem (XIII. Yüzyıl-1453): Mensur Hikâyeler]. Romandan küçük, hikâyeden büyük ebatlı bu tahkiye ürünleri ne kadar geniş hacimli olursa olsunlar hep hikâye adıyla anılagelmiştir. Sonraki yüzyıllarda da yazılmaya devam edecek olan bu eserlerin yazılış tarihleri belli değildir. 17. yüzyıl yazmalarında örneklerinin görülmesi, bunların bu dönemde kaleme alınmaya başlandığını ve 19. yüzyıl ortalarına kadar birçok örneğin ortaya konulduğunu göstermektedir.

Bu realist hikâyeler grubunun tespit edilebilen başlıca örnekleri: *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*, *Leta'if-name*, *Tayyar-zade Yahut Binbirdirek Vak'ası*, *Cevrî Çelebi Hikâyesi*, *Tıfli ile İki Birader Hikâyesi*, *Kanlı Bektaş Hikâyesi*, *Sansar Mustafa Hikâyesi*, *Safiye ile Yusufşah Hikâyesi*, *Hikâye-i Sipahi Şadan*, *Hikâye-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şah-ı Huban* ve *Kıssa-i Boşnak*, *Ca'fer Paşa Hikâyesi*, *Hikâye-i Sipahi-i Kastamoni*'dir. Araştırmalar devam ettikçe bu listenin daha da genişletilmesi mümkün olacaktır.

Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi'nin konusu Sultan IV. Murat devrinde geçer. Eserde dönemin meşhur zenginlerinden Bedestani Halil Efendi'nin oğlu Süleyman'ın babasının ölümünden sonra başından geçen hadiseler konu edilmiştir. Olaylar Beyoğlu, Ortaköy, Beykoz, Büyükada, Boğaziçi semtlerinde, Bursa, Trabzon, Mısır, İran gibi yörelerde geçer. Şahıs kadrosu içinde Sultan IV. Murat ile nedimi Tıfli de bulunmaktadır (Mustafa Nihat 1936: 97-104). 1727 istinsah tarihli *Süleyman Faik Mecmuası*'nda (İÜ Kütüphanesi, TY. 3472) konu itibarıyla *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'ne benzeyen bir metnin bulunması, bu hikâyenin daha önceki dönemlerde kaleme alındığını göstermektedir. Eserin yazma nüshalarda adı Süleyman Şah'tır (MEB Kütüphanesi, No: 859). *Hikâye, Hançerli Hikâye-i Garibesi* adıyla kısaltılarak yayımlanmıştır (İstanbul 1268/1851). *Ceride-i Havadis*

yazarlarından Ali Âlî (ö. 1273/1856) tarafından kaleme alınan bu baskının sonunda eserin *Mir'at-ı Aşk* olarak adlandırıldığı kayıtlıdır (Diğer baskılar için bk. Kavruk 1998: 78). Şükrü Elçin, İsmail Hami Danişmend tarafından 1194/1780 istinsah tarihli bir mecmuadan alınarak ilk kısmı neşredilen *Hace Azizoğlu Hasan Şah Hikâyesi*'nin, *Hançerli Hanım ve Letaif-name*'den başka bir eser olmadığını söylemektedir (1977: 133). *Letaif-name* (İstanbul 1268), olay örgüsü itibariyle *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*'ne benzemektedir. Sadece şahıs adlarıyla ara olaylarda farklılıklar vardır. Bunda da olay, Sultan IV. Murat döneminde geçmektedir ve Tıfli yine devrededir. İstanbul'da Hoca Dursun adlı bir bezirgânın oğlu olan Yusuf'un, babasının ölümünden sonra başından geçenler bir çerçeve hikâye tekniğiyle verilmiştir. Anlatılan ara olaylar, klasik şark hikâyeleri tarzında müstakil küçük hikâyelerdir.

Tayyarzade Yahut Binbirdirek Vakası adlı eserin konusu da Sultan IV. Murat devrinde geçer. İstanbul'da defterdarlıktan mazul Hüseyin Efendi ile ona arkadaşlık yapan Tayyarzade adlı delikanlının Topkapı civarında Yenibahçe'de başlarından geçen olayları anlatan eserin bir yazma nüshası A. S. Levend'in kitapları arasındadır (Atatürk Ü. Kütüphanesi, S. Özege No. 238). Eser, 1291'de *Hikâye-i Tayyarzade*, 1324'te *Tayyarzade Yahut Binbirdirek Vak'ası*, 1957'de ise *Binbirdirek Batakhanesi* adlarıyla İstanbul'da yayımlanmıştır.

Tıfli ile İki Birader Hikâyesi, İstanbul Hocapaşa civarında oturan Hasan ve Hüseyin adlı paraları tükenen iki mirasyedinin kayıkçılık yaparken başlarından geçenleri anlatır. Narlıkapı'dan Musa Çelebi'nin kızı, nişanlısı Kazazoğlu'ndan kaçarken Hasan'ın kayığına atlar. Gelişen olaylara Sultan IV. Murat ile Tıfli de karışır. Olay, Sarayburnu'nda mutlu sonla neticelenir (Elçin 1977: 109). Eser, *Şuaradan Meşhur Tıfli ile İki Birader Hikâyesi* adıyla İstanbul'da yayımlanmıştır.

Sansar Mustafa Hikâyesi'nin (Elçin 19771978: 195-224) başkahramanları arasında Sultan IV. Murat ve nedimi Tıfli de bulunmaktadır. İstanbul İkikapılı'da tebdil gezerken bir berber dükkânında gördüğü Ahmet'in güzelliğine hayran olan Sultan IV. Murat, bu dükkâna devamlı gelip gitmeye başlar. Fakat Ahmet, Sansar Mustafa adlı bir kabadayı tarafından kaçırılır. Olaylar Ahmet'in bulunması yönünde gelişir. Sansar ve Ahmet, MısırİskenderiyeÂye kaçarlar; sonunda Üsküdar dönüşü Taşçılar'da yakalanırlarsa da bağışlanırlar.

Kahramanları arasında Tıfli'nin de bulunduğu *Tıfli ile Kanlı Bektaş Hikâyesi*'nin anlatım çizgisinin *Hançerli Hanım* ile benzeştiği, Ö. Nutku tarafından belirtilmektedir (1976: 98). Yine İstanbul'un belirli semtlerinde geçen hikâyenin *Hançerli Hanım* ile kısmi benzerlikleri olsa da, şahıslar ve kurgu bakımından birtakım değişiklikler içerdiği görülmektedir. Eser, 1299'da *Tıfli ile Kanlı Bektaş Hikâyesi* adıyla İstanbul'da yayımlanmıştır.

Hikâye-i Cevri Çelebi, Abdi ve Cevri Çelebi arasında cereyan eden olayları anlatır. Bir berber dükkânında çalışan Abdî'nin güzelliğine tutulan Cevrî Çelebi ile aralarındaki sıkı dostlukları, Abdi'nin Rukiye adlı bir kıza âşık oluşu ve onunla evlenmelerinin konu edildiği hikâyenin konusu İstanbul'da geçmektedir. Eser, *Hikâye-i Cevrî Çelebi* adıyla İstanbul'da basılmıştır (İstanbul 1289).

Safiye ile Yusufşah Hikâyesi'nin konusu Sultan Süleyman zamanında İstanbul'da geçer. Çocuğu olmayan zengin tüccar Halil Ağa'nın Safiye adlı bir kızı dünyaya gelir. Büyüyünce babası kızını Yusufşah'a nişanlar; Safiye ise Attar İbrahim Çelebi'nin oğluna âşıktır. Sonunda olaylar umulmadık şekilde neticelenir. Hikâye 1727 istinsah tarihli *Süleyman Faik Mecmuası*'nda *Hazinedar Ahmet Ağa Yusuf ba-Attar-zade* adıyla aynen geçmektedir (İÜ Kütüphanesi, TY. No: 3472, yk. 10).

Hikâye-i Sipahi Şadan'da olaylar İstanbul'un Aksaray, Maslak, Yenibahçe ve Üsküdar semtlerinde geçer. Şadan adlı tüccarın iffetli karısı, bir kocakarı tarafından erkeklere pazarlanmak üzere kaçırılır. Ölümü göze alarak götürüldüğü batakhaneden kaçan kadının yaşadıklarının konu edildiği hikâye oldukça sağlam bir kurguya sahiptir (DTCF Kütüphanesi, İ. Saib I 3621, 16 18a). Eser yazma hâlindedir (Mazıoğlu 1985: 31).

İstanbul Narlıkapı'da oturan Şahı Huban ile Galata'da oturan Nigâr'ın aşkının anlatıldığı *Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şah-ı Huban ve Kıssa-i Başnak* adlı eserin konusu, İstanbul'un Tophane, Bahçekapı, Galata, Fındıklı, Narlıkapı gibi semtlerinde geçer. İlgi çekici entrik unsurlarla kurgulanan hikâye yazma hâlindedir (DTCF Kütüphanesi, İ. Saib I, No. 3621, yk. 18a51b).

Kastamonu'dan İstanbul'a üç ayda bir ulufesini almak için gelen Ali Bey'in İstanbul'da başından geçen hadiseleri konu alan *Hikâye-i Sipahi-i Kastamoni*'nin yazılış tarihi belli olmamakla birlikte, 1028/1618 Revan seferinden sonra yazıldığı kesindir. Çünkü hikâyede bu seferden de bahsedilmektedir. Muhtemelen 17. yüzyılın ilk yarısında yazılmış olmalıdır (Kavruk 1998: 97). Yerli, telif bir eser olan hikâye, çerçeve hikâye tekniğiyle yazılmış olup bir olay örgüsüne bağlı altı müstakil hikâye ile kurgulanmıştır. Ara hikâyeler çerçeve hikâyenin bütünlüğü içinde çerçeve hikâyeyi etkilemeyecek şekilde verilmiştir. Bunlardan beşi daha evvel yazılan eserlerde geçen hikâyelerdir. Tamamen din dışı bir aşk hikâyesi olan eserde olaylar günlük hayattan alınmış, olağan şartlarda İstanbul'un Sultanahmet Camii civarı, Davut Paşa iskelesi ve çarşısı, Ayasofya çevresi, Kâğıthane, Okmeydanı gibi bilinen çevrelerde geçmektedir. 17. yüzyıl İstanbul hayatının çeşitli yönlerini aksettirmesi açısından dikkat çeken eser yazma hâlindedir (Millet Kütüphanesi, Rm. 146).

Bir çerçeve hikâyeye bağlı iki müstakil hikâyeden meydana gelen *Ca'fer Paşa Hikâyesi* de telif, realist, yerli eserlerimizdendir. Mısır Valisi Koca Ca'fer Paşa'nın Mısır'da tebdil gezerken bir eğlence yerinde karşılaştığı birer gözü kör, birer ayağı topal, birer eli çolak olan Halil ve Süleyman adlı iki İstanbullu delikanlının ayrı ayrı hikâyelerinden oluşmuştur. Galata, Unkapanı, Azapkapı, Yedikule, Uzunçarşı, Balıkpazarı, Beşiktaş, MısırİskenderiyeHalil Hanı gibi yerlerde geçen olayların *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* ile kısmen paralelliği var gibi görünse de mirasyedi motifi dışında kurgu tamamen ayrıdır. Konu gerçek hayattan şahıslar çevresinde işlenmiştir. Her iki hikâyede de insanüstü gücü olan büyücü kadın tipiyle karşılaşılırsa da bunun olay örgüsünde büyük bir ağırlığı yoktur. Eser yazma hâlindedir (Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmut Ef. No. 4264).

"Sekiz yüz doksan yedi tarihinde şehri Mısr'da bir hacegân var idi" girişiyle başlayan Hikâye-i Hâce Said'in konusu Mısır'da geçer. Kahire'de Hâce Zekeriya'nın oğlu Yahya Çelebi'nin bir ticaret seferi esnasında Nil nehrinde başından geçenleri konu almıştır. Konu, çerçeve hikâye tekniğiyle anlatılmış olup klasik Şark hikâyelerinden motifler içermektedir. Kimin tarafından yazıldığı belli olmayan eser, muhtemelen 17. yüzyılda Şark kaynaklarından da faydalanılarak kaleme alınmıştır. İran edebiyatında da aynı adda eserler bulunmakla birlikte (Munzavi 1351: 3691-3708) bu hikâye onlardan ayrı bir muhtevaya sahiptir (İÜ Ktp. TY. 250/1, yk. 119).

Yazılış tarihi bilinmemekle birlikte 1731'de Fransızcaya çevrilmiş olması dikkate alınarak (Bibliothèque Nationale S. 913) 17. yüzyılda kaleme alındığı tahmin edilen *Hikâyet-i Yahya Çelebi ba-Şeyh Ebu'l-Hayyar der-Üsküdar* adlı eser, Sultan II. Selim zamanında İstanbulÜsküdar'da Yahya Çelebi adlı bir gençle Ebu'lHayyar arasında geçen olayları konu etmektedir. Yerli, telif, realist bir eser olan *Hikâyet-i Yahya Çelebi*'nin yazarı belli değildir.

Konusunu çoğunlukla yaşanmış veya yaşanması mümkün hadiselerden alan yukarıdaki hikâyelerin ekseriyeti, halk arasında oldukça sevilen ve çok okunan eserlerdir. Bunların yenileşme dönemi hikâyeciliğimize de önemli ölçüde etkisi olmuştur. Batılı manada romanın Türk edebiyatında ilk örneklerinden olduğu söylenen (Kocatürk 1964: 652) Namık Kemal'in (1840 -1888) *İntibah*'ı ile *Letaif-name* veya *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* arasındaki paralellikler bunun en güzel örneğidir.

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk (1993), "Nergisî", *İA*, 9: 194-197.
Boratav, P. Naili (1946), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara: MEB Yay.
Bursalı M. Tahir (1333), *Osmanlı Müellifleri*, III Cilt, İstanbul.
Çaldak, Süleyman (1999), "Nergisî'nin Horosnâme'si", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 13: 243-250.
Çaldak, Süleyman (2004), *Nergisî ve Nihâlistânı*, Malatya: Özserhat Yay.
Elçin, Şükrü (1977), *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara: KB Yay.
Elçin, Şükrü (1977-1978), "Sansar Mustafa Hikâyesi", *Türk Kültürü Araştırmaları*, 16 (1 2): 195-224.
İsmail Habib (1943), *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Jacob, G. (1901), *Türkische Volksliteratur*, Berlin.
Kaufmann, M. R. (1915), *Pera und Stanbul*, Weimar.
Kavruk, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara: MEB Yay.
Kemaleddin Şükrü (1930), Ebu Ali Sinâ, İstanbul: Kanaat Ktp.
Kocatürk, Vasfi Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Ayyıldız Mtb.
Kutlu, Şemseddin (yty.), *Türk İslâm Tarihinden Nevâdir-i Süheylî*, 2 C., İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser Serisi.
Levend, A. Sırrı (1973), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yay.
Mazıoğlu, Hasibe (1985), "Divan Edebiyatında Hikâye", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Ankara: AKM Yay., s. 1936.
Munzavî, Ahmed (1351), *Fihrist-i Nüshahâ-yı Hatt-ı Fârsî*, Tahran.
Nutku, Özdemir (1976), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
Özön, Mustafa Nihat (1936), *Türkçede Roman*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Sakaoğlu, Saim (1973), *Gümüşhâne Masalları*, Ankara: Atatürk Ü. Yay.

Orta Klasik Dönem (1600-1700): Estetik nesir

Christine Woodhead

Çeviren: Yurdanur Salman

EDEBÎ estetik nesir için kullanılan Osmanlıca terim "inşa"dır; Arapça kökenli olan bu sözcük, burada sanatlı bir yazma üslubunun bilerek yapılandırılması anlamına gelir. Hem belâgat (retorik) hem de şiirle yakından bağlantılı olan münşiyane yazıda ustalık, hem kişi olarak "münşi"nin (üslupçu), hem de onun yazılarını içinde oluşturduğu ortamın yüksek kültürel başarı düzeyini gösteriyordu. İmparatorluğun giderek artan isteklerinin ve eğitimli topluluğun genişlemesinin bir yansıması olarak Osmanlı inşa üslubu, büyük ölçüde başka türden yazılarda kendini gösteren divan-i hümayun belgeleriyle, XV. yüzyıldaki ilk bağlantısından yola çıkarak XVI. yüzyılın ortalarından sonra gelişti. Bu üslup, en yüksek beğeni düzeyine XVII. yüzyılda ulaştı. Daha sonra, yeni edebiyat üslupları, yavaş yavaş edebi inşayı hem modası geçmiş, hem de dilbilgisel ve sözcüksel giriftliğinden dolayı büyük ölçüde okunamaz duruma getirdi. Çağdaş bilimadamları, Tietze ve Walsh'ın ilk olarak ele almalarıyla, Osmanlı inşasını ve bu üslubun Osmanlı edebiyat geleneğindeki yerini ciddi olarak ancak yakın zamanlarda değerlendirmeye giriştiler (Tietze 1973, 1975, 1979, 1982; Walsh 1969; Uzun 2000).

Osmanlı inşası, bilinçli olarak estetikleştirilmiş bir üsluptu. Karmaşıklık açısından konuya ve okuyucusuna göre çeşitlilik gösterse de, genelde Osmanlı nesriyle yazılan çoğu yazıdan dikkat çekecek ölçüde daha giriftti. Niteliği *seci* diye bilinen kafiyeli, ritmik sözcük öbeklerinden oluşan uzun cümlelerle belirlenen bu üslup, sık sık aliterasyon, eşanlamlı ve eşsesli, eş-

yazımlı sözcüklerden ve başka türde sözcük oyunlarından sıkça yararlanıyordu. Hem kültürel ve sözcüksel zenginlik, hem de bu dillerde bulunan kafiyeli nesrin müziksel niteliğini arttıran uzun ve kısa ünlülerin karşıtlanarak bir araya getirilmesi nedeniyle, kullanılan sözcük dağarının yüzde yetmiş beşi, Arapça ya da Farsça idi. Türkçe ise, büyük ölçüde adıllar, bağlaçlar ve sonda gelen çekimli filler için kullanılıyordu. Ağır basan dilbilgisel yapı, iyeliği gösteren/sıfat niteliğindeki Farsça izafetti; bu, sonunda Osmanlıca yazılarda üslupların çoğuna sızan, alışkanlık yaratan bir öğe oldu. Metinler, İslamiyete özgü klasik göndermeler ve anıştırmalar, mısralar, Kuran'dan bol bol yapılan alıntılarla süsleniyordu (Tietze 1973; bk. Gully 1996). XVII. yüzyılın önde gelen inşa yazarlarından biri olan Nergisî (ö. 1635) gururla şunları yazıyordu:

> Hoşa giden ifadeleriyle Türk dili, kendisini çevreleyen çeşitli dillerin yeşil çayırlarından, belâgat erbabı kişilerce onaylanan en nadide anlam çiçeklerini toplamakla belirginleşmiş olarak ve oralardan duruluk meyvalarını toplayarak, damağa hoş gelen arı ve sağlam ölçüsüyle takdir edilir:
> lisān-ı hoş beyān-ı Türkī
> etrāf-ı çemenistān-ı elsine-i muhtelifeten
> iktıtāf-ı ezhār-ı 'ibārāt-ı ber-güzīde-i büleġā-pesend ile müstesnā,
> ve ictimā-yı semerāt-ı *huz mā safā* ile
> müstahsen-i tıbā'-ı selime-i rāst-mi'yārān-ı mezāk-āşinā (Nergisî 1285/1868: 6; Çaldak 2010)

Benzer biçimde, Nergisî'nin çağdaşı, bir önceki nişancı (nişancıbaşı) Okçuzade (ö. 1630) gerçek bir üslupçunun, tek bir temayı, aynı imgeleri ve aynı imaları yinelemeden, benzer incelikle işleyebilecek kişi olması bakımından, iyi inşa kompozisyonunun geniş soluklu olma niteliğini vurguluyordu (Woodhead 1988).

Estetik nesir sanatında ustalık kazanan pek çok üslupçu, aynı zamanda başarılı birer divan *şairi* idiler. Osmanlı divan şiiriyle inşa arasındaki ilişkinin tam olarak ne olduğu, incelenmeyi beklemektedir. Bazı bakımlardan çok yakından bağlantılı olsa da bu iki biçim birbirinden belirgin biçimde ayrı görülmekteydi. İnsanın, divan şiirinin başlangıç döneminde Osmanlı edebiyat biçimini oluşturduğu, sonraki önemler ve bir uğraş olduğu yolundaki yaygın varsayım Okçuzade'yi, kendi mektuplarından yaptığı derlemeye, sanatını güçlü bir biçimde savunan bir önsöz yazmaya itmiştir. Okçuzade, saygın Fars üslupçusu Hâce-i Cihan'dan alıntı yaparak, bütün bölgelerde ve şehirlerde uzman şairler kolayca bulunurken, has bir üslup ustasının, belki bir kuşakta bir kez ortaya çıktığını ileri sürer; ender görülen bu durum, münşiden beklenen daha üstün becerilere ve daha büyük sanat ustalığına tanıklık eder (Woodhead 1988: 143). Bununla birlikte, sonuçta "şi'r ü inşa", şiirde olsun, düzyazıda olsun, aynı madalyonun iki yüzüydü; şair, de-

netimli, dinleyicilere hemen ulaşacak, bellekte kalıcı mısralar üretiyordu; üslupçunun ürünü de örneğini, her şeyden önce tek başına okunmak için yazılmış olan daha uzun, düşünceye dayalı mektuplarda buluyordu (Woodhead 1988:156-159; Woodhead 2014). Birbirine karşıt olan bu amaçlarına karşın, şairin gazeli ve münşinin mektubu, açıkça birbirleriyle karşılaştırılabilecek yapılandırmalardır.

XVII. yüzyıl boyunca Osmanlı inşası, ağırlıklı olarak mektup yazımından ve örnekleyici ya da öğretici edebiyattan oluşan iki ana türde, daha az ölçüde olmak üzere de biyografik sözlüklerde bulunuyordu. Mektup yazımı, Osmanlı inşasının başlangıçtaki tonu, hem kompozisyon kurallarını belirleyen yazışma elkitaplarında, hem de imparatorluğun nişancılık görevindeki yazıcıların kullanmaları için hazırlanan örnek mektup derlemelerinde belirlendi (Tekin 1971). Osmanlı kompozisyonunun çeşitli biçimlerinde olduğu gibi, ilk etkilenmeler Farsçadandı. XVI. yüzyılın en saygın münşileri olan Tacizade Ca'fer Çelebi (ö. 1515) ve Celalzade Mustafa Çelebi (ö.1567), sırasıyla I. Selim ve Süleyman'ın yanında nişancı olarak görev yaptılar. Osmanlı inşa belgelerinin en tanınmış derlemesi, *Münşe'atü's-Selatin*, 1570'li yıllarda ve 1580'li yılların başlarında III. Murat döneminde baş yazıcı, sonra da nişancı olan Feridun Bey (ö. 1583) tarafından yapılmıştır. Osmanlı kütüphaneleri, bütün dönemlerden yapılan münşeat derlemelerinin kopyaları açısından zengindir; bu kopyalar, bu gibi elkitaplarının uygulama açısından hep değerli görüldüğüne tanıklık eder (Matuz 1970). Feridun Bey'in *Münşe'atü's-Selatin*'i 1264-75/1848-59'da Osmanlı yazısıyla yayımlandı. Pek çok başka derleme, yayımlanmadan ve incelenmeden kalmış durumdadır. Bununla birlikte, Sarı Abdullah'ın 1640'lı yıllarda derlenen *Düsturü'l-İnşa*'sı gibi eserler, farklı kişiler tarafından yazılmış resmi belgeleri kapsayarak *Münşe'atü's-Selatin*'i izlese de üslupçular, hem edebiyat ustalıklarını sergileyen yazılı bir eser olarak kişisel tatmin amacıyla, hem de üst konumdaki birine sunulmak üzere, meslek yaşamlarına bir yatırım olarak kendi özel yazışmalarını topladıkları derlemeler oluşturma yolunda giderek artan bir eğilim içindeydiler. XVI. yüzyıldan kalma Mesihî'nin *Gül-i Sad-berg*'i ve Lami'i'nin *Münşe'at*'i gibi birkaç "kişisel" derleme bulunduğu bilinmektedir (Ménage 1988; Esir 2006; bk. Haksever 1998).

Bir üslupçunun münşeat mecmuası, bir şairin divanına eşdeğerdi. Bu tür mektup yazımının taşıdığı birincil önem, bu nedenle diplomatik değil, edebiydi. Okçuzade'yi bir yana bırakırsak, inşanın XVII. yüzyılın başlarındaki uygulayıcıları, nişancı görevlilerinden çok, ulemanın üyeleri olan Osmanlı hukuk adamlarıydı.

Nergisî ve Okçuzade, 1610'lu ve 1620'li yıllarda yazılarını birbirlerine ve birbirleri için yazan bir üslupçular grubunun üyeleriydi. Bunların arasında, geleceğin *şeyhülis*lamı, Ahizade (ö. 1634) ve Azmîzade (ö. 1631),

Ganizade (ö. 1627), Mehmet Bahşî (ö. 1624) ve Taşköprüzade Kemalettin (ö. 1621) gibi kazaskerler bulunuyordu. Nergisî'nin, arkadaşları olan kadılar Veysi (ö. 1628), Abdülkerim (ö. 1629), Halvetî *şeyhi* ve vaizi olan Sivasi (ö. 1639) gibi başka kişilerin katkıları, bu dönemde medresede yetişmiş ulema üslupçuların ağır bastığını gösterir (Nev'îzade Ata'i 1268/1852; Kâtip Çelebi 1267/1851). Bu gibi yazarların desteklenmesinde can alıcı etken, önemli bir şair ve münşi olan ve kendisine pek çok edebiyat eseri adanan *Ş*eyhülislam Yahya'nın (ö.1644) teşvikleriydi. 1620'li yıllardan sonlarında, Yahya'ya sunulmak için Azmîzade, Abdülkerim, Ganizade, Nergisî, Okçuzade ve Veysi tarafından oluşturulan toplu bir münşeat derlemesi mevcuttur (Woodhead 2007).

[1] *Münşe'at-i Azmîzade*, British Library Or. 1169.

XVII. yüzyılın m*ünşeat* derlemelerinde korunan mektuplar ve diğer kısa yazılar, yalnızca Osmanlı estetik nesrinin niteliğini göstermekle kalmaz; yazarların tarzlarını, varsayımlarını ve heveslerini de gösterir. Bu derlemelerde, dostça hatır sormaları ve yorumları içeren genel mektupların yanı sıra, yeni yapılan bir atamadan sonra kutlama (tehniyet), yakın bir akrabanın ölümü üzerine başsağlığı dileme (taziyet), meslek yaşamındaki hayal kırıklığından yakınma (*şikayet*) mektupları, çeşitli biçimlerde kişisel terfiyle ya da bir haminin koruması altındaki kişinin ilerlemesiyle ilgili çeşitli ricalar ve tavsiyeler gibi beklenebilecek başka biçimler de vardır (Haksever 1998; Derdiyok 2000). Nergisî'nin münşeatına, vakfiyelerin ve onun başkaları adına yazdığı mektupların alınması, yazmada iyi üsluba verilen büyük önemin örnekleridir. Benzer biçimde, yalnızca "bir aziz dost"a ya da "soylu bir vezir"e hitabeden birkaç mektubun da pek çok derlemeye dâhil edilmesi, bunların gerçek yazışmalardan çok kompozisyon için örnek alıştırmalar olduğunu düşündürüyor.

Bununla birlikte, her ne kadar mektup derlemelerindeki pek çok parça tarihsiz olsa, hitap edilen kişi her zaman açıkça belirtilmemiş ise de, bu mektuplarda yazışmayı yapanlar arasındaki kişisel dostluk ve hamilik ilişkisinin önemli izlerini yakalamak olanaklıdır. Azmizade'nin otuz yıllık bir döneme yayılan yazılarını içeren *Münşe'at*'ı pek çok yararlı örnek sunar ve imparatorluğun bir ucundan bir ucuna, eğitimli çevreler arasında bir yazışma ağının kurulduğunu, heyecan verici bir biçimde ortaya çıkarır. Bu eserde, çağdaşı olan, seçkin ulemaya (özellikle de *şeyhülislamlık* yapmış olan Sun'ullah, Es'at ile Yahya'ya, ve Ganizade'ye) yazılan mektupların ötesinde, 1611-14'teki vezirliği sırasında vezir-i azam Nasuh Paşa'ya, Yemen beylerbeyi Cafer Paşa ve Bağdat beylerbeyi Cigalazade Mahmut Paşa gibi önde gelen siyasi kişilere, özellikle de Azmîzade'nin kadı olarak görev yaptığı Şam ve Kahire gibi şehirlerde biraz daha düşük konumda, adaletten ve siyasetten sorumlu kişilere yazılan birkaç mektup vardır.[1] Bu nedenle münşeat derlemeleri, öncelikle üslup mükemmelliğini örneklemek amacıyla

derlenmiş oldukları için, bireysel ürünlerin tam ya da kesintisiz bir kaydını sunmasalar bile, edebiyatta ve meslek yaşamında mesenliğin incelenmesi için vazgeçilmez birer kaynak oluşturur.

Bu kişilerin yazdıklarının niteliği, özellikle de Nergisî ve Veysi'nin kalıcı olan ürünleri, XVII. yüzyılın başlarını, Osmanlı mektup ve inşasının tanımlayıcı dönemi olarak belirlemiştir. Benzer bir saygınlık kazanan daha sonraki çok az sayıda üslupçu arasında, Nergisî ve onun çevresiyle karşılaştırılmayı hak eden şair ve edebiyatçı Nabi (ö. 1712) vardır. Nergisî, Veysi ve Nabi, inşa yazımının ikinci ana türünde, örnekleyici ya da öğretici edebiyatın uzun ve tamamlanmış eserlerini üretmeleri bakımından da çok takdir ediliyorlardı. XVII. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak bu gibi eserlerde inşa üslubu, dikkate değer bir edebiyat meseni olan III. Murat (sal. 1574-95)'ın saltanatıyla, ayrıca, Osmanlıcada gizil imgeler yelpazesinin ve nüanslarının artık Farsça kültür örneklerini aştığı bir eğitimli seçkinler topluluğunun yaygınlaştığı dönemle kabaca örtüşerek özel bir ağırlık kazanmıştı. *İnşa*, Nergisî'nin "hoşa giden ifadesiyle Türk dili", hiç de yerel bir üslup değildi. Gene de, belirgin bir biçimde Osmanlıya özgü ve çok uygun düşecek biçimde imparatorluğa layıktı. Bu dilde iyi yazı yazabilme becerisi, "Osmanlı yönetici sınıfından üyelerin niteliğini belirleyen damgalardan biri"ydi (Fleischer 1986: 22).

Yalnızca inşa üslubuyla yazmış olmasa da tarihçi ve bürokrat Mustafa Âlî (ö. 1600)'nin bu üslupla yazılmış pek çok yazısı vardır. III. Murat'a, zorbalıktan ve hükümete musallat olan benzer kötülüklerden kaçınma konusunda danışmanlık yaparken, Osmanlı hanedanının askeri zaferlerini ya da tarihsel başarılarını överken Ali, estetik açıdan karmaşık bir edebi üslubu koruyabiliyordu. Murad'ın halefi olan, kısa ve konuya parmak basan şeyleri okumayı yeğleyen III. Mehmet'e hitap ederken daha geniş bir kitleye ulaşacağını umut ettiği eserlerde Âlî, daha basit bir üslupla yazıyordu (Fleischer 1986: 178-80). Yüceltmeyle yararlılık arasındaki karşıtlık, inşa ile "standart" Osmanlıca arasındaki denge, XVII. yüzyıl Osmanlı örnekleyici edebiyatının, yalnızca yazarlar arasında değil, aynı yazarın çeşitli metinleri arasında da sürdürülen bir özelliğidir.

Veysi'nin başlıca eserleri bu çeşitliliğe örnektir. Onun, ulemadan yazıştığı kişilere yazdığı mektuplar, "içten dostluğun, bağlantıları kuran bir ipe dizilmiş değerli incileridir" (Veysi 1286/1869: 308). Veysi'nin *Siyer-i Nebi*'si, bir inşa eseri olarak sınıflandırılsa da, bilinçli olarak daha az sanatlı kılınmıştır. Bu eser, konusuna uygun düşen seçkin bir üsluptan beklenen şu gibi belirtileri taşır: Farsça bölüm başlıkları, araya sık sık (çoğu Farsça olarak) sokulan şiirler, Arapça alıntılar, Farsça izafetin belirgin bir biçimde kullanılması ve çok yerinde sözcüklerin seçilmesi. Veysi'nin 1628'deki ölümü sırasında tamamlanmamış olan *Siyer*, yüzyılın sonuna doğru benzer bir

üslupla Nabi tarafından tamamlanmış, sevilen ve saygın bir konu üzerine yazılmış mükemmel bir yazımı bir araya getirmesi nedeniyle geniş takdir görmüştür. Bu eser, E. J. Gibb'in, *History of Ottoman Poetry* adlı kitabında yaptığı "en yapmacık Farsça üslubuyla yazılmış" yolundaki kötüleyici değerlendirmeyi hak etmemektedir (Gibb 1904: III, 208).

Hem *Münşe'at*'a hem de *Siyer*'e karşıt olarak, Veysî'nin *Hâb-name*'si görece az edebî hevesleri olan kısa bir eserdir. I. Ahmet'in saltanatı sırasında yazılmış (1603-17) olan bu eser, Veysi'nin, Büyük İskender'in padişaha devlet sorunlarıyla ilgili olarak danışmanlık yapmasına tanıklık ettiği bir düşü anlatır. Öğüt edebiyatının bir türü olarak bu eserin siyasal bir amacı vardı; bir mesajı kolayca anlaşılabilecek bir dille, doğrudan aktarması gerekiyordu (Altun 2011).

Nergisî'nin eserleri, daha az ölçüde de olsa, üslup açısından görece çeşitlilik sergiler. Nergisî, yazdığı hemen her şeyde, genelde yüksek bir düzeyi yakalamayı amaçlamıştır; bunun nedeni, kısmen inşalı kompozisyonlardan açıkça zevk alması, kısmen de meslek yaşamının çoğunu Bosna'nın taşra merkezlerinde orta kademede bir kadı olarak geçirmiş olmasıdır. Buralarda Nergisî'nin daha iyi bir yere atanabilmek için gereken niteliklerin bir parçası olarak edebiyat yeteneğini sergileyecek hem zamanı hem de teşvik edici bir nedeni vardı. Bu, onun yazdığı mektupların tonunda açıkça gözlemlenebilir. Sonunda, 1635'te IV. Murad'ın Revan seferinde (belki *Şeyhülislam Yahya*'nın hamiliği sayesinde) Sultan'ın vakanüvisi olarak atanmayı başarmış olsa da kaderin cilvesi olarak, yola çıktıktan sonraki birkaç gün içinde ölür (Çaldak 2006). Nergisî'nin eserlerinden beşi, normalde beş destansı şiire ayrılan, gene de "şi'r ü inşa" arasındaki yakın bağlantıların başka bir yansıması olan hamse olarak derlenmiştir. Nergisî'nin, konularını seçişi eğitimli Osmanlı seçkinlerinin geniş kapsamlı kültür mirasının örnekleridir. Beş eserden ikisi, Arapça özgün eserlerin çevirileri üzerine kurulmuştur: *El-Kavlü'l-Müselleme Fi-Gazavati'l-Mesleme* (yaklaşık 1620'de yazılmış) 717'de Konstantinopolis'in, Emevi komutanı Maslama b. Abdü'l-Mâlik tarafından kuşatılmasıyla ilgilidir; *İksir-i Sa'adet* (1632) Gazâlî'nin etik üzerine yazdığı bir risalesinden yararlanmıştır. *Kanunu'r-Reşad* (1623), 1623'te tahta çıkan çocuk sultan IV. Murad'a armağan olarak sunulan, XVI. yüzyıldaki Farsça *Ahlaku's-Sultan'*ın genişletilmiş çevirisidir. Nergisî, bu eserin tamamlanmasının "yarım aydan az" sürdüğünü, "yararlı tavsiyeler" oluşturmadaki değerinin dilinin giriftliğine ağır bastığını belirtir (Selçuk 2013: 77). *Hamse*'deki dördüncü parça olan *Meşakku'l-'Uşşak* (1624-5) çağdaş Osmanlı toplumunda geçen on aşk öyküsünün derlenmesinden oluşmuştur (Selçuk 2009). Beşinci parça, *Nihalistan* (1632-3), her biri birkaç fıkradan oluşan beş bölüm halinde düzenlenmiştir: Cömertlik, zor durumlarda sabretme, resmî görevlilerin zorbalıklarına karşı direnme, başkalarına

baskı uygulayanlara verilecek cezalar ve insanın kendi yanlış edimlerinden duyduğu pişmanlıkla ilgili, ahlakî konuları içerir. Bu öyküler, büyük ölçüde Nergisî'nin kişisel olarak tanıklık ettiği olaylar üzerine kurulmuştur. Bütün eserin biçimsel düzenlenişi, sırasıyla Orta Çağdaki Fars şairleri Sa'dî ve Câmî'nin çok tanınan eserleri *Gülistan*'a ve *Baharistan*'a bilinçli olarak yazılan birer nazire oluşturur (Çaldak 2010). Nergisî'nin, buna benzer ahlaki ve örnek niteliği taşıyan ama hamseye alınmayan bir başka yapıtında da, 1620'li yılların sonlarında Buda Eyaleti'nin Macaristan sınırında valilik yapmakta olan Murtaza Paşa'nın yaptıkları övülerek anlatılır. Bu eser de beş bölüm olarak yapılandırılmıştır: Vezirin yönetimde benimsediği yüce ilkeler; kişisel cesareti; altındakilerin itaatsizliğini ve kötü davranışlarını bastırması; Habsburg akınlarına karşı sınırı savunması; bunun ardından düşmana bir barış antlaşmasını kabul ettirmesi.

İnşa üslubunda içkin olarak bulunan sözcük dağarcığının zenginliği ve imalar, örnekleyici ya da övücü nitelikteki eserlere ideal olarak çok uygun düşüyordu. Bu üslup, kişisel anılardaki duygu derinliğini de aynı ölçüde aktarabiliyordu. Bu bakımdan öne çıkan bir eser, Nabi'nin *Tuhfetü'l-Harameyn*'i, 1678-9'da onun Kudüs ve Kahire yoluyla Mekke'ye yaptığı hac yolculuğunun anlatılmasıdır. Bu eser, temelde nerelere gidildiğini ve neler yapıldığını anlatan, kullanıma yönelik elkitapları olan başka Osmanlı hac anlatılarıyla çarpıcı bir karşıtlık sergiler. *İnşa* üslubunu kullanması Nabi'ye daha esin dolu, daha doyurucu bir ifade yakalama olanağı sağlamıştır. *Tuhfetü'l-Harameyn*, okura hac yolculuğuna çıkma, Şam'daki bir kahvehanede geçen olayı hem çekici hem de itici bulma, Kudüs'teki el-Aksa camisinin içini hayranlıkla seyretme, Mısır kervanıyla taşınma deneyimini ikinci elden yaşama, son olarak da Nabi'nin Mekke'ye ulaştığında yaşadığı duyguları paylaşma olanağını sağlar (Coşkun 2002:3-120).

Açıkça görülüyor ki estetik nesir, bazı yazı üsluplarına ve bazı konulara uygun düşüyordu ama bazılarına uygun değildi. XVII. yüzyılın başlarına gelindiğinde, bu üslubun tarihle ilgili yazıların çoğuna artık uygun olmadığı düşünülüyordu. XVI. yüzyıl boyunca, münşiyane üslupla tarih yazımı, Osmanlı hanedanının ve imparatorluğunun topraklarına yeni katılmış olan Suriye ve Mısır eyaletlerinde kendilerine uygun düşmesi gereken imajı, İran'daki Savefi yöneticilerle rekabeti yansıtmanın bir parçasıydı. Özellikle Süleyman'ın ve III. Murat'ın etkin hamilikleri, şeyhülislam Kemalpaşazade (ö. 1534) ve nişancı Celalzade Mustafa gibi, ayrıca sultanın hocası ve sonunda *şeyhülislam* olan Hoca Sadettin (ö. 1599) gibi önde gelen yazarların elinden çıkmış, çok beğenilen bir dizi inşayla yazılmış tarihçeyle sonuçlanmıştı. Hoca Sadettin'in *Tacü't-Tevarih*'i, dilsel derinlik ve ifade inceliği açısından, Veysi ve Nergisî'nin örnek eserlerinin gölgesinde kalsa da, tarih

yazımında inşa üslubunu taçlandıran bir başarı örneği olarak sık sık anılır.

XVII. yüzyılda tarih yazımı, genelde tonu bakımından önceki tarih yazımlarına göre açıkça daha siyasal ve daha eleştireldi; ayrıca, üslup bakımından olsun, biçimin düzenlenişi açısından olsun, edebiyattaki modellerden daha az etkilenmişti (Murphey 1993-4: 277-311). Nergisî, IV. Murat'ın Revan seferinin öyküsünü yazıya geçirecek kadar uzun yaşamış olsaydı, kuşkusuz bu, IV. Murat'ı XVI. yüzyıldaki öncüllerinin imparatorluk imgeleriyle bağlantılandıran, inşa nesriyle yazılmış bir eser olurdu. Nergisî'nin çağdaşı, Kazasker Karaçelebizade Abdülaziz Efendi (ö. 1658), XVII. yüzyılın ortasında inşa üslubuyla yazan dikkate değer tek başka tarihçidir (Kaya 2001). Sonuç olarak, eğitimli seçkinlerin sayısındaki ve Osmanlı inşa yazışmalarının saygınlığındaki bu artışa karşın, tarihle ilgili eserlerin içindeki konular yelpazesinin ve gizil okur kitlesinin eşzamanlı olarak genişlemesi, daha doğrudan iletişim sağlayacak bir dil gerektiriyordu. Tarih yazımında girift inşaya duyulan "gereksinme", pek çok eserin birazcık daha uzun, fark edilecek ölçüde ritmik, kısmen de uyaklı olan giriş kesimlerinde etkisini sürdürse de, bir ölçüde azalmıştı.

İnşa nesrinin bazen kullanıldığı başka bir tür de biyografi sözlükleriydi. Âlimler, şairler ve sanatkarlar gibi "meslek" gruplarının anlatıldığı tezkirelerin üslupları, kayda geçirme amacıyla alınan, gösterişsiz biyografik notlardan tutun da en yüksek düzeyde inşa kompozisyonlarına kadar çeşitlilik gösteriyordu. Kınalızade Hasan Çelebi (ö. 1604)'nin *Tezkiretü'ş-Şuara*'sı, sağlam bir temele oturtulmuş, fıkra niteliğinde çok zengin bilgiler içerse de bilinçli olarak "yüksek" kılınmış üslubu nedeniyle, bir yaşam-kaynakça kaydı olduğu ölçüde, bir edebî sanat eseri olarak da görülür (Kınalızade 1987). *İnşa*yla kaleme alınmış tarih yazımına yapılacak bir benzetmeyle, böyle bir tezkire başarının övülmesidir. Benzer biçimde, Nev'îzade Ata'i (ö. 1635) de, büyük ölçüde ulemayı anlatan, *Zeyl-i Şeka'ik-i Nu'maniye* (*Şeka'ik-i Nu'maniye*, Taşköprülüzade tarafından XVI. yüzyılın ortasında Arapça olarak yapılmış bir derlemeydi) adlı bir biyografik eser oluşturdu. Nergisî'nin neredeyse tamı tamına çağdaşı olan Ata'i, aynı çevrelerde çoğu zaman aynı hamilerle dolaşıyor, büyük ölçüde Balkanlar'da onunkine çok benzer bir orta kademe kadılık mesleğini sürdürüyordu. Kendisi de dikkate değer ağırlıkta bir şair olan Ata'i'nin üslubu ve ayrıntılı bilgileri bir araya gelerek *Zeyl-i Şeka'ik-i Nu'maniye*'nin temel bir eser durumuna gelmesini sağladı (İpekten 1991). Gene, Gibb'in değerlendirmesiyle, "çok gösterişçi ve Farsçalaştırılmış nitelikte bir nesir üslubu" XIX. yüzyıl sonlarında, Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'unda inşa eserlerinin gözden düşmüş olduğunu yansıtır (Gibb 1904: III, 233). Okçuzade'yi değerlendirişi, Ata'i'nin üslubuna tipik bir örnektir:

Mīr-i müşārun ileyn – *efazu'llāh suhube gufrāni 'aleyh* –
hˇāce-i cihān-ı şi'r-ü-inşā
tugrā'ī-yi divān-i felek-'unvān-ı büleġā;
fenn-i hadīs-i şerīfde senedī-yi 'ālī,
luġāt-ı ġarbiye-i 'arabiyede fā'ikü'l-me'āli;
fıkrāt-ı inşāsı mümtaz-u-müsellem,
kelimāt-ı fesāhat-esāsı metīn-ü-müstahkem;
'unvān-ı cerīde-i belāġat
beytü'l-kasīde-i berā'at,
müfred-i zamāne vādīsinde yegāne idi. (Ata'i 1268/1852: 731)

Yukarıda adı geçen soylu beyefendi şiir ve nesir dünyasının[2] öğretmenidir, belagatçilerden oluşan cennetlik [üslupçuların] mührünün sahibidir.[3] Hadis ilminde, kendisi en güvenilir, yetkili kişidir,[4] harikalarla dolu Arapça sözcük dağarcığında da üstündür. Onun titiz bir sanatçılıkla oluşturulan ifadeleri tam olarak geliştirilmiştir ve güzeldir, fesahatli sözleri sağlam ve güçlüdür. O, belagat kayıtları kitabının ön sayfasında yer alır, mükemmelliğe yazılan şiirin[5] en yüce beytidir; zamanımızın eşsiz niteliklerle dolu vadisinde tek başına durmaktadır.

Yukarıdaki genel bakış, daha çok, XVII. yüzyılın önde gelen küçük bir üslupçular grubunun üzerinde yoğunlaşmıştır; bilimsel araştırmaların günümüzdeki durumunda, onların mektuplarını ve eserlerini genel bir çerçeve içinde değerlendirmekten öte bir şey yapmak olanaksızdır. *İnşa*, Osmanlı edebiyat türleri arasında en az incelenmiş alanlardan biri olmaya devam etmektedir; bunun nedeni, kısmen, çoğu edebiyat nesrinin "sahteliği", abartılı ve değersiz söz kalabalığı içinde anlamın sese feda edilmesi olarak gördükleri şeye karşı çıkan XIX. yüzyıl Osmanlı eleştirmenlerinin yarattıkları hava olmuştur. Bunu bir ipucu olarak kullanan modern edebiyat tarihçileri, büyük ölçüde daha az karmaşık ve görünüşte daha "anlamlı" olan metinleri tercih etmişlerdir. Oysa, "Osmanlı uygarlığının kültürel ihmal etme yanılgısı" (Walsh 1969: 213), Nergisî, Veysi ve Ata'i'nin ait oldukları edebiyat çevrelerinin etkinliklerinin en özgül ve en tipik olanlarından birini", eğitimli Osmanlıların bu "damgasını bu kısa anlatılışında bile açıkça gösterilmiştir. Çelişkili olsa da, bu yazarların seçkin edebiyat dili, olağandışı siyasal uyumsuzlukların yaşandığı bir zamanda serpilip gelişmiştir. Onların mektupları ve örnek niteliğindeki eserleri, sultanlara sunulan, çok incelenmiş reform risalelerini anımsatıcı notlarının karşısına konarak, eğitimli Osmanlı toplumunun endişeleri ve hevesleriyle ilgili alternatif görüşler sunmaktadır.

[2] H'ace-i cihan, Okçuzade'nin (bk. yukarıdakiler) saygı duyduğu bir Fars üslupçusuna, bu nedenle de nişancı *inşa*'sına yapılan bir gönderme.

[3] Okçuzade'nin (burada *tuğra-i* olarak geçen) *nişancı*'lık, nişancıbaşılık görevini sürdürmesine bir gönderme.

[4] Okçuzade, *Kırk Hadis*'in, Peygamber'in kırk geleneğinin bir çeşitlemesini yazmıştı; Okçuzade'nin *münşe'at*'ında Arapça birkaç mektup bulunmaktadır.

[5] *Kaside*: şiirle nesir arasındaki yakın bağlantıya, daha önemli olmak üzere de *kaside* biçiminin taşıdığı övücü yananlamlara işaret eden başka bir gönderme.

Kaynakça

Altun, Mustafa (ed.) (2011), *Hâb-nâme-i Veysî*, Istanbul

Ata'î Nev'izade (1268/1852), *Zeyl-i Şeka'ik-i Nu'maniye*, İstanbul

Coşkun, Menderes (2002), *Manzum ve Mensur Osmanli Hac Seyahatnameleri ve Nabi'nin Tuhfetü'l-Harameyn'i*, Ankara.

Çaldak, Süleyman (2006), "Nergisi", *DİA*, 32: 560-62.

Çaldak, Süleyman (2010), *Nergisi ve Nihalistan*'ı, İstanbul.

Derdiyok, İ. Çetin (2000), 'The Tradition of Letter-Writing in the Ottoman State', *Great Ottoman-Turkish Civilisation* IV, Ankara, s. 237-48

Esir, Hasan Ali (ed.) (2006), *Münşeât-i Lâmiî*, Trabzon

Fleischer, Cornell H. (1986), *Bureaucrat and Intellectual in The Ottoman Empire: The Historian Mustafa Âli (1541-1600)*, Princeton.

Gibb, E. J. (1904), *History of Ottoman Poetry*, Vol. III, London.

Gully, Adrian (1996), 'Epistles for Grammarians: Illustrations From the *Inshā*' Literature', *British Journal of Middle Eastern Studies*, 23/2: 147-66

Haksever, Halil İbrahim (1998), "Münşeat Mecmuaları ve Edebiyat Tarihimiz İçin Önemi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 1: 65-76

İpekten, Haluk (1991), 'Atâî, Nev'izâde', *DİA,* 4: 40-2

Katib Çelebi (1267/1851), *Fezleke*, Istanbul

Kavruk, Hasan (1999), 'Şeyhülislam Yahya-Nergisi Münasebetleri I', *Journal of Turkish Studies*, 23: 135-44

Kaya, Nevzat (2001), 'Karaçelebizade Abdülaziz Efendi', *DİA,* 24: 381-3

Kınalızade Hasan Çelebi (1987), *Tezkiretü'ş-Şuara* (ed. İbrahim Kutluk), " C., Ankara: TTK Yay.

Matuz, J. (1970), "Über die Epistolographie und İnša' Literatur der Osmanen",, *Deutscher Orientalistentag* 1968 (ZDMG Supplement), s. 574-94.

Ménage, V. L. (1988), "The *Gül-i Sad-berg* of Mesihî", *Osmanlı Araştırmaları,* VII-VIII: 11-32.

Murphey, Rhoads (1993-4), "Ottoman Historical Writing in the Seventeenth-Century: A Survey of the General Development of the Genre After the Reign of Sultan Ahmed I (1603-1617)", *Archivum Ottomanicum,* XIII: 277-311.

Münşe'atü'l-İnşa, Istanbul University Library TY 3105.

Münşe'at-i 'Azmizade, British Library Or. 1169

Nergisî (1285/1868), *Hamse: Nihalistan*, İstanbul

Selçuk, Bahir (2009), *Nergisî: Meşâkku 'l-Uşşâk*, Erzurum.

Selçuk, Bahir (2013), *Nergisî: Kânûnu'r Reşâd* (*Ahlâku 's-Saltana çevirisi*), İstanbul.

Tekin, Şinasi (ed.) (1971), *Menāhicü 'l-İnşa: The Earliest Ottoman Chancery Manual, by Yahya bin Mehmed el-Katib from the 15th Century*, Cambridge, Mass.

Tietze, Andreas (1973), "Mustafā 'Ālī of Gallipoli's prose style", *Archivum Ottomanicum,* V: 297-319.

Tietze, Andreas (1979, 1982), *Mustafā ʿĀlī's Counsel for Sultans of 1581*, 2 Vol., Vienna.

Tietze, Andreas (1975), *Mustafā ʿĀlī's Description of Egypt*, Vienna.

Uzun, Mustafa (2000), "İnşâ: (c) Türk edebiyatı", *DİA,* 22: 338-339.

Veysî (1286/1869), *Külliyat*, İstanbul

Walsh, J. R. (1969), "The *Esālibü'l-Mekātib* (*Münşe'āt*) of Mehmed Nergīsī Efendi", *Archivum Ottomanicum,* I: 213-302.

Woodhead, Christine (1988), "Osmanlı İnşa ve Mektup Yazma Sanatı: Nişancıların Meslek Yaşamları ve Okçuzade'nin Nesir Üslubu Üzerine Etkileri", *Osmanlı Araştırmaları,* VII-VIII: 143-59.

Woodhead, Christine (2007), "Circles of Correspondence: Ottoman Letter-Writing in the Early Seventeenth Century", *Journal of Turkish Literature,* 4: 53-68; Turkish Translation in Hatice Aynur *et al*. (eds.) (2010), *Nesrin* İnşası: Düzyazıda *Dil, Üslûp ve Türler*, İstanbul, s. 214-35.

Woodhead, Christine (2014), "The Gift of Letters: Correspondence Between Nergisi and Veysi", ed. Hatice Aynur, Bilgin Aydın and Mustafa Birol Ülker, *Kitaplara Vakfedilen Bir Ömre Tuhfe:* İsmail E*. Erünsal'a Armağan*, İstanbul, 2: 971-88.

Bir Edebiyat Anıtı: Evliya Çelebi Seyahat-namesi

Robert Dankoff

EVLİYA Çelebi, okunmaktan çok alıntılanan yazarlardan biridir. Eserinin çok büyük boyutlu ve ansiklopedik nitelikte oluşu, yoğunlaşarak ve uzun uzun okunmak yerine, okuru şöyle bir göz gezdirmeye ve kısım kısım okumaya davet eder. Ayrıca, eserin bugüne kadar güvenilir bir basımının bulunmaması, ciddi çözümlemelerin yapılmasını engellemiştir.[1] Bu nedenle, eserin bir bütün olarak değerlendirilmesi yolunda günümüze kadar çok az çaba harcandığı görülmüştür. Bu denemede ben, Osmanlı kültür tarihiyle ilgili daha geniş kapsamlı bağlamsal sorunları bir yana bırakarak (bunlar için bz. Baysun 1947; Özgürel 1995; Dankoff 2002b, 2004) tür, biçim ve üslupla ilgili dar anlamda edebiyat sorunlarına odaklanacağım.

Tür sorunu

Seyahat-name'de kırk yıllık bir dönem (kabaca 1640-1680) boyunca yapılan seyahatler anlatılır. Bu açıdan bakıldığında *Seyahatname*, "seyahat edebiyatı" kategorisine girer. Ama bu tanımlamada biri içsel, öteki dışsal endişelere dayanan iki tür güçlük söz konusudur.

İçsel endişelerden kaynaklanan başlıca sorun içeriklerle ilgilidir. *Seyahatname*, hiçbir biçimde yalnızca doğrudan doğruya bir yolculuk anlatısı değildir. Daha çok, kabaca zamandizinsel olan yolculuk anlatısı, yazarın içinde daha pek çok şey yaptığı bu

[1] Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan metin bir eleştirel basım sayılabilir.

eserin yalnızca zarfını oluşturur. Bu daha başka şeyler –büyük ölçüde betimlemeler, ama aynı zamanda tarihsel olaylar ve evliyaların yaşamları gibi çeşitli türlerde anlatılardır; bu arada ağıtlar ve nazım olarak araya sokulan başka türden alıntılar– eserin ana yapısını oluşturur; bu nedenle de bunlar, yolculuğun anlatılmasında yalnızca birer sapma olarak görülemez.

Başka bir sorun da yapıyla ilgilidir. Eserin, bir yandan belki çok oylumlu olması nedeniyle on "kitap"a bölünmesi,[2] hiç de yalnızca zamandizinsel bölümleme temeline oturtulması için gerekli olan bir mekanik bölümleme değildir. Daha çok, hem tek tek her kitabın içinde hem de kitaplar arasında, eserin zarfını oluşturan yolculuk anlatısının zamandizinsellik ilkesinden farklı düzenleyici ilkeler bulunmaktadır.

Çerçeveleyici kitaplar olan 1. Kitap ve 10. Kitap, Evliya'nın kırk yıllık yolculuk döneminden önce ve sonra yaşamını geçirdiği iki kente, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a ve büyük kentlerinden olan Kahire'ye ayrılmıştır. Yalnızca bu iki kitap belli bir düzene göre bölümlere ayrılmıştır ve bunlar, çeşitli bakımlardan birbirini model alarak düzenlenmiş gibi görünmektedir. Örneğin, Kahire'deki dükkânların ve loncaların betimlenmesi (10. Kitap, bölüm 49), İstanbul'da, bunlara denk düşen kesimlerin daha indirgenmiş ve daha kısa anlatımlı bir çeşitlemesidir (1. Kitap, bölüm 270). Haliç ve İstanbul Boğazı boyunca uzanan mahallelerin ve köylerin genel anlatılması (1. Kitap, bölümler 235266), Evliya'nın Nil boyunca yaptığı yolculuklara benzerlik taşır (10. Kitap, bölümler 6574).

2. Kitap ila 9. Kitap'ta, çerçeveleyici kitaplardaki aynı sıkı yapı bulunmasa da, yazarın her kitaba bir biçim vermeyi amaçladığını gösteren açık kanıtlar vardır. Her ne kadar, kırk yıl boyunca izlediği güzergâhlar tekrarlansa ve birbiriyle kesişse de, Evliya'nın bunları anlatışı tutarlı ve birbiriyle bağlantılı olma eğilimindedir. 2. Kitap'ı "Anadolu ve Celalî İsyancıları", 3. ve 5. Kitap'ları "Melek Ahmet Paşa'nın Meslek Hayatı", 4. Kitap'ı "Safavi Sınır İlleri", 6. Kitap'ı "Macaristan ve Almanya Seferleri", 7. Kitap'ı "Habsburg Sınır İlleri", 8. Kitap'ı "Yunanistan ve Girit'in Fethi", 9. Kitap'ı "Hac Yolculuğu" başlıklarıyla nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Kitaplardan birkaçının, 2. Kitap'ta Celalî isyancısı ve haydut Kara Haydaroğlu'nun ve 5. Kitap'ta cesur ve trajik kumandan Seydi Ahmet Paşa'nın yaşam ve ölümlerinin ya da 3. Kitap'ta tehlikeli Başvezir İpşir Paşa tarafından tehdit edildiğinde, İstanbul'dan kendisinin yaşadığı macera dolu kaçışının anlatılışı gibi ırmak öyküye benzer anlatılarla sona ermesi de rastlantı değildir.

Bu nedenle, hem içerik hem de yapı açısından bu eseri "yolculuk edebiyatı" olarak tanımlamak aşırı kolaycılık olacaktır. Gene de yazar, eserine "Seyahatname" ya da "Yolculuklar Kitabı" adını vermiştir ve her şeyden önce

[2] *Seyahatname* yazarı tarafından her cildi iki kitap olmak üzere beş cilt içinde on kitap olarak oluşturulmuştur. Sonradan bu on "kitap"tan on "cilt" diye bahsetmek âdet haline gelmiştir. Bu makalede, Evliya'nın planına uygun olan anlamıyla "kitap" terminusu korunmuştur.

onu, kendisinin *seyyah-ı âlem* ya da dünya seyyahı olarak gerçekleştirdiği başarıların bir kaydı olarak sunmuştur.

Bu da bizi, İslam ve Osmanlı töreleriyle ilgili olan dışsal telakkilere getirir. "Seyahat" (Ar. *siyâḥa*) geleneksel olarak, mistik rehberlik ya da aydınlanma peşinde koşan bir müridin giriştiği şeyh arayışı ya da kendi şeyhinin emrinde kutsal kişilerin (evliya ya da "Allah'ın dostları") mezarlarına ve türbelerine yaptığı ziyaretler gibi yolculukları anlatmak için kullanılır. *Seyahatname*'de bu güdülenme kesinlikle bulunsa da, yazarın adına (Evliya) ve onun kendisini bir derviş olarak nitelendirmesine gönderme yapılsa da, başta gelen itici güç bu değildir. Bu gibi yolculukların betimlenmesi sağlam temellere oturan bir edebî tür değildir; tam tersine Evliya'nın, eserini "seyahatname" olarak nitelendirmesinin daha önce bir örneği yoktur (kendi anlattığına göre bu kitabın adı ona babası tarafından önerilmiştir; II 241b23).[3]

İslamlıkta öteki geleneksel yolculuk türü "rihla"dır. Bu terim, hem haccı hem de bir edebiyat türü olarak böyle bir yolculuğa ayrılmış kayıtları gösterir. Bu güdülenme *Seyahatname*'de, özellikle 9. Kitap'ta da bulunmaktadır ama gene ikinci derecededir.

Evliya'nın birincil güdüsü, daha çok Osmanlı İmparatorluğu'nun ve komşu bölgelerin eksiksiz bir betimlemesini vermektir. Onun örnek aldığı, (*İbn Cubayr ve İbn Battuta* gibi) Arap seyyahların *riḥla* geleneğinden çok (*el-Mukaddesi ve el-Makrizi* gibi) Arap coğrafyacılarının *mesâlik ve memâlik* ve *ḫıṭaṭ* gelenekleriydi. *Rihla* tarzı, kişisel ya da öz yaşam öyküselidir: Evliya'nın gezileri ve maceraları, çoğu zaman tanınabilir anlatı örüntülerini izlese de, inişli çıkışlı ya da fıkra niteliğinde olmaya eğilimlidir; bazen de hicve ya da fanteziye kayar. Çapı açısından çok geniş kapsamlı olan coğrafi tarz, hepsi önceden belirlenmiş formüllere ve şemalara oturma eğiliminde olan tarihi, âdetleri, folkloru ve daha pek çok şeyi kapsar.

Osmanlı bağlamında, Trabzonlu Mehmet Âşık'ı (ö. yaklaşık 1600) dışarıda bırakacak olursak Evliya, bu girişimi için büyük olasılıkla hemen hiçbir öncül bulamamış olmalıdır.

Böylece, *Seyahatnâme*'nin en doğru türsel betimlenişi, seyahat anlatısı ve kişisel anılar biçiminde yapılandırılmış *Osmanlı ansiklopedisi* olacaktır.

Betimlemenin poetikası

Seyahatname'yi rastgele bir yerinden açtığınızda, gözünüze (özgün el yazmasında büyük harflerle ya da kırmızı mürekkeple içeriden başlatılmış) *evsâf* (betimleme) – ya da daha az rastlanmakla birlikte *sitâ-*

[3] 1. – 8. Kitaplara yapılan göndermeler, aşağıda gösterildiği gibi özgün el yazmalarına yapılmıştır: Bağdat 304 1. ve 2. Kitaplar, Bağdat 305 3. ve 4. Kitaplar, Bağdat 307 5. Kitap, Revan 1457 6. Kitap, Bağdat 308 7. ve 8. Kitaplar. 9. Kitap'a gönderme, Bağdat 306'ya yapılmıştır. 10. Kitap'a yapılan gönderme İÜTY 5973'edir. Göndermeler kitap sayısını, varak sayısını, bazen de satır sayısını içerir. Göndermeler YKY edisyonunda izlenebilir.

yiş (övgü) – sözcüğüyle başlayan, bir şehrin adını da içeren bölüm başlığı çarpacaktır. Bu şehir betimlemeleri, eserin en çok göze çarpan edebî birimi niteliğindedir. Bunlar, genel olarak aynı düzenlenişi izler; şehrin tarihi ve yönetimsel düzenlemesiyle, çeşitli dillerdeki adları, bu adların kökenleriyle ve coğrafi konumlarıyla başlar; şehrin kalelerine özel bir dikkat gösterilerek topoğrafyasının betimlenmesiyle devam eder; evlerin, camilerin, medreselerin, okulların, hanların, hamamların ve çeşmelerin, şehrin mahallelerinin ve dinsel yatkınlıklarının betimlenişini ve iklimini kapsar; nüfusunu oluşturan halkın görünüşünü, giyinişini, tavırlarını ve âdetlerini anlatır; özel adları ve konuşma alışkanlıklarını, ulemayı, şairleri, hekimleri ve dikkate değer diğer kişileri belirtir; Pazar yerlerini, dükkânları, ürünleri ve yiyecekleri, parkları, bahçeleri, piknik yerlerini kapsar; ölmüşlerin ya da ermişlerin yaşam öykülerinin yanı sıra mezarlıklar ve türbelerle sona erer.

Evliya'nın betimleyici üslubunda göze çarpan bazı eğilimler şunlardır (krş. Lamers 1988; Tezcan 2002):

1) Eserin boyutları ansiklopedik olduğundan, bir konunun işlenişi, aynı zamanda bir konudan başka bir konuya geçiş, geniş kapsamlı, konudan sapmalarla dolu ve uzatmalıdır. Bu eğilimler, eserin anlatısal olan kesimlerine de yayılır. Evliya'nın hiç acelesi yoktur. Sözcüklerin seçilmesi ve ifadelerin oluşturulması bile, doğrudan anlatım ve özlülük gibi endişelerle kısıtlanmış değildir. Nitekim, birinin erkek kardeşinden ya da kız evladından söz ederken Evliya, *karındaş* ya da *kız* sözcüklerini kullanmaz da daha çok *bürâder-i cân-berâber* ya da *duhter-i pâkize-ahter* sözcüklerini kullanır. Okuldan çok ender olarak *mekteb* olarak söz edilir; okul, daha çok *mekteb-i sıbyân-ı tıflân-ı ebced-hân*'dır. Evliya, atına binerse, bunu *ata binüp* diyerek anlatabilir, ama *esb-i sabâ-reftârlarımıza süvâr* olup diyerek de anlatabilir (IX 201a20).

2) Kafiyeye ve Farsçalaştırılmış ifadelere de (yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi) eserin başından sonuna kadar, ama özellikle başlıklarda ve/ya da bölümlerin sonunda çok sık rastlanır: *Ve iki yüz dükkândır. Ammâ bezzâzistânı iki aded hândır. Ve bir hammâmı önünde bir çemenzâr musallâyı gülistândır. Cânibi erba'ası kavak dırahtları ile ârâste olmuş ibâdethânei ehli irfândır. Ve etr*âfı kârgîr *binâyı amâristândır.* (IX 87a8)

3) Sık sık aliterasyon, yanaştırmalar, sözcük oyunları vb. kullanılır. Ör. VI 161a16 *berrâk ve ak-pak bir âb-ı muravvakdır*; VII 95a31 *dağları cümle bâğlar ve bâğlarında zâğlar bâğları üzümlerin yedikçe bâğlar sâhipleri zâğlardan feryâd edüp ağlarlar*; IX 148b2: *gayet girdâb sapa yoldur, sıpasın gâ'ib eden gelmez ve gelen gülmez ve sıpasın bulmaz, böyle bir bî-emân yollardır*. Bu eğilim, Evliya'nın eserinin anlatı kesimlerine de uzanır: IV 263a 11 *Erzurum beğleri ve behadırânın Rum yeğleri*; V 13b26 *beyaz kar üzre kara kuş gibi şikâr üzleyüp gelirler*; V 144a25 *anlar bizlere biz anlara bizler sokup kırarken*.

4) Sık sık da benzetmeler ve imgeler kullanılarak aslında standart olan anlatıma dirilik kazandırıldığı görülür. Nitekim, güzel bir narın çekirdekleri "keklik yumurtası kadar büyük"tür: *âbdâr ve dânedâr hoşgüvâr ve la'lgûn Nif kirazı derler bir gülnârı var kim her dânesi keklik beyzası kadar vardır* (IX 87a18); bir efsanede de, Ali bir taşı kılıcıyla "salatalık gibi" dilimlere ayırmıştır: *hîn-i fetihde hazret-i Ali düşmana karşu ol taşı Zülfikâr ile iki pâre etmişdir, bi-emri-hudâ gûyâ mânend-i hıyâr dilmişdir* (IV 378a5).

5) Yaptığı şehir betimlemelerinde Evliya, camilerin, medreselerin, hamamların vb.nin sayısını göstermek için tipik olarak *cümle*'yi kullanır, ama bazen *cümle*'den bıkar, onun yerine başka terimler koyar; bunu yapmaya başladıktan sonra da standart terimler yetmez olur; o da sözde Türkçe ya da sözde Arapça terimler yaratmak zorunda kalır. VIII 248a34 –249a3 *cümlesi, kamusı, hepsi, umûmisi, olancası, barısı, olandası, hemusı, hamuı, ametası, âmmetası, hemisi, hametası, yekûnisi, cem'âsı, olanısı, cümlesi, götürüsi, herbarısı*.

6) Buna benzeyen bir teknik de başka bir kişiliğin anlatı üslubunu benimsemek, böylelikle okuru uyarmak ya da uyanık tutmaktır. Örneğin: (V 180a12 –180b17) (Eğribucak'ta Memi Bey Sultan türbesi): Bir derviş üslubunu benimseyerek Evliya, sanki okura sesleniyormuş gibi, her parçayı bir muhabbet sözcüğüyle bitirir: *imânım, cânım, gülüm, ömrüm, cânımın cânı, pîrim, cânânım* vb.

Çekicilik kazandırmak amacıyla Evliya, bu türden araçları sürekli kullansa da, bu gibi tekniklerin yarattığı etkilere karşın, *Seyahatname*'nin betimleyici bölümlerinin çoğunun (bu nedenle de eserin büyük kısmının) okunması sıkıcı ve yorucudur. Bir caminin betimlenişini, başka bir caminin betimlenişinden farklı kılacak hemen hemen hiçbir şey yoktur. Sık sık bir binanın yapısının ya da süslemelerinin güzelliğine kapılıp kendinden geçtiği zaman bile Evliya'nın kullandığı dil basmakalıplaşma eğilimi gösterir. Güzel bir minare her zaman "iyi oranlanmış"tır (*mevzûn*). Bir yar ya da uçurum, her zaman cehennem çukuruna (*gayyâ, derk-i esfel*) benzetilir. Evliya, bir bahçeden söz ediyorsa hep *Kur'ân*'daki "sütunlu İrem"e (çoğu zaman İ*rem-i zât*'a indirgenmiş olarak) bir gönderme yapılacağını bekleyebiliriz; kokulardan söz ettiği zaman da bunların, "dimağı güzel kokulara boğduğu"ndan emin olabiliriz (*demâğ-i benî-âdem mu'attar eder*). Yoksullara yemek dağıtılan yerlerde (*imaret*) ve tekkelerde, hiç şaşmaz olarak bütün ziyaretçilerin konukseverlikle karşılandıklarını görürüz (*âyende vü revendegânlara ni'meti mebzûl*); müzik âlemleri de, yapıldıkları zaman, hep 1500 dolaylarında Herat'taki Timurlu sarayında yapılan müzik şölenlerine (*Hüseyin Baykara fasılları*) benzer.

Manzume yazarı olarak Evliya

Evliyâ sık sık başkalarının şiirlerinden alıntılar yapar (krş. Horata 2002). Bunlar genellikle Türkçedir ama Arapçaya ve Farsçaya da sık sık rastlanır; Evliya ayrıca Yunanca, Kürtçe, Süryanice ve (bu arada, "İbranice" dediği ve belki uydurma olan bir dil dâhil) bazı Afrika dillerinde yazılmış şiirleri de alıntılar. Tarih düşürmelerin dışında –ister gördüğü anıtlardan kayda geçirilmiş olsun, isterse meydan savaşları, doğumlar ve ölümlerle ilgili olsun– ilginç bulduğu yerlere ya da olaylara gönderme yapan mısraları, arada bir de kaderin cilvesini örnekleyen ya da kendi görüşünü dile getiren çok sevilen dizeleri alıntılar.[4] Zaman zaman kaynağını belirtir, ama şairlerden çok onların yaşamlarıyla ilgili fıkralara ilgi gösterir (bk. İsen 1989).[5]

Şimdi, Evliya'nın kendi yazmış olduklarına dönersek, kısa tarih düşürmeler ve doldurmacalar dışında, aşağıda verilen daha kuvvetli örnekleri buluruz:

I 214b29-33 Şarap içmeye karşıt olarak tinsel sarhoşluk; mesnevi, 7 beyit; vezin: .--- .--- .---

IV 347b Bağdat'a övgü (*şehrengiz*) (krş. Lutz 1992)[6]; kaside, 59 beyit; vezin: .--- .--- .--- .---

V 146b6-14 Ribniçse'nin fethinin tarih kaydı; mesnevi, 12 beyit; vezin: .--- .--- .--- .---

VII 182b30 – 183a2 ölmüş bir köle çocuğa ağıt (*mersiye*); mesnevi, 14 beyit; vezin: -.-- -.-- -.-

IX 79a25 – 79b15 Aydın'da Bal-bınarı'na övgü (*sitayiş*); kaside, 16 beyit; vezin: .--- .--- .--- .---

Genelde, Evliya'nın kullandığı nazım, esinden (ilham) yoksundur. Evliya, nazma daha çok bir yeri şiirle överek yüceltme (*sitâyiş*, *şehrengiz*) yetisini sergilemek, tıpkı nesirde yapabildiği gibi bunu Cemalî ve başka şairler tarzında başarabileceğini göstermek için başvurur.

[4] Ör. *Görelim âyine-i devrân ne sûret gösterir* (I 38a3, II 261b9, 363b25, III 182b14, V 7325, VI 54a7, 183b18, VII 165d24, X 183b18 – yalnızca burada, "Îdgâha varalım ol günde dollab seyrine" diye başlayan beytin ikinci mısrası olarak). Evliyâ'nın alıntıladığı en uzun şiir metni, Cemalî'nin yazdığı Ereğli'ye övgüdür (*sitâyiş*) (III 17a-18a).

[5] İsen, 1. Kitap'ta Evliya'nın Mustafa Âlî'den yararlanmış olduğunu gösterir. Yaşamakta olan on şairin adını verdiği Manisa'da, Evliya kendi yargılarına dayanıyor gibi görünmektedir (IX 38a29– 38b18; Tezcan 1999: 120-23).

[6] Lutz'un, bu kasidenin Ma'ruf Karkhi'ye adanmış olduğu yolundaki iddiasının tersine (s. 63), yalnızca 18. dize (25. mısra) ona adanmıştır. Daha doğrusu bu, Bağdad'a adanmış, ona yöneltilen övgüleri anlatan bir *Şehrengiz*'dir. 22. dize (32. mısra) şöyle anlaşılmalıdır: "Onlar, Onun (yani Ma'ruf Kharki'nin [Ma'rûf-ı Kerhî] değil, Bağdad'ın), övgülerini dile getirirler". Bunu izleyen dizelerde Evliya, (çeşitli şehirlere düzdüğü övgülerde sık sık yaptığı gibi) şehirde bulunan güzel oğlan çocuklarından ve onların âşıklarından söz eder.

Anlatılamanın rolü

Evliya, orta düzeyde bir manzumeci. ama bir düz yazı ustasıydı (krş. Boratav 1982; Mengi 2002). Evliya'nın edebiyat alanındaki becerileri şunlara dayanıyordu: 1) Sultanları, vezirleri ve paşaları eğlendirme ve onlara arkadaşlık etme yetisiyle yıllar içinde törpülenerek incelmiş bir anlatılama yeteneği; 2) Osmanlı ve İslam kültüründe, *Kur'ân*'ı ve tefsirlerini, peygamberlerin ve ermişlerin yaşam öykülerini ve ermişlik yaşamlarını, tarih kayıtlarını, destanları, seyahatnâmeleri, güzel yazıları ve bunlar gibileri kapsayan harika bir eğitim.[7] Evliya, bilgilendirmek kadar eğlendirmeyi de amaçladığından, rakamları şişirmekten, başka bakımlardan ciddi olan seyahat öyküsünü abartmalarla, mizahi fıkralarla, uydurma masallarla, daha başka kurmacalarla ya da süslenmiş gerçeklerle renklendirmekten hiç çekinmiyordu. Bunların bazıları, çok üst düzeyde inceltilmiş anlatılardır; bu da, bu anlatıların bir edebiyat duyarlığı ve hevesi taşıdığını, zevkleri incelmiş bir Osmanlı okur kitlesine seslendiğini gösterir. Evliya'nın anlatı yeteneğinin taşarak nazıma dönüştüğü tek yer ("İbranice" – başka deyişle, belirlenemeyen bir Afrika dilinde – 9. ve 10. Kitap'ta "peygamber" Kaffah'a atfedilen şiirler), garip dilsel ve kehanete ilişkin bilgilerle, Osmanlıların mizahi olandan aldıkları tuhaf, zarif zevkine hitap etmek üzere tasarlanarak girişilmiş bir oyun gibi görünmektedir (bkz. Dankoff 2004, Bölüm 5).

Yukarıda da belirtildiği gibi, Evliya'nın birinci tekil kişiyle anlattığı yolculuğu ve serüvenleri, betimlemelerden oluşturarak kurduğu ana yapıyı oluşturan zarfı ya da iskeleti sağlar. Bu anlatı çekirdeği, bütünün kabaca yüzde beşini kaplar. *Seyahatname*'de bulduğumuz –tarihsel olsun, efsanelere dayalı olsun, ermişlerin yaşamlarıyla ilgili olsun– öteki anlatıların çoğu, bu betimlemeli kısımların alt bölümleridir. Bunların başlıca istisnaları, yukarıda sözü edilen "ırmak öykü"ye benzer anlatılar, 2. ve 5. Kitaplar'ın sonundaki kahramanlık yaşam öyküleridir.

Anlatılardan bazıları söz konusu olduğunda, bizzat yazarın kaleminden çıkmış çok dikkatli bir yazımın ve düzeltmenin kanıtları görülür. Örneğin Evliya, Sultan İbrahim'in son günlerini iki farklı yerde anlatır. Bu iki anlatı karşılaştırıldığında, pek çok ince ayrıntıyla B'nin A'ya dayandırılmış olduğu açıkça görülür. Bazen yalnızca, anlatıyı dile getiren sözcüklerin düzenlenişinde değişiklikler vardır. Değişikliklerin çoğu, (Evliya'nın Cinci Hoca'nın sarayına yaptığı ziyareti uzun uzun anlattığı ek ara kısımı saymazsak) B'yi neredeyse A'nın iki katı bir uzunluğa getiren salt eklemelerden oluşur. Bu eklemeler, anlatıya renk ve ayrıntı katar ve kişisel bilgiler kazandırır. Böylece, Cinci'nin ve öteki saraylıların, Sultan'a boşu boşuna para harcattıkları kalemler listesine, B'de bir grup çingene çalgıcı eklenmiştir. Cinci'nin öldürülmesine gelince, B'de onun devlet tarafından el koyulan varlığının ne ka-

dar olduğu eklenir; ayrıca Evliya'nın Cinci'den armağan olarak aldığı (araya eklenen öyküde adı geçen) atı kullanmaya devam ettiği eklenir. Anlatılanlar sonunda dönüp dolaşarak Sultan'ın celladıyla yaptığı o meşum konuşmaya gelip dayanır; Sultan, kendisinin de cenaze namazına katılacağı gözlemini ekler. Oysa A versiyonu, anlatıların üzerinde yeniden işlendiğini de gösterir. Bunlar, son temiz kopya aşamasında yapılan ve sayfanın kenarında işaretlenen eklemelerdir. Böylelikle Evliya, Sultan'ın idamına giden olayların tarihlerini belirlemiş olur; suikastçıların, deli Sultan'dan kendi lehlerine bir ferman elde etmeye çalıştıkları, ama bunda başarılı olamadıkları bilgisini ekler; Sultan'ın cenaze töreniyle ilgili oldukça uzun bir not ilave eder. Bütün bunlar, Evliya'nın ayrı ayrı kayda geçirilen, hiç üst üste binmeden iki farklı zamanda yazdığı bir anlatı üzerinde durup yeniden düşünmüş olduğunu gösterir. Bu, Evliya'nın yazılarını, aynı anlatının iki farklı versiyonunu karşılaştırarak oluşturma yöntemini gösteren öğretici bir örnektir (bk. Dankoff 2002a: 107-08, 114-16).

Evliya'nın bazı olayları anlatışı, standart Osmanlı tarihçileriyle de karşılaştırılabilir. Nitekim, Evliya'nın, Melek Ahmet Paşa'nın veziri azamlıktan azledilişini anlatışı, dönemin önemli tarihçisi Na'ima'nın anlatışıyla karşılaştırılabilir. Bunu yaptığımızda Evliya'nın, insanlık dramını nasıl abarttığını, anlatıyı yerel diller kullanarak nasıl renklendirdiğini, savaş betimlemesinde nasıl destan tarzına başvurduğunu ve anlatıyı başından sonuna kadar kişisel havasıyla nasıl hafiflettiğini görebiliriz (bk. Dankoff 1991: 12-15).

Evliya'nın 5. Kitap'ın başında anlattığı Bitlis'te başından geçenler, edebiyat sanatına yatkınlığının biraz daha geniş ölçekli bir örneği olarak gösterilebilir (bk. Dankoff 1990). Yalnızca art arda dizilmiş bir fıkralar dizisi olmak şöyle dursun, bu, sahnelerin dikkatle oluşturulması, açık seçik geçişler ve gerilimin birikim yoluyla artırılması, gülünç rahatlamalarla kesintiye uğratılması, bir doruk ve bir son oluşturulmasıyla iyi yapılandırılmış bir anlatıdır. Bu anlatı şöyle özetlenebilir:

1) Sahne, 4. Kitap'ta Melek Ahmet Paşa'nın Abdal Han'ı yenilgiye uğratmasıyla açılır. Abdal Han kaçar; Paşa da Abdal'ın sevimli ve uysal küçük oğlu Ziyaeddin'i "kukla" han olarak onun yerine atar. Yemin töreninde bize Ziyaeddin'in ağabeyi, romanlara özgü bir tür önceden ipucu verme yoluyla Evliya'nın "gözünü kan bürümüş" olarak nitelendirdiği Nuruddehr tanıtılır (IV 273b36). 5. Kitap'ın başında Melek Ahmet Paşa, Van valisi olarak görevinden alındığını öğrenir. Evliya'yı, diğer temsilcilerinin biraz borç toplamasına yardım etmek üzere hemen Bitlis'e gönderir. Evliya'nın gelmesinden hemen sonra Melek Ahmet Paşa'nın görevden azledildiği haberi Bitlis'e ulaşır; ertesi gün de Abdal Han'ın kendisi döner gelir. Bu, Evliyâ için çok tehlikeli bir durum oluşturur.

2) Giriş (V 9a36 – 9b1): Rüya; babası, Evliya'ya kaçıp kurtulacağı konusunda güvence verir.

3) Kahvaltı sahnesi (9b7 – 10a22): Han'ın karısı, Evliya'ya gitmesi gerektiği yolunda bir uyarı gönderir; Evliya, Han'ın oğulları Bedir ve Nuruddehr tarafından sınamadan geçirilir; "hain" kâhya Haydar Kethüda öldürülür.

4) Geçiş (10a22-35): Evliya, korkularını belli eder; kaçmaya hazırlanmak üzere her gün karların üzerinde atına talim yaptırır.

5) Abdal Han'la birinci konuşma (10b1-31): Evliya, Han'a övgüler düzer; Han da ona armağanlar verir, daha da fazlasını vadeder.

6) Geçiş (10b32-35):

> "Dışarıya çıktığımda, bu armağanları bütün saraylılara gösterdim ve başıma konan bu talih kuşundan çılgınca mutluluk duyuyormuş gibi davrandım. Oysa gerçek şuydu ki Haydar Ağa'nın benim yanımda katledilmesinden beri yüreğimdeki sevinç yok olup gitmişti. Tek düşünebildiğim atıma binmek, kılıcımı kuşanmak ve oradan kaçıp gitmekti. Sevincim eleme, şarabım zehire dönüşmüştü; şu şiirde olduğu gibi: Ne acılar çektiğimi kimseler bilmez / Yalnızca ben bilirim, bir de Allah (*Derdin nice düşvar idiğin her kişi bilmez / Bir ben bilirim çekdiceğim bir de bir Allâh*).[8] Bitlis'te, bu durumda, hiçbir yere gidemeden iki ay daha kaldım çünkü kar yolları kapatmıştı."[9]

7) Abdal Han'la ikinci konuşma (10b36-11a16): Han, Melek Ahmet Paşa'yı lanetler; Evliya onu yatıştırmaya çalışır.

8) Geçiş (11a16-22): Han, Melek Paşa'yla iş birliği içinde olduğundan kuşkulandığı herkesi öldürdüğünden, durum günden güne daha da kötüleşmektedir.

9) Kayak sahnesi (11a23-12a4): "Hain" Molla Mehemmed'in katledilmesi.

10) Geçiş (12a5-27): Molla Mehemmed üzerine ağıt niteliğinde gözlemler; bir yandan Han'ı eğlendirirken bir yandan da heyecanlarla ve kaçış planlarıyla dolu geçen bir ay daha.

11) Hamam sahnesi (12a27-12b20): Nuruddehr, isyankâr bir havaya girer, kardeşi "yeni Han" Ziyaeddin'e tehditler yağdırmaya başlar.

12) Geçiş (12b20-13a1): Evliya, zamanını kâğıt oynayarak, şeker ve meyve yiyerek geçirir; ayak yoluna gitmeyi bahane ederek özür dileyip çıkar, atını yoklar ve heyetine talimat verir.

13) Ziyaeddin'in yatak odasındaki sahne (13a1-15): Ziyaeddin o gece uykuya dalmakta güçlük çekmektedir; Evliya'dan kendisine eşlik etmesini ister. Konuşmaları sırasında Ziyaeddin, kışın ortası olmasa, Van'da bulunan Melek Ahmet Paşa'nın yanına kaçacağını söyler. Sonunda uykuya dalar.

[8] Şeyhülislam Yahya'nın (adı verilmemiş); krş. *Dîvân-ı Yahyâ*, Âsâr-ı Müfîde Kütübhânesi, İstanbul, 1334 [1918], s. 244: "Aşkın nice düşvâr idüğin her kişi bilmez / Bir ben bilirim çekdüğimi bir de bir Allâh".

[9] "... bu hakîre ihsân edüp pây*ı sa'âdetine rûmâlîde edüp taşra çıkup cümle erbâbı dîvâna bu ihsânları gösterüp müjde ederek memnûn [u] mesrûr olur şeklin gösterdim, ammâ Haydar Ağa*'yı yanımda pâre pâre edeliden berü yüreğimden kan gidüp her gün at binüp, kılıç kuşanup firâr etmek gözümde uçar. Beyt: *Derdin nice düşvâr idiğin her kişi bilmez / Bir ben bilirim çekdiceğim bir de bir Allâh* fehvâsınca ıyşim nîş ve nûşum semmi nîş idi. Bu hâl üzre hakîr iki ay dahi şehri Bitlis'de durup şiddeti şitâdan bir cânibe gidemeyüp cihânı kar dutmuş..."

14) Geçiş (13a15-18): Evliya, her zaman yaptığı gibi giysileri üstünde olarak yatar ama kendisi de uyuyamaz.

15) Doruk (13a18-13b2): Evliya gece yarısını iki saat geçe Nuruddehr'in, elinde bir hançerle odaya girdiğini görür. Uyuyormuş gibi yaparak Nuruddehr'in önce kendisine, sonra da uyumakta olan öteki iki kişiye yaklaştığını, her birine monolog biçiminde seslenmek üzere durakladığını, sonunda kardeşi Ziyâeddîn'in önüne gelişini seyreder. Nuruddehr, birden heyecanlanarak hançerini saplayıp kardeşini öldürür.

16) Evliyâ'nın kaçışı.

Düpedüz bir serüven öyküsü olmanın ötesinde, bu anlatıda anmaya değer olan şey, anahtar niteliğindeki oyuncuların karakterlerinin çok mükemmel çizilmiş olmasıdır. Daha önce, güler yüzlü bir ev sahibi ve bir Rönesans adamı olarak gösterilen Abdal Han, artık huysuz, kuşkucu bir zorba olarak, servetini yitirmesi ve taraftarlarının büyük ölçüde kan dökmeleri nedeniyle intikam hisleriyle ve öfke dolu biri olarak gösterilir. Evliya, şakalarıyla ve dalkavukça övgüleriyle onu iyi tarafından yakalamayı başarır; ama bu arada okura kendi korkularını ve endişelerini de açıklar. Sonra, Melek Paşa'nın çocuk Han'ın kâhyası olarak atadığı çok yaşlı görevli, yaygaracı Haydar Kethüda vardır; kendisine ters cevap verdiklerinde Bedir'e ve Nuruddehr'e tükürür, bunun vebalini de çeker. Babasının tarafını tutan, şiddete yatkın ağabey Nuruddehr ile Evliya'ya sırlarını açan pısırık ve uysal küçük kardeş Ziyaeddin arasındaki karşıtlık özellikle etkileyicidir. Nuruddehr'in sinirli gerginliği ve şiddete yatkın olan düşünceleri, ayrıca Evliya'nın Falstaff'ı anımsatan kişiliği, doruk sahnesinde harika bir biçimde çizilmiştir:

"Gece yarısını iki saat geçiyordu. . . . Ben yatakta yatıyordum, gözlerim de kapıdaydı. Birdenbire ortalıkta kim belirdi dersiniz? Beline bir kuşak sarınmış, kolları da sıvanmış Nûruddehr Bey. Sessizce süzülerek içeriye girdi, gerinip esnedi, parmaklarını çıtlattı, alt taraftaki omurlarını gerdi, sonra hançerini yoklayıp kuşağını düzeltti. Ben orada yatmış onu seyrederken önce benim üstüme gelip,

'Derviş Evliyâ, sen bu illerde ne arıyorsun?' dedi. Yüreğim ağzıma geldi. Tanrı'ya sığınarak, sanki uykudaymış gibi burnumdan bir soludum, domuz gibi horlamaya başladım, tıpkı ötekilerin de yaptıkları gibi. Gerçekten komik bir biçimde horul horul horulduyordum. Beni böyle görünce Nûruddehr, 'Bu dervişin güzellik uykusu aynı zamanda domuzların uyumasına benziyor,' diyerek benim yanımdan geçip uzaklaştı.

Dolabın dibinde yatan öykücü Molla Dilaver'in yanına geçerek, 'Seni İsfahanlı pezevenk, işinin başına geç ya da şehirdeki evine git de orada uyu!' dedi. Onun da yanından geçip gitti; Han'ın hemen yanında yatan kahveci Rüstem'e yaklaştı, onu da baştan aşağı süzdü. Sonra gözleri sedirin üstünde yatan ve mışıl mışıl uyumakta olan, 'yatağı güllerden, yorganı sümbüllerden' kendi 'sevgili' kardeşi Han'ı gördü. Sinsi sinsi etrafı gözetledi, sonra ye-

niden dönüp Han'a baktı. Ben, yorganımın altından, ayakyolunun tahta perdesi altından dışarıya bakan bir it gibi olanları gözlüyor, acaba konuşacak özel bir meseleleri mi var diye merak ediyordum. Nûruddehr birden kuşağının altından hançerini çıkardı, Han'ın altın işlemeli yorganını çekip attı ve 'Kalk bre ey ibne!' diye bağırarak ona bir tekme attı.
Uyku sersemliği içindeki Han gözlerini açtı, karşısındakinin 'sevgili' ağabeyi olduğunu gördü. Han, yardım istemek için bağırırken Nûruddehr, sivri hançerini onun göğsüne sapladı, sonra bir daha beline batırdı, karnının içinde döndürerek çevirdi. Dehşet içinde ve boşuna kendi hançerine ulaşmaya çalışan Han, döşemenin üstüne düştü; kardeşi onu orada da bir daha hançerledi."[10]

Seyahatnâme'de daha pek çok uzatılmış anlatılar –ör. 2. Kitap'ın sonundaki Celalî isyancılarının ırmak öyküleri ve 7. Kitap'ın başında Raab'daki savaş sırasında yaşanan maceraların Grimmelshausen'i anımsatan anlatılışı– bulunsa da, bunların hiçbiri "romana özgü" zenginlik ve tutarlılık açısından Bitlis anlatısına yaklaşamaz. Burada insan, ifadenin akıcılığına ve hikâye etmenin, karşılıklı konuşmaların ve geçiş ögelerinin, ortamın, kişilerin ve kurgunun yoğunluğuna, çeşitli tiplerin aynı düzlem üzerinde, her biri kendi sesini ya da lehçesini koruyarak ("heteroglassia/çokdillilik") mükemmel bir biçimde yerli yerine oturtuluşuna dikkat etmeden geçemez.

Evliya'nın anlatılama yeteneğini geliştirdiği başka bir yön de hicivdir. Bunun bir örneği, Sivas'ın çok zengin betimlenişinin sonunda gelen "Fil Doğuran Kız"dır. Evliya, bu anlatıyı tarihsel bir anın üstüne oturtur; aracılık ve barıştırıcılık rollerini kendine özgü niteliğiyle yerine getirir; Anadolu köylülerinin çaresiz ama şen şakrak yazgılarını resmederken, lehçeleri ve başka türden gerçekçi ögeleri kullanır; popüler dinbilime başvurarak fantezi yapmaktan kaçınır; hicivli dikenlerini, o sahnede bulunan Osmanlı resmî görevlilerinin açgözlülüğüne ve rüşvete düşkünlüklerine yöneltir. Hicivli kurmacanın başka örnekleri de Evliyâ'nın, Cengiz Han'ın İslamlık'ı kabul edişini anlatmasıdır; burada Evliyâ, din yetkililerinin bağnazlığını hedef almaktadır. Ayrıca, 1648'de Üsküdar'da Celalî Gürci Nebi'ye karşı verilen savaşı seyretmek üzere ortaya çıkan Kadızadeli çelebileri betimleyişi de buna bir örnektir.

[10] "Nısfü'lleyli iki sâ'at geçmişti. . . . Yattığım yerde iki gözlerim kapuda idi. Anı gördüm, Nûreddehir Beg orta kuşak ile bâzûların sığamış kapudan içeri yap yap girüp bir kerre gerindi ve sündi, ve parmakların çatırdatdı ve belin kütürdetdi, ve elin hançerine koyup kemerin oñarup gördüm, ibtidâ baña doğru gelirken eydir: 'Ey fakîr Evliyâ, sen bu diyârda neylersen' dedikde cânım dişime alup '*İlâhî saña sığınıram*' deyü derûnumdan bir teveccüh edüp uykuda hûzlar gibi muş muş uyur şekilli olup hınzîrvâr öbürleri gibi horuldamağa başladım, ammâ şakagüne nefîri *hâb çekerdim. Bu hâ*l üzre Nûreddehir hakîri görüp eydir: 'Garîbiñ hâbı nâzı dahi hâbı hınzîr gibidir.' Deyüp hele beni geçüp yüklük dibinde kıssahan Monla Dilâvere varup 'Ey gidi Isfahânî, işine ya aşa*ğı şehirde haneñe gidüp yatsaña'* deyüp anı da geçdi ve hânın yanında yatan kahveci Rüsteme varup aña da bakup hânıñ serîri yanına varup gördü kim serîr üzre hân hâbı nâzda nâzı na'îm ile gül döşenüp sünbül örtünen bürâderi cânberâberidir, bir kerre cânibi erba'asında bizlere bakup yine hâna bakdı. Hakîr yine ihrâm altından nazar edüp '*Âyâ bir tenhâ müşavere* edecek kelimâtleri mi var ki?' deyü kademgâhda etek tahtası altından av zağarı bakar gibi hakîr nigerân edüp dururken hemân Nûreddehir belinden hançerin çıkarup hânın üzerinden zerenderzer yorgan*ın serpüp hâna bir depme urup 'Kalh bire hey hîz götlek'* deyince hân dahi nevmâlûd serâsîme kalkup nigerân etdikde gördü kim bürâderi cân berâberidir, hay derken hânıñ memesi üstine bir hançeri ser tîz ve tîz bir dahi bağrına urup hançeri karnında burdı, hân cân havliyle başı altından hançerin çıkaram derken serirden aşağı düşüp hâna bir hançer dahi urunca..."

SEYAHATNAME'NİN bir edebiyat anıtı olarak incelenmesine hemen hemen hiç başlanmamıştır. Ben burada, böyle bir incelemenin girebileceği olası yönlerden birkaçını önerdim. Başkaları, bu çok yönlü metni bir anatomi ya da bir pikaresk olarak çözümlemek isteyebilirler ya da edebiyat eleştirisindeki daha yenilikçi yaklaşımları bu metne uygulamak isteyebilirler. Şimdi artık güvenilir bir basımı tamamlanmak üzere olduğundan, gelecekte bu yapıtın, alıntılandığı ölçüde okunacak ve zevk alınacak bir eser olacağını umut edebiliriz.

Kaynakça

Baysun, M. Cavid (1947), "Evliyâ Çelebi", *İA*, 4, 40012.

Boratav, Pertev Naili (1982), "Evliyâ Çelebi'nin Hikayeciliği", *Folklor ve Edebiyat I*, İstanbul: Adam Yay., s. 297303.

Buğday, Korkut (1996), *Evliyâ Çelebis Anatolienreise aus dem dritten band des Seyahatnâme: Edition, Übersetzung und Kommentar*, Leiden, New York: E. J. Brill.

Dankoff, Robert (1990), *Evliyâ Çelebi in Bitlis: The Relevant Section of the Seyahatnâme*, Leiden, New york: E. J. Brill.

Dankoff, Robert (1991), *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Paşa (1588- 1662) as portrayed in Evliyâ Çelebi's Book of Travels (Seyahatnâme)*, Albany, New York: State University of New York Press.

Dankoff, Robert (2002a), "Şu Rasadı Yıkalım mı? Evliyâ Çelebi ve Filoloji", *Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâme*, (hzl. Nuran Tezcan ve Kadir Atlansoy), Gazimağusa: Doğu Akdeniz Ü. Yay., s. 99118.

Dankoff, Robert (2002b), "Evliyâ Çelebi and the Seyahatnâme", *The Turks*, C. 3, Ottomans, (ed. Hasan Celal Güzel, C. Cem Oğuz and Osman Karatay), Ankara: Yeni Türkiye Publications, 605626. ["Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâmesi Işığında Osmanlı Toplum Hayatı", (çev. Nasuh Uslu), *Türkler*, (hzl. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca), Ankara: Yeni Türkiye Yay., C. 10, s. 268291.]

Dankoff, Robert (2004), *An Ottoman Mentality: The World of Evliyâ Çelebi*, Leiden, Boston: E. J. Brill. [*Seyyah-ı Âlem Evliya Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, (çev. Müfit Günay), Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.]

Horata, Osman (2002), "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'ndeki Manzum Kısımlar", *Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâme*, (hzl. Nuran Tezcan ve Kadir Atlansoy), Gazimağusa: Doğu Akdeniz Ü. Yay., s. 15567.

İlgürel, Mücteba (1995), "Evliyâ Çelebi", *DİA*, 11: 52933.

İsen, Mustafa (1988), "Edebiyat Tarihimizin Kaynaklarından Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4: 22933.

Lamers, Hanneke (1988), "On Evliyâ's Style", *Evliyâ Çelebi in Diyarbekir: The Relevant Section of the Seyahatnâme Edited with Translation, Commentary and Introduction*, (ed. Martin van Bruinessen and H. Boeschoten), Leiden: E. J. Brill, pp. 6470. [*Evliyâ Çelebi Diyarbekir'de*, (Der. Martin van Bruinessen ve H. Boeschoten), (çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim, 2003, 11725.]

Lutz, Jessica (1992), "Evliyâ Çelebi's Qasida on Baghdad", *De Turcicis Aliisque Rebus Commentarii Henry Hofman dedicati*, 3: 5977.

Mengi, Mine (2002), "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nin Birinci Cildinde Tahkiye", *Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâme*, (hzl. Nuran Tezcan ve Kadir Atlansoy), Gazimağusa: Doğu Akdeniz Ü. Yay., s. 197208.

Tezcan, Nuran (1999), *Manisa nach Evliyâ Çelebi: aus dem neunten Band des Seyahatnâme*, Boston, Leiden: E. J. Brill.

Tezcan, Nuran (2002), "Bir Üslup Ustası Olarak Evliyâ Çelebi", *Evliyâ Çelebi ve Seyahatnâme*, (hzl. Nuran Tezcan ve Kadir Atlansoy), Gazimağusa: Doğu Akdeniz Ü. Yay., s. 23143.

Sebk-i Hindî

Cafer Mum

SEBK-İ HİNDÎ, 17. ve 18. yüzyıllarda klasik Fars ve Türk şiirine hâkim olan yeni üslubun adlandırılmasında kullanılan bir terimdir.[1] İlk defa Hindistan'da ortaya çıkması sebebiyle sonraki dönemlerde "Hindî" adıyla anılan bu üslup, Hindistan'ın yanı sıra kısa sürede İran ve Osmanlı edebî havzalarını da etkisi altına almıştır. Sebki Hindî, 18. yüzyıl ortalarından itibaren İran'da güç kaybetmeye başlamış ve yerini, kudema tarzına yani Horasan ve Irak üsluplarına dönme-

[1] Sebki Hindî terimi, üslup konusunda çalışan İranlı araştırmacılar tarafından ilk defa 20. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanmıştır (Me'anî 1364: I/XI). Fakat 18. yüzyıl divan şairi Halepli Edip, Nabi hakkında eleştiride bulunurken onun kumaşının; dolayısıyla üslubunun Hindî değil Urfevi olduğunu söyler (bk. Mum 2004: 176). Buradan Sebki Hindî teriminin yeni olmasına karşılık, bu üslubun Hindî olarak adlandırılmasının daha eskilere gittiği anlaşılmaktadır. Bu isim etrafında özellikle İran'da bazı tartışmalar yürütülmekte, çeşitli coğrafyalarda iki yüzyıl boyunca sürdürülen bir üslubun belli bir coğrafyaya atfedilmesindeki yanlışlık dile getirilmektedir. Aynı tartışmalarda çok haklı olarak bu adın, söz konusu üslubun özelliklerini ve üslup içindeki çeşitliliği yansıtmaktan uzak olduğu da vurgulanmaktadır (Safâ 1371:697- 699; Okumuş 1989; Toker 1996). İsme karşı çıkanların genellikle herhangi bir öneri getirmedikleri; öneride bulunanların ise, adlandırmada yine birtakım yer veya kavim adları kullanarak benzer bir yanlışa düştükleri görülmektedir. Bu üslubun temsilcisi olan şairler, kendi üsluplarından bahsederken daha çok yeni sıfatını kullanmaktadırlar. Yenilik, önceki üsluplara kıyasla gündeme gelen ve şairlerce sık sık kullanılan bir kavram olmakla birlikte, edebiyat araştırmacılarının da vazgeçemediği bir terimdir. Fakat bu terimin de maksadı ifade etmekten uzak olduğu açıktır.

yi savunan *Bâzgeşt-i Edebî* hareketlerine bırakmış; fakat son dönemlere kadar Hindistan, Pakistan, Tacikistan ve Afganistan'daki şiiri etkilemeye devam etmiştir. Türk şiirinde ise Sebki Hindî, 17. ve 18. asırlarda en verimli dönemini yaşamış; 19. yüzyılda da bazı divan şairleri üzerinde etkisini sürdürmekle birlikte Galip'ten sonra önemli bir temsilci yetiştirememiş ve klasik şiirle aşağı yukarı eş zamanlı olarak edebiyat tarihindeki ömrünü tamamlamıştır.

Edebiyat tarihinde Sebki Hindî yeni bir şiir türünün değil, yeni bir üslubun adıdır. Üslup değişikliği ise, klasik şiir estetiğinin kendi içinde bir dönüşüm geçirerek yeni bir terkibe ulaşmasıdır. Edebiyat tarihinde gerek kişisel gerekse belirli bir döneme hâkim olan dönemsel üsluplar, ancak *karşılaştırma* yöntemiyle tespit edilebilir (bk. Kedkenî 1368: 37). Belli bir şahsiyetin veya belli bir dönemin edebî ürünleri kendi içinde karşılaştırıldığında, sürekli öne çıkan ve sıklıkla tekrarlanan bazı *ortak özellikler*in var olduğu görülür. Aynı karşılaştırma, farklı şahsiyetler veya dönemler arasında yapıldığında ise bu defa *farklı özellikler* ile karşılaşılır. Kişisel ve dönemsel üslupların belirlenmesinde belirleyici olan da farklılıklardır. Fakat klasik Fars ve Türk şiirindeki dönüşümler *doğrusal* değil genellikle *sarmal* niteliktedir. Bu nedenle şairler veya dönemler arasındaki farklılıkların tespit edilmesi, onların ortak özelliklerinin belirlenmesi kadar kolay olmamaktadır. Bu durumda başka bir kritere daha ihtiyaç duyulur; o da herhangi bir özelliğin *kullanım sıklığı*dır. Çünkü kullanım sıklığında karşılaşılan farklılıklar da üslupların belirlenmesinde temel bir ölçüdür. Örneğin, başka bir dönemde zayıf ve dağınık damarlar hâlinde görülebilen herhangi bir özellik, belli bir dönemin eserlerinde daha fazla yer alarak o dönemin belirleyici ve ayırt edici bir üslup özelliği olabilmektedir. Aynı şey kişisel üsluplar için de geçerlidir.

Edebiyat tarihinde dönemsel üsluplar bir anda değil, daima belli süreçlerden geçerek ve zaman içinde tekâmül ederek ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde yaşamış bazı şairlerin şiirlerinde zayıf ve dağınık bir hâlde belirmeye başlayan birtakım farklı ve yeni özellikler, daha sonra gelen şairler tarafından geliştirilerek zenginleştirilir ve başka dönemlere nazaran çok daha fazla kullanılarak zamanla dönemsel bir üsluba dönüşür. Dönemsel üslupların değişik coğrafyalarda kısa zamanda yayılmasında ve çok sayıda şair arasında hemen kabul görmesinde, hem o şairlerin yeni oluşan üslubun özelliklerine kısmen de olsa önceden aşina olmaları, hem de klasik estetiğin kendi doğası gereği farklı coğrafyalarda, hatta farklı edebiyatlarda birbirine benzer dönüşümler yaşaması etkili olmaktadır. Edebiyat tarihinde hiçbir üslup aniden ortaya çıkmadığı gibi, önceki üsluplar da bir anda ortadan kalkmamakta; dağınık özellikler ve zayıf damarlar hâlinde olsa bile sonraki dönemlerde de yaşamaya devam etmektedir. Hatta bazı şairlerin, genelde eski üslubu sürdürme çabası içinde oldukları ve yeni üsluba pek ilgi duymadıkları da görülebilmektedir.

Dönemsel üslupların belirmeye başlamaları, zamanla gelişerek özgün bir yapıya kavuşmaları ve nihayet ömürlerini tamamlamaları, hep doğal bir seyir hâlinde gerçekleşir. Çünkü bu üsluplardan hiçbirinin önceden vazedilmiş kuralları olmadığı gibi, her şairin mutlaka uymakla yükümlü olduğu değişmez ve standart özellikleri de yoktur. Aslında her şair kendi kişisel üslubunu oluşturma çabası içindedir. Zaten üslup dediğimiz şey de her şeyden önce kişisel bir olaydır. Hemen her şairin iyi veya kötü kişisel bir üslubu vardır (Şemîssâ 1374: 75). Fakat başkalarını da etkileyecek orijinal bir üslup geliştirme konusunda sadece büyük şairler başarılı olurlar. Diğerleri ise çoğunlukla bu büyük şairlerin üsluplarını takip etmekle yetinirler. Bu işleyiş nedeniyle, dönemsel üslupların her zaman yekpare bir görüntüsü olmamakta, aynı üslup içinde farklı yönelişler ortaya çıkabilmektedir. Büyük şairlerin kişisel üsluplarında görülen bazı farklı özellikler ve bu özelliklerin diğer şairler arasında yarattığı birbirinden farklı yönelişler, aynı dönemin genel üslubu içinde bir çeşitliliğe yol açmaktadır (üslupların oluşması ve belirlenmesi konuları için bk. Şemîssâ 1374: 70-84; Ferşîdverd 1373: 669-695; Mu'temen 1371: 442-443; Mîr Sâdıkî 1376: 124-127).

Fars şiirinde Sebk-i Hindî

Klasik Fars şiirinde, coğrafi terimlerle isimlendirilen belli başlı üç dönemsel üslup hâkim olmuştur. Bunlar sırasıyla Horasan, Irak ve Hint üsluplarıdır. Asıl konumuz olan Sebki Hindî'ye geçmeden, önceki üsluplara kısaca bir göz atmak yerinde olacaktır. Fars şiirinde, 9. yüzyılın ortalarından 11. yüzyılın sonlarına kadar *Sebk-i Horasanî* olarak adlandırılan üslup hâkim olmuştur. Bu üslupta, kitabi bir dil değil, doğal, sade ve akıcı günlük konuşma dili hâkimdir. Bu dönemin şiiri, genellikle dış âlemi anlatır, şairin iç âlemiyle fazla ilgilenmez. Şiirin öncelikli görevi memduhu methetmek, sonra da içki meclislerini ve sevgiliyi vasfetmektir. Şairler, coşkularını, içki ve eğlence meclislerini, saray hayatını ve savaş alanlarını yalın ve gerçekçi bir tarzda dile getirirler. Sevgili, âşık karşısında üstün bir konuma sahip değildir; hatta bazen çok düşük konumdadır. Sevgili bazen erkek bazen de kadın olabilmektedir. Şairler, ayrılıktan değil kavuşmaktan söz ederler. Övgüde de hicivde de itidal vardır; sonraki dönemlerde olduğu gibi abartıya fazla başvurulmaz. Hamasi ruh hâli, bu dönem şiirinin hâkim rengidir. İslamiyet öncesi hükümdarlara ve tarihî kahramanlara telmihte bulunulur. Bu dönemin şiirinde İslami ilimlere, ayet ve hadislere pek atıf yapılmaz; var olan atıflar da derinlikten yoksundur. Şiirde öğüt ve nasihate yer verilir. Fakat bu öğütler genellikle pratik ve sade bir özellikte olup eski İran büyüklerinin öğütlerini hatırlatır. Bu üslupta, en fazla itibar gören nazım şekli kasidedir. Terim anlamıyla gazel bu dönemde oldukça azdır; rubai ve mesnevi ise revaçtadır, musammat ve tercibentler de görülmektedir. Bedii sanatlardan yararlanma bu dönemde oldukça sınırlıdır. Bu dönemin şiirin-

de iham çeşitlerine herhangi bir yönelme yaşanmamıştır. Şiirde sadelik ve açıklık, sonraki dönemlerin aksine bu dönemin geçerli fesahat anlayışıdır. Mısralar arasındaki paralelliklere büyük önem verilir, bu da şiiri secilerle doldurur. Horasan üslubunda kafiye ve redif de, şiirin genel yapısına uygun olarak çok sadedir. Uzun ve alışılmamış rediflere rastlanmaz. Şairler, bitki, kuş, bağ, bahçe, şarap, çalgıcı, kar, at, keman gibi tabiata ve sosyal çevreye ait unsurları tasvir etmede çok maharetlidirler. Tasvirlerindeki en önemli araçları ise kuşkusuz teşbihtir. Teşbihler ise genellikle somut nesnelerin birbirine benzetilmesine dayanan, tafsilî teşbihlerdir. Belli bir düzeyde istiare sanatı da kullanılır (Şemîssâ 1378: 64-75). Sebki Horasanî'de, şairlerin imaj ve hayalleri, tabiatın ve tabiat unsurlarının tasvir edilmesiyle sınırlı kalır. Onlar, soyut ve zihnî kavramlarla daha az ilgilenir; şiirlerinde çağrışım ve imajlardan yeterince yararlanmazlar. Bu nedenle Sebki Horasanî şiiri, tabiatı olduğu gibi yansıtan berrak bir aynaya benzetilir (Bihdârvend vd. 1376: I/12).

12. yüzyılda yaşanan ara dönemden sonra, 13. yüzyılın başından itibaren Fars şiirinde *Sebk-i Irakî* dönemi başlar ve 15. yüzyılın sonuna kadar devam eder. Bu dönemde Horasan üslubundaki arkaik özelliklerin çoğu ortadan kalkar ve Fars dili birtakım yeni nitelikler kazanır. Sürdürülen kimi arkaik özelliklerin kullanımı ise, eski ile kıyaslanamayacak kadar düşük orandadır. Bu dönemin şiirinde Farsça kelimeler de ciddi boyutta azalmış ve onların yeri Arapça kelimelerle doldurulmuştur. Horasan ve Hint üslupları arasında yer alması nedeniyle Irak üslubunda şiir dili, hem eski hem de yeni özellikler taşımaktadır. Bu üslupta, şiir eğer âşıkane ise sevgilinin makamı Horasan üslubundaki gibi düşük değil, aksine bir mabudun makamı kadar yüksektir. Eğer şiir tasavvufi ise, o zaman da öğüt ve nasihatte bulunmak, güzel ahlak kazandırmak gibi amaçların çok ötesinde ve daha derinlikli tasavvufi konular işlenmiştir. Horasan üslubuna kıyasla Irak üslubunda, aklın yerini aşk, mutedilliğin yerini mübalağa, hamasi düşüncenin yerini âşıkane düşünce, sevinç ve neşenin yerini gam ve keder, kavuşmanın yerini ayrılık, dış âlemin yerini iç âlem, hamasi konuların yerini İslami ilimler, istek ve iradenin yerini kaza ve kader, gururun yerini tevazu almıştır. Bu dönemin en fazla öne çıkan nazım şekli gazeldir. Gazel, beyit sayısı ve mahlas kullanma bakımlarından zaman içinde belli bir standarda kavuşmuştur.

Şiirde bedi ve beyan ilimlerine yoğun bir ilgi vardır. Horasan üslubunda yer almayan çok sayıda yeni sanat kullanılmaya başlanmıştır (Şemîssâ 1378: 258- 261). Irak üslubu, Horasan üslubuna nazaran yeni unsurlarla daha güçlü hâle gelmiş ve zenginleşmiş bir üsluptur. Şairlerin, felsefi-tasavvufi düşüncelerini ve kendi iç dünyalarını şiirde ön plana çıkarmaları bu üslup için ayırt edici bir özellik olmuştur. Onlar, kendi hayal güçlerini çeşitli tasavvufi kavramları anlatmanın hizmetine vermişlerdir. Bu üslupta da Horasan üslubunda olduğu gibi tabiatın tasvir edilmesine önem verilmiş; fakat tabiat tasvirinden soyut kavramlara doğru bir yöneliş yaşanmış-

tır. Soyut kavramların çerçevesi bu dönemde genişlemiş ve soyut şiire daha fazla yaklaşılmıştır. Ama hem Horasan hem de Irak üslubunda imajlar, henüz çok sade ve basittir. Karmaşık ve girift imajlar, Irak üslubunda da pek fazla görülmemektedir. Halkın günlük yaşamı ile şiir arasında, henüz belli bir mesafe vardır ve dönemin şiiri, toplumsal sorunlara karşı genelde soğuk ve ilgisizdir. Bu boşluk, daha sonraki yüzyıllarda ancak Sebki Hindî ile doldurulabilmiştir (Bihdârvend vd. 1376: I/12-13).

Fars şiirinin *klasik dönem*i olan Sebki Irakî, Molla Câmî'nin 1495'te vefat etmesiyle sona ermiştir (Ethe 1977: 189). Fars şiiri, klasik dönemi takiben kendi içinde bir dönüşüm yaşayarak yeni bir terkibe gitmiştir. Bu yeni terkip, bir başka deyişle yeni üslup *Sebk-i Hindî* olarak adlandırılmıştır. Bu üslubun ortaya çıkması uzun zaman almış; yeni üslubun kendi özgün yapısıyla Fars şiirine egemen olması neredeyse yüz yılı bulan geçiş döneminden sonra mümkün olmuştur (bk. Şemîs sâ 1378: 269). Sebki Hindî, bu geçiş dönemindeki arayışların bir sonucudur.

17. yüzyıl başlarında özgün yapısına kavuşan Sebki Hindî'nin ilk belirtileri, 14. yüzyılın iki büyük şairi Emir Husrevi Dihlevî (ö. 1325) ve Hâfızı Şîrâzî'nin (ö. 1389) şiirlerinde görülmeye başlanmıştır. Irak üslubu içinde yer alan bu şairler, kendilerinden önceki şairlerin klişeleşmiş teşbih ve istiareleriyle yetinmeyerek, yeni teşbih ve istiareler bulmak için özel bir çaba sarf etmişlerdir. Onların yeni mazmun ve hayaller bulma çabaları, ileride Sebki Hindî ile sonuçlanacak yeni bir sürecin başlatıcısı olmuştur. Bu sebeple, Sebki Hindî'nin ilk temellerinin Hindistan'da Emîr Husrevi Dihlevî, İran'da ise Hâfızı Şîrâzî tarafından atıldığını söylemek mümkündür. Bu şairlerde görülen yeni üslup özellikleri, daha sonraki dönemlerin birçok şairi tarafından da devam ettirilmiştir. Irak üslubundan sonra ortaya çıkan ara dönemde şairler arasında yeni üslup arayışları başlayınca, söz konusu özellikler bu şairler için yol gösterici olmuş ve bir çıkış yolu olarak görülmüştür (bk. Safâ 1374: 139-140, 188; Safâ 1373: 74-76, Mu'temen 1371: 443-444, Türkmen 1989: 53-76).

Geçiş döneminin başlarında yaşayan ve aynı dönemin şairlerine önderlik eden Baba Figânîi Şirâzî (ö. 1521), yukarıda adı geçen şairler ile Sebki Hindî şairleri arasında önemli bir köprü vazifesi görmüştür. Baba Figânî'nin *Küçük Hâfız* olarak adlandırılmış olması da, onun üstlendiği vazifenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Hindistan'da Örfîi Şirâzî (ö. 1593) ve Nazirîi Nişaburi (ö. 1615), İran'da ise Muhteşemi Kâşânî (ö. 1590) ve Şifayîi Isfahânî (ö. 1614) gibi şahsiyetler Baba Figânî'nin yolunda gitmişlerdir. 16. yüzyıl şairlerinin neredeyse bütünü aslında bir şekilde onun takipçisi sayılırlar (Şemîssâ 1378: 269-270). Baba Figânî, daha önceki şairlerden devraldığı mirası, folklorik unsurlardan ve halk kültüründen beslenen sanat anlayışıyla birleştirerek yeni bir terkibe ulaşmıştır. Tabiat tasvirlerinde Horasan üslubunun, aşk ve tasavvuf şiirlerinde ise Irak üslubunun etkisi altında kalan Figânî, hayal ve mazmun yaratmadaki başa-

rısıyla şiirdeki çağrışım alanını alabildiğine genişletmiştir. Onun açtığı bu çığır, zaman içinde tekâmül ederek Sebki Hindî ile sonuçlanmıştır (Bihdârvend vd. 1376: I/13). Baba Figânî'nin açtığı yola giren şairler, onun tarzını takip ederek, şiirde yeni alanlar keşfetmişlerdir. Onların bütün çabası, önceki şairlerin tecrübelerinden yararlanmakla birlikte, şiire yeni mazmun ve hayaller kazandırmak noktasında yoğunlaşmıştır. Bu özelliklere önceki şairlerde de rastlanmakla birlikte, Figânî'nin takipçileri şiirde mazmun ve imaj alanını mümkün olabildiğince genişletmeye, imaj dünyalarını şiirin asli unsuru hâline getirmeye çalışmışlardır. İmajlarda da soyuta doğru bir yöneliş içinde olmuşlardır. Neticede akli kavramlar ve onları anlatmakla vazifeli imajlar, soyut ve muhayyel bir özellik kazanmıştır (Bihdârvend vd. 1376: I/11-12). İmajlarda soyuta yöneliş, Sebki Hindî için çok önemli bir zemin hazırlamıştır. İmajların tarihî gelişimine bakmak, aslında söz konusu üslubun doğru anlaşılması için önemli ve faydalı bir yöntemdir. Daha önce de ifade edildiği üzere, Horasan üslubunda her şey genellikle göründüğü gibi ve dolaysız anlatılır. Irak üslubunda ise biçimsel uyum imajın temel ilkesi hâline gelir. Fakat Hint üslubuna yaklaşıldıkça imajlarda soyuta doğru bir kayma görülür. Artık soyut ve somut kavramlar birbirine benzetildiği, soyut kavramlar somutlaştırılmaya çalışıldığı için, hayal unsuru yoğun olarak devreye girer ve imajlar klasik saflığını yitirerek karmaşık bir yapıya bürünür (bk. Holbrook 1996).

16. yüzyıldaki geçiş dönemi şiirinde, birbirinden farklı iki ana eğilim göze çarpmaktadır. Bunlardan biri Baba Figânî'nin şiiri gibi fasih, akıcı şiirdir. Bu, yukarıda da izah edildiği üzere, Hâfız'ı Sebki Hindî'ye bağlayan şiirdir. İkincisi ise, şairlerin üslup değişikliği ve taklitten kurtulma bağlamında bir çare olarak düşündükleri ve aslında toplumsal yaşamın doğal bir yansıması olan *Mekteb-i Vuku* şiiridir (Şemîssâ 1378: 270). Geçiş döneminin en önemli olaylarından biri, 16. yüzyıl başlarında Herat'ta ortaya çıkan ve aynı yüzyıldaki Fars şiirinin geneline damgasını vurmakla birlikte, daha çok Şiraz ve İsfahan'daki edebî havzaları etkisi altına alan bu *Mekteb-i Vukû* hareketidir. Bu hareketin en önemli özelliği olan *vuku-guyi*, yani *gerçekçilik*, aşk konusu ile sınırlı bir gerçekçilik olup kısmen de olsa, çok daha önceleri Emîr Husrev ve Hâfız'ın şiirlerinde görülen bir özelliktir (Zerrînkûb 1363: 137138). Baba Figânîi Şirâzî'nin şiirinde görülen birtakım özelliklerin başlattığı ve daha sonraları Hilâlîi Çağatayî (ö. 1532), Lisânîi Şirâzî (ö. 1536-1537), Ehlîi Şirâzî (ö. 1538) ve Vahşîi Bafkî (ö. 1559) gibi şairler tarafından geliştirilip temsil edilen bu hareket, Irak üslubunun gerçekçilikten uzaklaşarak tamamen zihnî ve hayalî bir yapıya bürünmesine, şairlerin kendilerinden öncekileri tekrar ve taklit etmelerine bir tepki olarak doğmuş, sürekli *yenilik* vurgusu yaparak bir yandan *vuku-guyi*, yani aşk ile ilgili konularda şiirde gerçekçilik yolunu açmış, diğer yandan da şairler arasında *yeni mazmunlar yaratmak* modasını başlatmıştır. Bu harekete mensup şairlerin kullanmış oldukları şiir dili, içinde amiyane kelime ve tabirlerin de bol

miktarda yer aldığı sade ve akıcı bir dildir. Şiirde lafzi ve manevi sanatların sadece basit, sıradan ve klişeleşmiş olanları kullanılmış, ötekilere pek fazla yer verilmemiştir. Sosyal çöküntünün bir sonucu olarak, bu dönemde şairler kendi iç dünyalarına yönelip duygularını anlatma yolunu tutmuşlardır. Şiirde işlenen aşk, halkın sıradan ve doğal yaşamında karşılığı bulunan gerçekçi bir aşktır. Anlatılan sevgili ise soyut değil, hayatta bizzat var olan bir sevgilidir (bk. Rebi'iyan vd. 1381: 795, Mîr Sâdıkî 1376: 130). Hatta bazen sevgili bir erkek de olabilmektedir (Şemîssâ 1378: 270-271).

Vahşîi Bafkî gibi bazı şairler, *Mekteb-i Vukû* içinde bir süre sonra ortaya çıkan tıkanıklığı aşmak üzere, geleneksel âşıksevgili ilişkisinde köklü bir değişiklik yaparak, öteden beri âşık karşısında daima üstün bir konuma sahip olan sevgiliyi bu defa daha aşağıda konumlandırmışlardır. Âşık, sevgilisi konusunda duyarsız, özensiz ve umursamaz bir tavır içine girmekte; ona artık eskisi kadar değer vermemektedir. Hatta bazen âşığın kendi sevgilisinden yüz çevirerek başkasına yöneldiği bile görülmektedir. Âşıksevgili ilişkisinde ortaya çıkan bu yeni durum, üslup araştırmacılarınca *Vâ-sûht* olarak adlandırılmış[2] ve Mektebi Vuku'dan ayrı değil, onun içinde farklı bir kol sayılmıştır (bk. Rebi'iyan vd. 1381: 795; Şemîssâ1378: 270-281; Mîr Sâdıkî 1376: 130). "Vukuguyi", yani aşk ile ilgili konularda gerçekçilik, şiirin hem dilini hem de muhtevasını halka daha fazla yaklaştırmış; halkın günlük konuşma dilinin ve sıradan yaşamının şiire taşınmasına imkân sağlamıştır.

Geçiş döneminin ikinci ve sonuçları bakımından en önemli olayı ise, İran'da Safevilerin iktidara gelmesidir. Bu olay İran'daki Fars edebiyatının kaderini kötü yönden etkileyecek yeni bir süreç başlatmıştır. Çünkü İran'daki Fars edebiyatı Safevi iktidarıyla beraber ciddi anlamda zayıflamaya başlamıştır (Rypka 1370: 424; Ferîver 1341: 307; Çiftçi 2002: 351-352). Safeviler iktidarı ele geçirince Şiilik, İran'ın resmî mezhebi hâline gelmiş ve kısa zamanda sarayın yanı sıra medreseleri de etkisi altına almıştır. Bu dönemde devlet, mezhepçi bir siyaset takip ederek saraya ve medreselere ağır bir mezhep taassubunu hâkim kılmış, Şii olmayan âlim ve şairlere karşı ayrımcı ve düşmanca tavır takınmıştır. Bu gelişmeler, saray ve medresenin edebiyatla olan ilişkilerinde de köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Çünkü mezhep taassubunun hâkim olduğu saray ve medreseler, sadece mezhep uluları için yazılan methiye ve mersiyelere değer vermiş, fakat klasik dil ve estetik çerçevesinde yazılan diğer şiirleri dışlamıştır. Örneğin Muhteşemi Kâşânî başlangıçta methiye ve gazel söyleyen bir *Mektebi Vuku* şairi iken (Şemîssâ 1378: 279), daha sonra bizzat Şah Tahmasb'ın isteği ve yönlendirmesiyle dinî şiirler ve mersiyeler söylemeye, kendi sanat kudretini bu alanda ortaya koymaya başlamıştır (Ferîver 1341: 307-308, 314; Çiftçi 2002: 352). İran'da yaşanan bu

[2] *Vâ-sûht* sözcüğü, "nesûhten", yani *yakmamak, tutuşturmamak* anlamındadır. Fakat burada mecazen *yüz çevirmek* anlamında kullanılmıştır (Rebi'iyan vd. 1376: 468). Şemîssâ ise, *vâ-sûhten* fiilinin Hint Farsçasında yüz çevirmek anlamında kullanıldığını söylemektedir (1378: 272).

gelişmeler, şiirin geleneksel form ve içeriği ile eser veren şairlerin, dolayısıyla şiirin bizzat kendisinin saray ve med rese çevresinden uzaklaşması sonucunu doğurmuştur (Şemîssâ 1378: 284-285; Rebi'iyan vd. 1381: 795 -796).

Saray ve medrese ehlinin desteğini kaybeden şairler, ayakta durabilmek için çeşitli çareler aramaya koyulmuşlardır. Bu dönemde bazı şairler İran'da kalarak şiirlerini halkın genel zevk ve beğenisine yaklaştırma yolunu tutmuş; bu şekilde ayakta durmaya çalışmışlardır. Bu grupta yer alan şairler için şiirin yeni muhatap kitlesi çeşitli halk kesimleri olmuştur. Çünkü saray ve medreseden uzaklaşan şiir, bu defa sokak ve pazara, yani halkın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamının sürdüğü mekânlara girmiştir. Muhatap kitlesi değişince, doğal olarak şiirin de kendi içinde bir değişim geçirerek halkın kolay anlayacağı, okurken veya dinlerken zevk duyacağı, kendi yaşamından birtakım izler yakalayacağı yeni bir nitelik kazanması gerekiyordu. Nitekim öyle de olmuş; halkın diline, anlayışına, zevkine en fazla yaklaşan şiir, dönemin en fazla beğeni ve kabul gören şiiri olmaya başlamıştır. Bu da başta günlük konuşma dili olmak üzere, halka ait pek çok yeni unsurun şiire girmesine yol açmıştır (bk. Zerrînkûb 1375: 445-446; Şemîssâ 1378: 286-287).

16. yüzyılda, eskisinden farklı yeni bir şair tipinin ortaya çıktığı da görülmektedir. Herhangi bir bilgi birikimi ve şairlik donanımı bulunmayan birtakım sıradan insanlar, bu dönemde şiir yazmaya, hatta divan tertip etmeye başlamışlardır. Bu şairlerin ortaya çıkmasında, İran'ın İsfahan gibi bazı merkezlerinde yaşanmakta olan köyden kente göçün yarattığı yeni sosyokültürel ortamın etkisi büyüktür. O sıralar bazı toprak sahiplerinin daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak amacıyla gelip şehirlere yerleştikleri ve bu şehirlerde yeni bir burjuva sınıfı ortaya çıkardıkları görülmektedir. Klasik dil ve estetiğin ürünü olan şiirleri anlamakta güçlük çeken bu yeni sosyal tabaka, zamanla kendi şiirini ve kendi şairini de ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde yetişen şairlerin arasında bakkallık, kasaplık, marangozluk, dericilik, ayakkabıcılık ve bahçıvanlık gibi çeşitli mesleklerde çalışan ve şiir konusunda herhangi bir donanıma sahip olmayan çok sayıda şair vardır. Bu şairlerin şiiri, doğal olarak hem dil hem de estetik zevk bakımından daha amiyane bir özellik göstermektedir (bk. Zerrînkûb 1363: 138-139; Şemîssâ 1378: 286; Çiftçi 2002: 321-322). Bu dönemde halkın hem günlük konuşma dili, hem bireysel ve sosyal yaşamı, hem de örf ve alışkanlıkları bütün şairler için çok cazip olmaya başlamıştır. Şiir konusunda donanım sahibi ve medrese ilimlerine az çok aşina olan Örfii Şirâzî gibi şairler bile, kendilerini bu cazibenin etkisinden uzak tutamamış; dönemin şiir modasına uymayı, çok iyi bildikleri kudema tarzına tercih etmişlerdir (Zerrînkûb 1375: 445-446). Şairlikten başka herhangi bir geçim kaynağı bulunmayan çok sayıda şair ise, yeni durum karşısında, ülkelerini terk ederek şairlerin korunduğu, klasik sanat estetiğinin kabul gördüğü Hindistan ve Osman-

lı edebî havzalarına yönelmişlerdir (Rebi'iyan vd. 1381: 795-796; Şemîssâ1378: 285-286; Ferîver 1341: 306; Çiftçi 2002: 356-358). Çünkü Osmanlı ve Babür hükümdarları, kendi başkentlerini aynı zamanda birer sanat ve şiir merkezi hâline getirebilmek için özel çaba içindeydiler. Babür Şah, Hindistan'da devletini kurduğunda, saray geleneğine uyarak sarayda vazifeli şairler bulundurmuş, öteden beri devam edip gelen *melikü'ş-şuaralık* müessesini tesis etmiş ve şairleri eski tarz üzere şiir söyleme konusunda teşvik etmiştir (Safa 1373: 74). Kendileri de aynı zamanda birer şair olan Babür Şah, Hümayun, Ekber Şah, Cihangir, Şah Cihan ve Dara Şükuh gibi Babür hükümdarları, hem bu saray geleneğini sürdürmüş hem de İran'dan göç eden şairlere kucak açmışlardır (bk. Zerrînkûb 1363: 118-121). Özellikle Ekber Şah'ın Fars şiirine çok büyük katkıları olmuş, hatta "Fars şiiri Ekber Şah'ın sarayında yeniden doğmuştur." (Ethe 1977: 193). Babür hükümdarları gibi Osmanlı padişahları da, İran'dan göç edip gelen şairlere kucak açmış ve onları himaye etmişlerdir. Bu şairlerin bir kısmı İran seferinden dönen Yavuz Sultan Selim ile beraber Anadolu'ya gelmiş; diğer bir kısmı ise, hacca gitmek üzere İran'dan ayrılmış, fakat memleketlerine dönmek yerine İstanbul'un yolunu tutmuşlardır (bk. Riyâhî 1995: 177-187). İran'daki sarayın ve medreselerin şiire bakışında yaşanan değişiklikten rahatsızlık duyarak Hindistan'a ve Anadolu'ya göç eden şairler, kendi ülkelerindeki şiirin *vuku-guyi*, yani aşk ile ilgili konularda gerçekçilik özelliğini de yanlarında götürmüşlerdir. Göç eden şairler tarafından taşınan söz konusu nitelikler, bu ülkelerdeki edebî ortamlarda daha önceden var olan veya yeni ortaya çıkan bazı şiir özellikleriyle birleşerek Sebki Hindî'nin oluşması için gerekli olan uygun zemini hazırlamıştır. Bilhassa Hindistan'daki edebî havzalarda bu yeni üslubun gelişmesi için çok elverişli bir ortam vardı. Bu bağlamda, Sebki Hindî'nin bazı nitelikleri kendisine dayandırılan Emîr Husrevi Dihlevî'nin bu ülkede yaşamış bir şair olduğunun hatırlatılmasında yarar vardır (bk. Türkmen 1989: 53-76).

Sanskritçe edebî metinlerin de yeni üslubun oluşmasındaki katkısı göz ardı edilmemelidir. Çünkü birçok Sanskritçe edebî metin bu dönemde Farsçaya tercüme edilmiştir. Babür hükümdarları, söz konusu metinlerin tercüme edilmesiyle yakından ilgilenerek himayelerinde bulunan şairleri görevlendirmiş ve teşvik etmişlerdir. Sanskritçe metinlerle ülkedeki edebî faaliyetlere önemli kazanımlar sağlayan bu hükümdarlar, bununla aynı zamanda ülkedeki farklı dinî topluluklar arasında ortak bir kültür oluşturmayı da amaçlıyorlardı (Ethe 1977: 194). Buraya göç edip gelen İranlı şairlerin ve Fars diliyle şiir yazan Hindistanlı şairlerin, saray tarafından tercüme ettirilen bu Sanskritçe metinlerden ve yine saray tarafından oluşturulmak istenen söz konusu *ortak kültür*den etkilenmemiş olmaları düşünülemez (bk. Bilkan 2001: 161-162). Bu şairlerin üsluplarıyla İran'da yaşayan ve Hindistan'la herhangi bir münasebeti bulunmayan diğer Sebki Hindî şairleri arasında üslup bakımından belli bir farklılığın oluşmasında (Mîr Sâdıkî

1376: 131), söz konusu metinlerin ve buradaki kültürel ortamın önemli bir katkısı vardır. Fars şairlerinin gittikleri ülkelerin sosyokültürel yapısından değişik boyutlarıyla etkilenmiş olmaları, Osmanlı edebî havzalarına göç eden İranlı şairler için de geçerlidir. Söz konusu havzalarda farklı ve özgün hiçbir özelliğin bulunmadığı iddia edilemeyeceğine göre, buraya gelen İranlı şairlerin de buradaki şiirin özelliklerinden belli bir dereceye kadar etkilenmiş olmaları gerekiyor.

16. yüzyıldaki geçiş döneminin ardından, 17. yüzyıl başından itibaren Sebki Hindî ilk defa Hindistan'da ve aşağı yukarı eş zamanlı olarak İran'da kendi özgün yapısıyla ortaya çıkmış, kısa zamanda yayılarak Osmanlı şairlerini de etkisi altına almıştır (Rebi'iyan vd. 1381: 795-796; Mîr Sâdıkî 1376: 130-131). Hint üslubunun Fars şiirindeki en önemli temsilcileri, Örfîi Şirâzî (ö. 1593), Feyzîi Dekenî (ö. 1598), Tâlibi Âmûlî (ö. 1629), Kelîmi Kâşânî (ö. 1653), Ganîi Keşmirî (ö. 1671), Sâ'ibi Tebrizî (ö. 1672), Şevketi Buhârî (ö. 1699) ve Bîdili Dihlevî (ö. 1723)'dir. Bunların hepsi Sebki Hindî şairi kabul edilmekle birlikte, üslupları her bakımdan birbirinin aynı değildir. Bu nedenle bazı araştırmacılar İran'da yaşamış ve Hindistan'la herhangi bir münasebeti olmamış şairler ile Hintli veya Hindistan'a göç etmiş şairleri birbirinden ayrı değerlendirmişlerdir (Rebi'iyan vd. 1381: 796; Safâ 1371: 498-499). Bu, coğrafyaya bağlı üslup farklılığını esas alan *yatay bir tasnif*tir.

Bazı araştırmacılar ise, zamana ve üsluptaki gelişmeye bağlı farklılıkları esas alan *dikey bir tasnif* geliştirerek iki ayrı dönemden söz etmişlerdir. Hatta bazıları 16. yüzyıldaki geçiş dönemini de işin içine katarak,[3] Sebki Hindî'deki gelişimi üç ayrı döneme ayırmışlardır. Buna göre ilk dönem, şiirin gerek dil gerekse muhteva bakımından halka fazla yaklaştığı, halka ait pek çok unsurun şiire girmeye ve çeşitli mesleklerde çalışan, fakat şiir konusunda herhangi bir donanıma sahip olmayan birtakım şairlerin boy göstermeye başladığı, eğitimli şairlerin bile aynı unsurlara büyük önem verdiği 16. yüzyıldaki ara dönemdir.

Bu dönemde yaşayan eğitimli şairler ile şiir konusunda herhangi bir donanımları bulunmayan diğer şairlerin üslupları arasında belli bir fark elbette vardır (Zerrînkûb 1363: 139-140). İkinci dönem, şiirin gerek dil gerekse muhteva bakımından belli bir seviyenin üzerine çıktığı, eski şairlerin şiiriyle ilişkisini koparmadığı, fakat bununla beraber günlük konuşma diline ve günlük yaşama ait unsurların şiirde yer almaya devam ettiği, gazelde hikmet başta olmak üzere hemen her konunun çok yoğun olarak işlendiği, yeni mazmunlar yaratma konusunda şairlerin âdeta birbirleriyle yarıştığı, örneklendirme tekniğini esas alan belli bir beyit yapısı içinde *berceste mısra*lar söylemenin yaygınlık kazandığı dönemdir. Bu dönemin en önemli temsilcisi Sâ'ibi Tebrizî'dir (Sâ'ib'in üslubu için bk. Yûsufî 1373: 289-308; Zerrînkûb 1363:

[3] 16. yüzyılın da Sebki Hindî içerisinde değerlendirilmesi, hem bu yüzyılın adı geçen üslubu hazırlayan bir dönem olması, hem de Örfîi Şirâzî (ö. 1593) ve Feyzîi Dekenî (ö. 1598) gibi önemli Sebki Hindî temsilcilerinin bu yüzyılda yaşamış olması sebebiyle yerinde bir yaklaşımdır.

136-137). Üçüncü ve son dönem, Sebki Hindî'nin özel beyit yapısının devam ettirildiği, fakat mısralar arasında ilişki kurmanın neredeyse imkânsız hâle geldiği, hayal unsurunun her şeyden daha fazla öne çıktığı, şiirde paradoksal imajların ve çoklu duyulamaların fazlaca yer aldığı, zihinden uzak birtakım teşbih, istiare ve mazmunların kullanıldığı, bu nedenle, biraz da tasavvufun etkisiyle şiirin, çözülmesi neredeyse imkânsız bir muammaya dönüşmeye başladığı dönemdir. Bu son dönemin en önemli temsilcisi ise Bîdili Dihlevî'dir (Mîr Sâdıkî 1376: 130-131; Me'ânî 1364: I/XI; Şemîssâ 1378: 292-293; Bîdil'in üslubu için bk. Kedkenî 1368: 37-80).

Fars edebiyatındaki tarihî seyrine bakıldığında, Sebki Hindî şiiri, başlangıçta gerek dil gerekse muhteva bakımından son derece sade, anlaşılır ve gerçekçi bir şiir olarak ortaya çıkmıştır. Fakat şairlerin yeni mazmunlar bulmaya ve yeni hayal imajları yaratmaya aşırı düşkünlüklerinin bir sonucu olarak, zihinden uzak birtakım teşbih ve istiareler şiire girmeye başlamış ve onu başlangıçtaki özelliklerinden uzaklaştırarak son derece ağır ve anlaşılması güç yeni bir yapıya büründürmüştür (Zerrînkûb 1363: 139; Zerrînkûb 1375: 443; Şemîssâ 1378: 292-293). Nitekim 18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan *Bâz-geşt-i Edebî* hareketleri, Sebk-i Hindî şiirinin bu ağır ve anlaşılması zor biçimine bir tepki olarak doğmuştur (bu hareketler için bk. Mîr Sâdıkî 1376: 30-31; Rebi'iyan vd. 1381: 796-799).

Türk şiirinde Sebk-i Hindî

Sebki Hindî, Türk edebiyatında belirgin bir şekilde 17. yüzyılın ilk yarısında Nef'i'de görülmeye başlamıştır (bk. Ocak 1991: 18; Horata 2002a: 576; İsen 2002: 564). Daha sonraki yıllarda birçok şair bu üslubun etkisi altında şiir söylemiştir. Fehimi Kadim, Na'ilii Kadim, Arpaeminizade Sami, Halepli Edip ve Şeyh Galip, Sebki Hindî'nin divan edebiyatındaki en önemli temsilcileridir. Neşati, Vecdî, Şehrî, İsmetî de aynı üslup içinde değerlendirilebilir. Nedim ve Nabi de yoğun bir şekilde Hint üslubunun etkisi altında kalan şairlerdendir. Bunların dışında, Sebki Hindî 17. asırdan itibaren bütün divan şairleri, bilhassa Nabi takipçileri üzerinde farklı ölçülerde etkili olmuştur.

Sebki Hindî temsilcisi Fars şairlerinde olduğu gibi, aynı üslubu takip eden divan şairlerinde de, çeşitli yönleriyle birbirinden farklılaşan iki ayrı eğilimin mevcut olduğunu görüyoruz. Bir yanda şiirlerinde ahlaki, hikemî, irfani ve içtimai konulara fazla yer veren, şiirin dilinde sadeliği gözeten; halkın günlük konuşma dilinden yararlanan, tabiat ve sosyal yaşam gibi çevre unsurlarından faydalanarak birtakım yeni teşbih, yeni istiare ve mazmunlar yaratmaya önem veren, fakat bunu anlamda kapalılığa yol açabilecek boyutlara kesinlikle vardırmayan Sâ'ibi Tebrizî'nin tarzı (Safâ 1371: 495-496; Yûsufî 1373: 289-308; Zerrînkûb 1363: 136-137) ile paralellik gösteren Nabi ve onun yolunu sürdüren şairler vardır. Diğer yanda ise, hayal

unsurlarına her şeyden daha fazla ağırlık veren, karmaşık ve girift hayaller geliştiren, tasavvufun da etkisiyle zihinden uzak birtakım teşbih, istiare ve mazmunlarla anlamda kapalılığa yol açan Şevketi Buhârî ve Bîdili Dihlevî gibi bazı Fars şairlerinin tarzlarıyla benzerlik gösteren Na'ilî ve Şeyh Galip gibi şairler bulunmaktadır. Halepli Edip ise, şiirlerinde her iki tarafın belli başlı niteliklerine yer vermesi ve *gayr-ı me'nus* yabancı kelimelerle dolu ağır bir şiir dili kullanması gibi özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır (Mum 2004: 143-178).[4]

Nedim'e gelince, o daha çok İstanbul halkının günlük konuşma dilinden ve bu dilin kalıplarından yararlanması, şiirlerinde devrinin yaşantısına ve içinde yaşadığı çevreye ait unsurlara bolca yer vermesi, aşk konusunda cismani / somut bir sevgili portresi çizmesi gibi realist yönleriyle dikkat çekmektedir (Mazıoğlu 1992: 55-70, 117-127). Nedim, aslında daha önce Necati Bey ile başlayıp Bakî ve Şeyhülislam Yahya gibi önemli şahsiyetlerde devam edip gelen divan şiirindeki *mahallî / folklorik* bir damarı temsil etmektedir (bk. Macit 1997: XX-XXI). Onun bu özellikleri, esas kaynağını Lale Devri'nden, yani sosyal ve kültürel çevresinden almakla birlikte; 16. yüzyıl Fars şiirindeki vukuguyi (aşk konusunda gerçekçilik) ile Sebki Hindî'nin halkın günlük konuşma dilinden yararlanma, devrin sosyal yaşantısını ve çevre unsurlarını şiire taşıma gibi birçok niteliğiyle de benzerlik göstermektedir. Fakat Sebki Hindî'de, gerek konuşma dilinden alınan yapılar, gerekse tabiat ve sosyal çevre gibi unsurlar, bazı yeni anlamların, soyut kavramların ve girift hayallerin ifadesinde, orijinal ve şaşırtıcı birtakım yeni imajların yaratılmasında bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu ise Nedim'in yukarıda anlatılan üslup özelliklerinden çok farklı bir durumdur. Ama Nedim'de, Sebki Hindî'nin örneklendirme tekniği üzerine kurulu beyit yapısı ve çoklu duyulama gibi birçok niteliği de kolaylıkla görülebilmektedir (Mum 2005).

Gerek Fars gerekse Türk şiirindeki Sebki Hindî içinde görülen farklı yönelişler, kesin ve kalın çizgilerle birbirinden ayrılan yönelişler değildir. Çünkü bunların birinde gösterilen herhangi bir özelliği diğerinde de göstermek mümkündür. Aralarındaki fark bu hususların kullanım sıklığından kaynaklanmaktadır (bk. Kedkenî 1368: 41-42). Divan şairlerindeki Sebki Hindî'yi bütünüyle Fars şairlerinin etkisine bağlamak da çok doğru bir yaklaşım değildir. Aslında klasik Fars şiiri ile divan şiirinin gelişimleri, başından beri birbirinden bağımsız olarak değil, birbiriyle irtibatlı olarak yaşanmıştır. Bu nedenle onların kendi içinde yaşadıkları dönüşümler de birbirine benzer, paralel ve aşağı yukarı eş zamanlı olmuştur. Öyle görülüyor ki divan şiiri, kendi içinde Fars şiirine paralel birtakım dönüşümler geçirerek yeni üsluba hazırlanmış, sonra da Örfî Şirâzî, Sâ'ibi Tebrizî, Şev-

[4] Ali Milani'nin doktora tezi olarak hazırladığı Şevket-i Buharî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Etkisi adlı çalışma (1961), Türkiye'de Sebki Hindî konusundaki çalışmalara önemli katkılar sağlamıştır. Ancak aynı çalışma, bu üslubun sadece Şevket'teki biçimiyle anlaşılması ve diğer biçimlerin yeterince dikkate alınmaması gibi olumsuzluklara da sebebiyet vermiştir. Hâlbuki divan şairleri, Şevket'le beraber Örfî, Sa'ib ve diğer Sebki Hindî şairlerinin de isimlerini anmakta, onların tarzlarıyla da paralellikler ortaya koymaktadırlar.

keti Buhârî ve Bîdili Dihlevî gibi önemli Fars şairlerinden de etkilene rek Sebki Hindî sürecini yoğun bir biçimde yaşamıştır.

Sebki Hindî'nin kısa zamanda Osmanlı topraklarına kadar yayılarak taraftar bulması, Hindistan ve İran'dakine benzer dönüşümlerin burada da yaşanmış olduğunu ve yeni üslup ile kolayca uyum sağlayacak uygun bir ortamın önceden hazırlandığını göstermektedir. Sebki Hindî'nin, aslında çok daha evvel Sebki Iraki içinde Emîr Husrevi Dihlevî ve Hâfızı Şirâzî tarafından başlatılan bir sürecin zaman içinde tekâmül etmesi sonucu ortaya çıktığı (Mu'temen 1371: 443-444) ve bu iki şairin 15. ve 16. yüzyıl divan şairleri üzerinde ne kadar etkili isimler olduğu gerçeği dikkate alınırsa, divan şiirinin de Fars şiirine paralel bir dönüşümü kendi içinde yaşadığı ve yeni üslubu kolaylıkla benimseyebilecek bir alt yapıya önceden sahip olduğu daha kolay görülecektir. Necati Bey'den başlayarak Nedim'e kadar uzanan *mahallî / folklorik* unsurlardan yararlanma bağlamında, günlük konuşma diline ait çeşitli atasözü, deyim ve ifade biçimlerinin şiirin diline, çevreye ait bazı unsurların şiirin muhtevasına girmeye başlaması da, divan şiirinde Sebki Hindî için uygun bir zemin hazırlamıştır. Yeni üslubun Türk asıllı Babür hükümdarlarının sarayı etrafında toplanan şairler arasında ortaya çıkması, Farsça şiir söyleyen şairlerin önemli bir kısmının ana dillerinin Türkçe olması, bu üslubun oluşmasında Türk dilinin ve Türklerin estetik zevkinin çok ciddi bir katkısı olduğunu gündeme getirmektedir. Nitekim bazı çalışmalarda Sebki Hindî şiirinde Türkçe kelimelerin fazlalığı dile getirilmiştir (Temîmdârî 1379: 113-114; Şemîssâ 1378: 296-297). Sebki Hindî'nin en önemli temsilcilerinden biri olan Sâ'ibi Tebrizî'nin Türk asıllı bir şair olduğu ve Türkçe şiirler de yazdığı dikkate alınırsa, bu üslubun oluşmasında Türklerin estetik zevkinin katkısı çok daha kolay görülecektir. Aynı üslubun divan şairleri arasında kısa zamanda kabul görmesinde de bunun etkisi inkâr edilemez.

Sebki Hindî, 18. yüzyıl ortalarından itibaren İran'da güç kaybetmeye başlamış ve yerini, kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan *Bâz-geşt-i Edebî* hareketlerine bırakmıştır. Bu hareketler, söz konusu üslubun iyiden iyiye kapalılığa bürünen ve anlaşılması âdeta içinden çıkılmaz bir hâl alan son biçimine bir tepki olarak doğmuştur. Fars edebiyatı tarihinde bu dönem, *Devre-i Bâz-geşt-i Edebî* olarak adlandırılmıştır (Zerrînkûb 1363: 144-154). Bu hareketler, yeni bir üslup geliştirmek yerine, kudema tarzını, dolayısıyla edebiyat tarihinde daha önce var olan üslupları yeniden canlandırmayı tercih etmişlerdir. Onun için edebiyat tarihinde *Bâz-geşt-i Edebî,* yeni ve özgün bir üslup sayılmamaktadır (Mîr Sâdıkî 1376: 31). İran'daki edebî havzalarda bu hareketler boy gösterirken; Hindistan, Pakistan, Tacikistan ve Afganistan'daki Farsça şiir söyleyen şairler, sonraki dönemlerde de Sebki Hindî'yi devam ettirmişlerdir (Mîr Sâdıkî 1376: 132). Türk şiirinde ise Sebki Hindî, Şeyh Galip ile 18. yüzyılın sonlarına kadar güçlü bir şekilde sürdürülmüştür. Söz konusu üslup,

19. yüzyılda da sayıları az olmakla birlikte bazı divan şairlerini, bilhassa şiirde yeniliği Hint üslubuna dönmekte arayan Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet ve Üsküdarlı Hakkı gibi Encümen-i Şuara temsilcilerini farklı düzeylerde etkilemeye devam etmiştir (bk. Horata 2002b: 153). Örneğin Şeyhülislam Arif Hikmet (ö.1859) bir Farsça beytinde, "Bîdil, bundan yüz yıl önce Hikmet'ten himmetin feyzini istedi" diyerek Sebki Hindî'nin Fars şiirindeki son büyük temsilcisi Bîdili Dihlevî ile olan ilişkisini açıkça ifade eder. Bir başka beytinde ise şöyle demektedir: "İbret kulağı, eğer kebap kokusundan kendisine sürekli inleme sesi ulaşmıyorsa meclisin sıcaklığından sağırdır." (Şeyhülislam Arif Hikmet 1283: 79-81). Burada şair çok girift bir hayal oluşturmuştur. Şairin ibret gibi soyut bir kavrama kulak gibi somut bir duyu organı atfetmek suretiyle bir izafeti itibari oluşturup kullanması, kebabın kokusundan inleme sesini duymaktan söz ederek çoklu duyulama yapması açık birer Sebki Hindî özelliğidir. Bu ve bunun benzeri etkilere rağmen söz konusu üslup, 19. yüzyıl Türk şiirinde ciddi bir varlık gösterememiş, Şeyh Galip'ten sonra kayda değer herhangi bir temsilci çıkaramamış ve divan şiiri ile aşağı yukarı eş zamanlı olarak edebiyat tarihindeki ömrünü tamamlamıştır.

Sebk-i Hindî'nin özellikleri

1) Sebki Hindî şiirinde birçok bakımdan yeni bir şiir dili kullanılır. Yenilik, hem günlük konuşma diline ait çeşitli kelime ve ifade biçimlerinin, hem de daha önceki dönemlerde şairler tarafından pek kullanılmamış birtakım yabancı kelimelerin şiirde yoğun olarak yer almaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. *Mektebi Vuku* hareketinin aşk konusunda öne çıkardığı *vuku-guyi*, yani gerçekçilik şiirin diline de yansımıştır. Çünkü söz konusu dönemde şairlerin kullandıkları şiir dili, halkın günlük konuşma diline dayanan ve oradan beslenen bir dildir. Geçiş dönemi şairlerinden birçoğunun eski şiir diline vâkıf olmaması, vâkıf olanların bile ona pek fazla ilgi göstermemesi, yeni bir şiir dilinin oluşmasını zorunlu hâle getirmiştir. Saray ve medresenin nüfuz sahasından halkın ve çarşı pazar esnafının nüfuz sahasına kayan Fars şiirinde, eski şairlerin kullandığı birçok kelime terkedilmiş ve bunların yeri günlük konuşma dilinden alınanlarla doldurulmuştur. Şairler hayatta ve tabiatta var olan hemen her şeyden mazmun yarattıkları için, daha önce şiirde hiç yer almamış kelimeler ve çeşitli mesleki terimler, Sebki Hindî şiirinde boy göstermeye başlamıştır. Şairlerin her geçen gün biraz daha artan yeni mazmun, anlam ve hayaller bulma çabası, yerli ve yabancı birçok kelimenin şiir diline girmesine sebep olmuştur. Özellikle değişik coğrafyalarda yaşayan ve anadilleri birbirinden farklı olan çeşitli şairlerin Farsça şiir söylemeleri, şiir dilinin farklı yörelerin ve farklı dillerin kelimeleriyle zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda birçok Türkçe kelime de Farsça şiir diline girmiştir (Şemîssâ 1378: 295-297; Yûsufî 1373: 305-307;

Rebi'iyân vd. 1381: 796). Divan şiirinde ise, Fars şairlerinin güçlü tesirinin yanı sıra, önceki asırlardan beri süregelen iç dönüşümler, *mahallî / folklorik* eğilimler ve bu asırlardaki yenilik arayışları, şiir dilinin değişmesinde etkili olmuştur. Fars şiirinde olduğu gibi, Türk şiirinde de şairlerin yeni anlam, mazmun ve hayal bulma telaşına düşmeleri sonucu, şiir dili önemli oranda yenilenmiş ve zenginleşmiştir. Yer isimlerinden çeşitli mesleki terimlere kadar pek çok yeni kelimenin bu dönem şiirinde yoğun olarak yer alması bu üslubun ayırt edici bir dil özelliğidir. Bazı şairler, daha önceki meslektaşları tarafından pek kullanılmamış çeşitli yabancı kelimelerle dolu, ağır ve külfetli bir şiir dili geliştirmeye çalışmışlardır. 18. yüzyılın ilk yarısında Halepli Edip, bu ağır ve külfetli dilin ifrat düzeyine varan bir biçimini kullanmıştır (Mum 2004: 150-152). Fakat bu ağır ve külfetli şiir dili, şiirlerin anlaşılmasını zorlaştırmış ve Nabi'nin "Ey şi'r miyânında satan lâfzı garîbi / Dîvânı gazel nüshai kâmûs degildir" (Bilkan 1997: 1/587) sözleriyle eleştirilmeyi hak etmiştir. Şairlerin sözü kısaltmak ve anlamı yoğunlaştırmak amacıyla uzun tamlamalara çok sık başvurmaları da Sebki Hindî'nin şiir dili için ayırt edici bir üslup özelliğidir (İpekten 1973: 75).

2) Sebki Hindî şairleri, düşünce ve hayallerinde incelikten ve detayları öne çıkarmaktan hoşlanırlar (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Bir karıncanın kirpiğinin gölgesinden bile söz edebilecek kadar bu işi ilerletmişler; böylece düşünce ve hayale bir zarafet ve bir incelik getirmişlerdir. Nedim'in "Nâtüvânım şöyle kim mecrûh olur cismim Nedîm / Geçse zîri sâyei müjgânı çeşmi mûrdan" (Macit 1997: 329) beyti buna güzel bir örnektir. Bu, aynı zamanda Sebki Hindî şairlerinin mübalağaya ne kadar çok düşkün olduklarını da göstermektedir. Çünkü aşırılıktan, abartıdan fazla hoşlanan ve hemen her konuda kendisini gösteren bir ruh yapıları vardır. Şairlikleriyle övünürken, kendi zayıflık ve güçsüzlüklerini dile getirirken, sevgili karşısında müstağni tavırlar takınırken, sevgilinin saçının ne kadar siyah, ağzının ne kadar küçük, boyunun ne kadar düzgün ve yüzünün ne kadar güzel olduğunu anlatırken hep abartıya başvurmuşlardır. Bu nedenle incelik ve detaycılığın yanı sıra, mübalağa ve iğrak sanatlarının çok kullanılması da bu üslubun ayırt edici özellikleri arasında yer almaktadır (Rebi'iyan vd. 1381: 796; Mu'temen 1371: 449-450).

3) Bu üslubun temsilcileri, şiirlerinde, kendilerini çevreleyen tabiata ve toplumun sosyal yaşantısına fazla yer vermişlerdir. Tabiat unsurlarına aşırı ilgi göstermek ve bunların özüne nüfuz etmeye çalışmak, bu üslubun temel özelliklerinden biridir. Fakat onların tabiatı ve sosyal yaşamı anlatmaları, gördüklerini olduğu gibi aktarmaları şeklinde olmamıştır. Anlattıkları, aslında gördükleri şeylerin kendi zihinlerindeki birer yansımasıdır. Çünkü bu şairler, somut ve görünen gerçekliğin özüne nüfuz ederek daima başka bir gerçekliği açığa çıkarma çabası içinde olmuşlar; duygu ve düşüncelerini anlatmak için sosyal hayatı ve tabiatı adeta bir araç olarak kullanmışlar; daima girift ve karmaşık hayallerin gölgesinde ilerlemişlerdir. Bu da hayal

unsurlarından fazlaca yararlanmayı, Sebki Hindî şiirinin önemli özelliklerinden biri hâline getirmiştir. Tabiat, şairin duygu ve düşüncelerini anlatma görevini üstlenince, hemen her şey ister istemez kişileşmiş ve ruh sahibi birer varlığa dönüşmüştür. Şairin gözünde tabiattaki hemen her şeyin bir ruhu vardır ve insani özellikler taşımaktadır. Bu da Sebkî Hindî üslubunun önemli özelliklerinden biri sayılan teşhis sanatının çok kullanılması sonucunu doğurmuştur. (Zerrînkûb 1375: 447; Mîr Sâdıkî 1376: 131; Rebi'iyân vd. 1381: 796; Kedkenî 1368:60-61).

4) Irak üslubunda duygu daha ön planda olduğu hâlde, bu üslupta akıl öne geçerek duyguyu geri plana itmiştir (Rebi'iyân vd. 1381: 796). Bu özelliğin bir sonucu olarak, gücünü şairlerin kendi şahsi gözlemlerinden ve hayat deneyimlerinden alan *hikmet*, asıl konusu aşk ve rintlik olan gazelin asli konularından biri hâline gelmiştir. Başlangıçta asıl konusu duygu, yani aşk olan gazel, daha sonraları Sa'dîi Şirâzî ile mevize ve nasihat, Hâfız ile de tasavvuf gibi konuları içine alarak muhteva bakımından bir değişim geçirmiştir. Sebki Hindî şairleri ise, bunlarla yetinmeyip gazelde hemen her konuya yer vermeye başlamışlar; çeşitli konular hakkındaki şahsi gözlem, deneyim ve düşüncelerini anlatmak üzere gazeli bir araç olarak kullanmışlardır. Bu da gazele sosyal bir boyut kazandırmıştır (Mu'temen 1371: 447). Fars şiirinde Sâ'ibi Tebrizî, Türk şiirinde ise Nabi ve Halepli Edip bu hikemî tarzın en önemli uygulayıcıları olmuşlardır. Feyzîi Dekenî, Bîdili Dihlevî, Na'ilî, Neşati ve Şeyh Galip gibi bazı şairlerin şiirlerinde tasavvufi damarlar da vardır. Fakat bu şairlerin şiirlerindeki tasavvuf, mutasavvıf şairlerin şiirlerindeki derinliğe sahip değildir. Çünkü bu şairlerde tasavvuf şiirin ana konusu değildir. O daha çok şiirde bir araç olarak görev üstlenmiştir. Bu nedenle Sebki Hindî gazeline *tasavvufi gazel* denilmesi doğru bir tanımlama değildir (bk. Zerrînkûb 1375: 446-447).

5) Sebki Hindî şiirinin en önemli nazım şekli kuşkusuz gazeldir. Fakat bu üsluptaki gazel, kafiye ve redif bağlarıyla birbirine bağlanan *tek beyit*lerden oluşmaktadır. Anlatılan konu tek beyitte tamamlanmakta ve bir beyitte anlatılan konu diğer beyitlere kesinlikle sarkmamaktadır (bk. Şemîssâ 1378: 287, Rebi'iyân vd. 1381: 796). Beyitler arasında konu bütünlüğü bulunmayınca, doğal olarak gazelde *merhun beyitler* de fazla yer almaz. Beyitleri birbirine bağlayan tek şey gazelin vezni ve kafiyesidir. Hatta kafiye konusunda bile gerekli titizlik gösterilmemiş, aynı gazel içinde kafiye tekrarı yapmak normal görülmüş, kusur sayılmamıştır. Fakat Sebki Hindî şairleri, beyitlerin anlam bakımından birbirinden bağımsız olmasının yol açabileceği ahenksizliği, çok redif kullanarak, özellikle de uzun rediflerle engellemeye çalışmışlardır (Mu'temen 1371: 448-449; Yûsufî 1373: 301).

6) Sebki Hindî'de gazeli meydana getiren tek beyitlerin de özel bir yapısı vardır. Kedkenî tarafından üslub-ı muadele olarak adlandırılan bu özel yapı, beyti oluşturan mısraların gerek gramer gerekse anlam bakımından birbirinden tamamen bağımsızlığını esas almaktadır (1368: 63-64). Cüm-

leyi ve cümledeki anlamı tek bir mısraya sıkıştırmaya çalışan Sebki Hindî şairleri, ister istemez az sözle çok şey anlatmak zorunda kalmış; bunun için de, uzun isim ve sıfat tamlamalarından, sözü kısaltan teşbih, istiare ve telmih gibi sanatlardan fazla yararlanmışlardır. Fakat sözün kısalması, kelimelerin taşıdığı anlam yükünün ağırlaşmasına, beyitlerin kolay kolay anlaşılamamasına ve şiirde ibhamın yani kapalılığın oluşmasına neden olmuştur.

Sebki Hindî'nin beyit yapısı, bir mısrada dile getirilen herhangi bir soyut düşüncenin, diğer mısrada gözlem ve deneyime dayanan başka somut bir bilgiyle örneklendirilmesine de imkân sağlamaktadır. Örneklendirme tekniğinde de mısralar gramer ve anlam bakımından birbirinden bağımsızdır. Fakat bu genel kurala rağmen yine de şairlerin bazen çün, ki, zira ki, çünki gibi gramatikal yapıları kullandıkları görülmektedir. Mısralar arasındaki ilişki genellikle manevi ve gizlidir. Burada teşbih, istiare, leff ü neşr, tenasüp ve hüsni talil sanatları devreye girerek mısraları birbirine bağlamaktadır. Bunlar aynı zamanda Sebki Hindî şiirinde en fazla kullanılan sanatlardır. Özellikle mısralar arasında teşbih ilişkisinin bulunması her zaman zorunludur. Buna göre her hâlükârda soyut düşüncenin anlatıldığı mısra *müşebbeh*, yani benzeyen; somut bilginin verildiği diğer mısra ise daima *müşebbehün bih*, yani benzetilen olmaktadır. Teşbihte *vech-i şebeh*in, yani benzetme yönünün mutlaka yeni ve orijinal olması da işin gereklerindendir. Genellikle ilk mısra, soyut düşünce, ikinci mısra ise somut bilgi için kullanılmakla birlikte, bazen bunun tersi de görülebilmektedir. Bu beyit yapısında soyut düşünce için kullanılan mısraın sanat bakımından fazla bir değeri yoktur. Hatta bu mısra taklit veya tazmin yoluyla başka bir şairden alınmış da olabilir. Fakat şairin kendi sanat kudretini ortaya koyduğu diğer mısraın her hâlükârda yeni, orijinal ve sanatlı olması gerekmektedir.

Soyut düşüncelerin somut bilgilerle örneklendirilmesi, okuyucu veya dinleyiciyi ikna etmeye yarayan, aslında halkın genel zevkini yansıtan ve halka ait olan bir anlatım tekniğidir (bk. Zerrînkûb 1375: 446). Bunun *irsal-i mesel* sanatı ile de belli bir benzerliği vardır. Fakat örneklendirme tekniğinde şairler, atasözlerini veya başkaları tarafından daha önce söylenmiş sözleri kullanmazlar; bunun yerine, kendi gözlem ve deneyimlerinden yararlanarak yeni ve orijinal sözler söylerler. Bu bağlamda tabiat âlemi, sosyal hayat, toplumdaki örf ve âdetler, çeşitli iş kollarındaki gözlem ve deneyimler, şair için şiirde kullanılmaya elverişli birer malzemeye dönüşmektedir. Şairler tarafından daha önce hiç kullanılmamış çeşitli konuların, birtakım yeni mazmunların, yeni teşbih ve istiarelerin şiire girmesine imkân sağlayan bu anlatım tekniği, aynı zamanda halkın günlük konuşma diline ve çeşitli meslek dallarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimin de şiir diline girmesini beraberinde getirmiştir. Sebki Hindî şairlerinin örneklendirmeye fazla ilgi göstermelerinin en önemli sebebi, bu anlatım tekniğinin yeni mazmun yaratmaya çok elverişli olmasıdır. Bu yolla şairler eski mazmunla-

rı kullanmak mecburiyetinden kurtulmuş, hayatta karşılaştıkları ve kendi çevrelerinde gördükleri hemen her şeyi yeni mazmun yapmada bir araç olarak kullanma imkânına kavuşmuşlardır.

Somut bilgi içeren mısraların lafız olarak kısa, anlam bakımındansa dolgun olmaları, onların hemen her kesimden insan tarafından çok kolay ezberlenebilmelerine ve çeşitli konuşmaların uygun yerlerinde örneklendirme amacıyla kullanılabilmelerine imkân sağlamıştır. Bu da söz konusu mısraların kendi bağlamlarından koparak atasözleri gibi dilden dile dolaşmalarını, yani *berceste mısra* özelliği kazanmalarını sağlamıştır (geniş bilgi için bk. Şemîssâ 1378: 287-292; Yûsufî 1373: 297-298; Mum 2005). Bu özellikte yazdıkları yüzlerce beyitleriyle klasik Fars şiirinde Sâ'ibi Tebrizî, divan şiirinde ise Halepli Edip, söz konusu örneklendirme tekniğini en fazla kullanan şairlerdir. Nabi'de de bu özellikteki beyit sayısı az değildir. Fakat başta hikemî tarzı benimseyen şairler olmak üzere, hemen her Sebki Hindî şairinde aynı özellikte beyitler göstermek mümkündür (Mum 2004: 169-173). Aşağıdaki beyitler, Sebki Hindî şiirindeki beyit yapısı, bu beyit yapısı içinde uygulanan örneklendirme tekniği ve söylenen berceste mısra için güzel örneklerdir:

Nabi'den: "Sirişki çeşmine ehli nifâkun i'timâd etme / Esâsında binânun reşhi âb olsa metîn olmaz" (Bilkan 1997: II/684). Halepli Edip'ten: "Sütûrı âsiyâ ikdâm ile tayyı mekân etmez / Keselden farkı yokdur iltizâmı sa'yı bî-sûdun" (Mum 2004: 569). Koca Ragıp Paşa'dan: "Miyânı güftgûda bed-meniş îhâm eder kubhun / Şecâ'at arz ederken merdi Kıptî sirkatin söyler" (Demirbağ 1999: 231).

7) Sebki Hindî şairlerinin şiirde en fazla öne çıkardıkları konulardan biri ıstıraptır. Onlar, elem ve sıkıntılarını mübalağalı bir biçimde dile getirmede ifrata kaçmışlardır. Bu nedenle ıstırap, Sebki Hindî şiirinin önemli ve ayırt edici bir özelliğidir. Fakat bu, her şairin şiirinde aynı biçimde ve aynı yoğunlukta yer almamıştır. Çünkü bu, daha çok şairlerin kendi özel durumlarıyla ilgili bir husustur. Bazı araştırmacılar ıstırabın Sebki Hindî şiirinde fazla yer almasını, Hindistan'daki tekkelerle ilişkilendirerek izah etmeye çalışmışlardır. Fakat bu, ıstırabı tek başına açıklayıcı bir sebep olmadığı gibi, Hindistan'la herhangi bir münasebeti olmamış şairler için de mantıklı bir yaklaşım değildir. Üslubun genel nitelikleri dikkate alındığında, Sebki Hindî şairlerinin soyut kavramlara karşı özel bir ilgileri olduğu görülmektedir. Istırabın da soyut bir kavram olması, şairleri ister istemez bu kavrama yöneltmiş ve onu söz konusu üslubun en önemli unsurlarından biri hâline getirmiştir (bk. Zerrînkûb 1363: 139, Rebi'iyan vd. 1381: 796, İpekten 1973: 73). Halepli Edip'in bir müseddesinden alınan aşağıdaki mısralar, bu üslubun temsilcisi olan şairlerin ıstırap motifini ne kadar abartılı bir biçimde anlattıklarını gösteren güzel örneklerdir:

Cihânda kimsenin derdi degil efzûnter benden
Meserret şöyle dursun gam dahi nefret eder benden

Nifâk üzre ehibbâ ehl ü evlâdım kaçar benden
Ten ü cânım usandı çekmeden renc ü keder benden

Kanı bir hastei gam kim şifâ ümmîdin etdikçe
Felek benden biter bin dürlü derde mübtelâ eyler (Mum 2004: 1165).

8) Sebki Hindî şiiri biçimden ziyade içeriğe, dilden ziyade anlama önem ve öncelik veren bir şiirdir. Bu da şiirin biçimsel özelliklerinin fazla önemsenmemesine ve bedii sanatlara fazla ilgi gösterilmemesine neden olmuştur. Buna rağmen Sebki Hindî şairleri teşbih, istiare, teşhis, telmih, kinaye, leff ü neşr ve hüsni talil sanatlarını çok kullanmışlardır (Rebi'iyan vd. 1381: 796).

9) Sözü mümkün olabildiğince kısa tutmak ve az sözle çok şey anlatmak, Sebki Hindî şiiri için önemli ve ayırt edici bir özelliktir (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Bu üslupta şairler, anlamın tamamını yalnızca bir beyitte, hatta bir mısrada toplayabilmek için sözü uzatan lafzi sanatlardan uzak durmuşlar; fakat teşbih, istiare, telmih ve kinaye gibi sözü kısaltma özelliği bulunan sanatları fazla kullanmışlardır. Lafzi sanatların az kullanılması, şiirde söz ahenginin azalmasına, sözün kısalması ise kelimeler üzerindeki anlam yükünün ağırlaşmasına ve ibhamın, yani kapalılığın oluşmasına neden olmuştur. Daha önce de işaret edildiği üzere şairler, ahenk eksikliğini çoğunlukla uzun redifler kullanarak gidermeye çalışmışlardır (Şemîssâ 1378: 297-299; Temîmdârî 1379: 113; İpekten 1973: 75).

10) Sebki Hindî şairlerinin en önemli hedeflerinden biri yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratmak olmuştur (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Kudema tarzında kullanılan klişeleşmiş mazmunları büyük oranda terk eden şairler, bunların yerini alacak yeni mazmunlar yaratabilmek için olağanüstü bir çaba sarf etmişlerdir. Şairlerin yeni mazmun arayışları onların dikkatlerini kendilerini çevreleyen tabiata ve topluma çevirmiştir. Bunun bir sonucu olarak da, hayattaki hemen her şey, mazmun olarak kullanılmak üzere, çok yoğun bir biçimde şiire girmeye başlamıştır. Bir köpeğin otururken başını dik tutması, ayağa kalkınca aşağı indirmesi; kuyu suyunun sıcak havalarda soğuk, fakat soğuk havalarda tam tersine sıcak olması; göğe doğru yükselen tozların sonunda yere mutlaka inmesi; temelinde su sızıntısı bulunan binanın sağlam olmaması; padişahların huzuruna silahla çıkılamaması; şeker ikramının ardından konuklara kahve sunulması gibi daha önce şiirde pek yer almamış binlerce gözlem ve deneyim, Sebki Hindî şairleri tarafından kolaylıkla birer mazmuna dönüştürülmüştür. Aynı mazmun arayışı şiirin dilini de önemli oranda değiştirmiştir. Çünkü yeni mazmunlar yaratmak yeni kelimelerin kullanılmasını gerektirmiştir. Daha önce şiirde pek yer

almamış birtakım yeni konular mazmun yapımında kullanılınca, bunlarla ilgili kelimeler de doğal olarak şiir diline girmiştir.

Sebki Hindî şairlerinin örneklendirme tekniğiyle berceste mısra söylemeye çok düşkün olmalarının en önemli sebebi de, onun yeni mazmun yaratmaya çok elverişli bir yol olmasıdır. Eski teşbihlerin yerine yeni teşbihlerin kullanılması da şairlere yeni mazmun yaratma imkânı sağlamıştır. Örneğin Nabi'nin, "Sâbûnı mehle lekkei şeb nâbedîd olur" (Bilkan 1997: I/621) mısraında, ayın sabuna benzetilmesi büyük bir olasılıkla yeni ve orijinal bir benzetmedir. Sabunun lekeleri gidermesi olayı, bu yeni teşbih sayesinde yeni bir mazmun olarak şiire girmiştir. Çeşitli soyut kavramların somutlaştırılmasında görev üstlenen *izafet-i itibari*lerin, özellikle bu dönemde çok kullanılmasında da yine şairlerin bu yeni mazmun yaratma çabaları etkili olmuştur (bk. Mu'in 1363: 142-143; Çavuşoğlu 1986: 15).

Şairlerin yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratma konusunda ifrata kaçmaları, alışılmamış ve zihinden uzak birtakım teşbih ve istiarelerin şiire girmesine ve Sebki Hindî şiirinin başlangıçta sahip olduğu sadelik ve kolay anlaşılırlık özelliklerinden gitgide uzaklaşarak zamanla ibhama, yani kapalılığa düşmesine yol açmıştır (Zerrînkûb 1375: 443).

11) Sebki Hindî şairleri paradoksal imajlara da çok büyük önem vermişlerdir (Rebi'iyân vd. 1381: 796). Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmak şeklinde yaratılan paradoksal imajlar, kudema tarzında da görülmekle birlikte hiçbir zaman bu dönemdeki kadar fazla kullanılmamıştır (Kedkenî 1368: 45-60). Sebki Hindî'nin Fars şiirinde özellikle Bîdili Dihlevî tarafından temsil edilen ve hayal unsurlarına büyük önem veren kolunda bu özellik daha çok öne çıkmaktadır. Divan şiirinde ise paradoksal imajın en güzel ve en başarılı örneklerini Şeyh Galip vermiştir (bk. Gürer 2000). Ama aynı türden örnekler Sebki Hindî temsilcisi olan diğer bazı divan şairlerinde de mevcuttur. Sebki Hindî'nin belli bir kolunda ayırt edici bir özellik olan paradoksal imajlar, şairlerin aynı beyit içerisinde zıt anlamlı kelimeler kullanması ile karıştırılmamalıdır. Çünkü önemli olan, zıt anlamlı kelime kullanılması değil, şairin bu kelimeleri kullanarak yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşması, yani paradoksal bir imaj yaratmasıdır (Mum 2005).

Halepli Edip, "Gönül çün oldu garkı tâbı ruhsârı arakrîzin / Düşüp kalsa o âteşdân-ı âb-efşâna olmaz mı" (Mum 2004: 1066) beytinde, ter döken yanağın hararetini anlattıktan sonra bunu "âteşdânı âbefşân", yani "su saçan mangal" diye nitelendirmektedir. Şair burada çok başarılı bir paradoksal imaj oluşturmuştur. Tamlamada yer alan ateş ve su kavramları arasında çok açık bir karşıtlık ilişkisi vardır. Fakat şair bu kavramlarla ilgili kelimeleri aynı tamlamada bir araya getirerek "su saçan mangal" gibi yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmakta, paradoksal bir imaj yaratmaktadır. Şeyh

Galip'in bir şiirinde kullandığı "huşki ter", yani "ıslak kuru" veya "taze kuru" nitelemesi de çok ilginç bir paradoksal imajdır: "Sadbergi lebi teşne ile dîdei pürhûn / Bustânı kanâ'atde biter huşk-i terimdir"(Kalkışım 1994: 295). Şair, ilk mısrada sözünü ettiği susuzluktan çatlamış dudak ile kanlı göz kavramlarını ikinci mısrada "huşki ter" tamlamasında birleştirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmakta, paradoksal bir imaj yaratmaktadır. Neşatî'nin şarap için kullandığı "nâr-ı âb-pûş" yani "su ile örtünmüş ateş" imajının da anılmasında yarar vardır (bk. Kaplan 1996: 101).

12) Bazı Sebki Hindî şairlerinde görülen çoklu duyulamalar da bu üslubun önemli ve ayırt edici özelliklerindendir. İranlı üslup araştırmacıları tarafından *hiss-âmizî* diye adlandırılan ve bizim Türkçede çoklu duyulama olarak karşıladığımız şey, farklı duyu organlarının birbirinin yerini alması, herhangi bir duyu organına ait fonksiyonların başka bir duyu organına verilmesi veya farklı duyu organlarını ilgilendiren çeşitli kavramların aynı ifadede iç içe girerek bir tür duyu karışıklığına yol açmasıdır (Kedkenî 1368: 41; Şemîssâ 1374: 297). Bazı araştırmacılar, bunun farklı duyuların birbirine karıştırılması yoluyla elde edilen bir tür mecaz olduğu görüşündedirler (Dad 1375: 112).

Çoklu duyulama, nörolojide *sinestezi (*synaesthesia) terimiyle karşılanmış ve nörologlar tarafından, bilinçli zihinsel olayların tetiklemesiyle ortaya çıkan bilinçli bir duyusal deneyim olarak tanımlanmıştır. Farklı harflerin veya bunların ses karşılıklarının farklı renkler olarak deneyimlendiği olgularda harfler ve sesler tetikleyici, deneyimlenen renkler ise eşlenik olarak adlandırılmıştır. Sinestezinin çeşitli biçimleri vardır. Beş duyu ile on farklı sinestezi eşleşmesi gerçekleşebiliyor. Sinestezinin bir hastalık mı yoksa bir meziyet mi olduğu hususu ise nörologlar arasında tartışmalı bir konudur (bk. Tarlacı 2001: 61-62). Şiirdeki sinestezi ile nörolojideki sinestezi arasında önemli bir fark vardır. Nörolojik vakıalarda sinestezi, ilgili kişiler tarafından bizzat yaşanan bir deneyimdir. Şairin ise çok büyük bir ihtimalle böyle bir deneyimi yoktur. Ama şair, böyle bir deneyim yaşamamış olsa bile, elindeki dil malzemesini kullanarak anlam ve hayal ortamlarında çeşitli sinesteziler oluşturabilmektedir.

Fars edebiyatında çoklu duyulama, özellikle Bîdili Dihlevî ve kendisiyle aynı kategori içinde yer alan diğer bazı şairlerin şiirlerinde görülen bir hususdur. Divan edebiyatında ise bu, en fazla Halepli Edip'in şiirinde görülmektedir.

Arpaeminizade Sami de, Halepli Edip kadar olmasa bile şiirlerinde bu özelliği yansıtan şairlerdendir. Hatta bu şairler, farklı duyuları ilgilendiren çeşitli kavramları birleştirdikleri yerlerde, ilgili duyu organlarını da birleştirdikleri için çoklu duyulama konusunda Fars şairlerinden daha başarılı sayılırlar (Mum 2004: 166-169, 177).

Arpaeminizade Sami, "Güli izârı ki serşîşezîbi bâsıradır / Şemîmbahşı *meşâm-ı nigâh*um olmışdur" (Kutlar 2004: 474) beytinde, sevgilinin yanağını güle benzetmiş; gülde ise hem koku hem de renk bulunduğu için, bunların her ikisini bir arada duyulamak üzere, bakışa burun, yani koku alabilme özelliği de yüklemiştir. Halepli Edip de, "Dîdedûzı sem'i sîmâyı hadîsi dilberim / Çeşmi gûş açmam ruhı bîânı her efsâneye" (Mum 2004: 908) beytinde, işitme duyusu alanına giren hadis ve efsane kavramlarına, görme duyusu alanına giren yüz özelliği vermiş; sonra da bunları duyulamak üzere, kulağa göz, yani görme özelliği de yükleyerek çoklu duyulama yapmıştır. Diğer birçok divan şairinde de benzer örnekler bulmak mümkündür. Fakat onlarda karşılaştığımız örneklerdeki çoklu duyulamalar daha sade ve basit biçimdedir (bk. Mum 2005).

13) Daha önce de ifade edildiği üzere, Sebki Hindî'de en önemli nazım şekli gazeldir. Bu üslubun özellikleri en fazla gazelde yer almakla beraber, zamanla diğer nazım şekillerine de geçmiştir (Zerrînkûb 1363: 140). Bu bağlamda Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin anılmasında yarar vardır (Holbrook 1996). Bu üslupta gazelin yanı sıra lügaz, muamma ve tarih düşürmeye de çok büyük önem verilmiştir (Rebi'iyân vd. 1381: 796; Ferîver 1341: 312). Lügaz, muamma ve tarih düşürmenin bu yüzyıllarda şairler arasında fazla ilgi görmesinde, hem halkın zevk ve beğenisi hem de çeşitli sosyal ihtiyaçlar etkili olmuştur. Çünkü bu nazım türleri, şairlerin sanat kudretini göstermekten çok, aslında toplumdaki belli bir ihtiyacın karşılanması amacıyla yazılmış türlerdir.

Başından beri gerek kişisel üsluplar gerekse dönemsel üsluplar vasıtasıyla kendi içinde çeşitli dönüşümler geçirerek sürekli yenilenme imkânı bulan klasik Fars ve Türk şiiri, 17. ve 18. yüzyıllarda eş zamanlı ve paralel bir dönüşüm yaşayarak klasik estetiğin yeni bir terkibi olan Sebki Hindî'yi ortaya çıkarmıştır. Şiirin dil, muhteva, sanat ve estetik zevk boyutlarında getirdiği yenilikleriyle Sebki Hindî, klasik Fars ve Türk edebiyatlarına derin bir soluk aldırmış ve onların ömrünü iki yüzyıl daha uzatmıştır. Fakat 18. yüzyılın ortalarından itibaren İran'daki Fars şairleri bu üslubu terk ederek yeniden kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına yönelmişler ve bu yolla klasik Fars şiirini yaşatmaya çalışmışlardır. Buna karşın Hindistan, Afganistan, Pakistan ve Tacikistan'da aynı üslup son dönemlere kadar sürdürülmüştür. Divan şairleri ise Sebki Hindî'yi, 18. yüzyılın sonlarına kadar güçlü, ondan sonra ise daha zayıf bir şekilde devam ettirmişlerdir. Ama klasik Fars ve Türk edebiyatları, daha sonraki yıllarda İslam dünyasının genelinde görülmeye başlanan kültür ve medeniyet değişimi karşısında fazla direnemeyip yerini Batı edebiyatının etkisinde gelişen yeni bir edebiyata bırakınca, Sebki Hindî de kaçınılmaz olarak varlığını sürdürememiş ömrünü tamamlamıştır.

Kaynakça

Bihdârvend, Ekber ve Pervîz Abbâsîi Dâkânî (1376), *Külliyât-ı Bîdil, Mevlâna Ebu'l-Me'ânî Abdulkadir Bîdil-i Dihlevî*, C. III, Çapı Evvel, Tehran.

Bilkan, Ali Fuat (1997), *Nâbî Dîvânı*, 2 C., Ankara: MEB Yay.

Bilkan, Ali Fuat (2001), "Sebki Hindî", *Hindistan Türk Tarihi Araştırmaları*, 1 (1): 161-169.

Çavuşoğlu, Mehmed (1986), "Divan Şiiri", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 415-417: 116.

Çiftçi, Hasan (2002), *Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri,* Ankara: KB Yay.

Dâd, Sîmâ (1375), *Ferheng-i Istılahât-ı Edebî*, Çapı Devvum, Tehran: İntişârâtı Murvarid.

Demirbağ, Ömer (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*, Van: Yüzüncüyıl Ü., DT.

Ethe, Hermann (1977), *Tarih-i Edebiyat-ı Farsi*, (terceme bahavaşi: Rızazade Şafak), Çap ı Devvum, Tehran.

Ferîver, Hüseyn (1341), *Târih-i Edebiyât-ı İran ve Târih-i Şu'arâ*, Çâpı Devvum, yyy.

Ferşîdverd, Husrev (1373), *Der-Bâre-i Edebiyât ve Nakd-ı Edebî*, Cildi Devvum, Tehran: Emiri Kebir.

Gürer, Abdulkadir (2000), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi*, XIII (1): 99-108.

Holbrook, Victoria (1996), "Alegorinin Ölümü, Hüsnü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 9 (27): 65 -80.

Horata, Osman (2002a), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devrinden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 573-592.

Horata, Osman (2002b), "Tarihî Gelişim, XVIII. Yüzyıl, XIX. Yüzyıl", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yay., s. 133-170.

İpekten, Halûk (1973), *Nâ'ilî-i Kadim Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Ankara: Atatürk Ü. Yay.

İsen, Mustafa (2002), "Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 532-572.

Kalkışım, Muhsin (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yay.

Kaplan, Mahmut (1996), *Neşâtî Divanı*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Kedkenî, Muhammed Rıza Şefi'i (1368), *Şâ'ir-i Âyinehâ (Ber-resi-i Sebk-i Hindî ve Şi'r-i Bîdil)*, Çapı Devvum, Tehran: Mü'essesei İntişaratı Agâh.

Kutlar, Fatma Sabiha (2004), *Arpaemîni-zâde Sâmi Dîvân*, Ankara: Kalkan Mtb.

Macit, Muhsin (1997), *Nedîm Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

Mazıoğlu, Hasibe (1992), *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yay.

Me'ani, Ahmed Gulçin (13641365), *Ferheng-i Eş'ar-ı Sâib*, C. III, Tehran: Muessesei Mutalaat u Tahkikat-ı Ferhengi.

Milani, Ali (1961), *Şevket-i Buharî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Etkisi*, İstanbul: İÜ DT.

Mîr Sâdıkî [Zu'lKadr], Meymenet (1376), *Vâje-nâme-i Huner-i Şâ'irî*, Tehran.

Mu'in, Muhammed (1363), *İzâfe*, Çapı Çeharum, Tehran.

Mu'temen, Zeynulâbidîn (1371), "Devrei Safeviye ya Devrei Revâcı Sebki Hindî", *Sâib ve Sebk-i Hindî*, Tehran.

Mum, Cafer (2004), *Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü),* Ankara: HÜ, DT.

Mum, Cafer (2005), "Sebki Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyu-

lama", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî Sempozyumu*, 29 Nisan 2005, Yıldız Teknik Ü., İstanbul.
Ocak, Fatma Tulga (1991), "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatındaki Yeri", Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î, Ankara: AKM Yay., s. 1-44.
Okumuş, Ömer (1989), "Hind Üslûbu (Sebki Hindî)", *Atatürk Ü. Fen-Ed. Fak. Edebiyat Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 17: 107116.
Rebi'iyan, Muhammed Rıza ve Hummen Abbaspur (1381), "Sebkşinâsii Şi'r", *Dâniş-nâme-i Edeb-i Fârsi der-Asya-yı Merkezî*, (Editör: Hasani Enuşe), Çapı Devvum, Tehran, C. 2, s. 791-800.
Riyâhî, Muhammed Emin (1995), *Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı*, (çev. M. Kanar), İstanbul: İnsan Yay.
Rypka, Jan (1370), "Tarihi Edebiyatı Farsii Nev", *Tarih-i Edebiyat-ı İran*, (tercemei Keyhusrevi Kişaverzi), yyy., s. 151-494.
Safa, Zebihullah (1371), "Sâibi Tebrizî ve Şivei Suhanverî derAhdi Safevi", *Sâib ve Sebk-i Hindî*, Tehran.
Safâ, Zebîhullâh (1373), *Târih-i Edebiyât-ı Îran*, (Telhis: Seyyid Muhammed Turâbî), Cildi Sevvum (Hulâsai Cildi Çehârum), Çâpı Evvel, Tehran: İntişârâtı Firdevs.
Şemîssa, Sirus (1374), *Külliyât-ı Sebk-Şinâsî,* Çâpı Sevvum, Tehran: İntişârâtı Firdevs.
Şemîssa, Sirus (1378), *Sebk-Şinâsi-i Şi'r,* Çâpı Çehârum, Tehran: İntişârâtı Firdevs.
Şeyhülislam Arif Hikmet (1283), *Divan*, İstanbul.
Tarlacı, Sultan (2001), "Sinestezi", *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, 409: 6162.
Temîmdârî, Ahmed (1379), *Kitâb-ı Îran (Târih-i Edebiyât-ı Pârs, Mektebhâ, Devrehâ, îebkha ve Envâ'-ı Edebî)*, Tehran; İntişaratı Beyne'l-Mileli-i el-Huda.
Toker, Halil (1996), "Sebki Hindî (Hind Üslûbu)", *İlmî Araştırmalar Dergisi*, 2: 141-150.
Türkmen, Erkan (1989), *Emir Hüsrev-i Dihlevî'nin Hayatı, Eserleri ve Edebî Şahsiyeti*, Ankara: AKM Yay.
Yûsufî, Gulâmhuseyn (1373), *Çeşme-i Rûşen-didârî bâ-Şâ'irân*, Çâpı Pencum, Tehran: İntişaratı İlmi.
Zerrînkûb, Abdulhuseyn (1363), *Seyrî der-Şi'r-i Fârsî*, Tehran.
Zerrînkûb, Abdulhuseyn (1375), *Ez-Guzeşte-i Edebî-i Îran*, Tehran: İntişârâtı Beyne'l--Milelîi elHudâ.

Klasik estetikte hazan rüzgârları:

SON KLASİK DÖNEM (1700–1800)

Son Klasik Dönem (1700-1800): Tarihî, sosyo-kültürel bağlam

Osman Horata

TOPLUMLARIN ve çağların da fertler gibi kendilerine has ruhları ve özel eğilimleri vardır (Jung 1981: 70). Bu ruh, en güzel bir şekilde sanat eserlerinde ifade imkânı bulur. İç ve dış gerçeklerden ziyade geleneğin soyut dünyasına yaslanan klasik edebiyatta da, *devrin ruhu* mevcut sanat ve estetik anlayışının el verdiği ölçüde eserlere aksetmiştir.

Son Klasik Dönem, sosyal ve kültürel hayatta yeni bir değişimin/gelişimin başladığı III. Ahmet (sal. 1703-1730)'in tahta çıkış tarihinden, modernite/Batılılaşma sürecinde önemli bir dönüm noktası olan II. Mahmut (sal. 1808-1839) devrine kadar devam eden bir süreyi içine almaktadır. Asrın başından itibaren, sosyal ve kültürel hayatta kendisini göstermeye başlayan zihniyet çözülüşünün edebiyata yansıması daha uzun bir sürece yayılmıştır. Bu dönemde, mimari, resim ve edebiyat gibi sanat dallarında klasik estetikteki çözülmenin izlerine rastlanmakla birlikte, bunlar temel yapıyı değiştirmekten uzak motifler seviyesinde kalmış; bu değişimin yeni bir sanat anlayışını doğurması 19. asrın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu sebeple bu dönem, mevcut estetik anlayışı içinde "bahar" dönemini yaşayan klasik edebiyat için, "hazan rüzgârları"nın esmeye başladığı bir asırdır. "Hazan mevsimi" gibi bu dönemin de kendisine özgü güzellikleri vardır. Hatta şairler daha öncesinden farklı göz alıcı güzelliklere de pencereler açarlar. Fakat, o güzellikleri besleyen kaynaklar canlılığını kaybetme-

ye, yapraklar dökülmeye yüz tutmuştur. Yaprak dökümü öncelikle kaside, âşıkane ve tarihî mesnevilerde başlar.

Beylikten devlete, devletten imparatorluğa geçiş sürecini tamamlayarak gücünün zirvesine ulaşan Osmanlı İmparatorluğu, Kanuni Döneminin ortalarından, bilhassa III. Murat (sal. 1574-1595)'tan itibaren 18. asrın sonuna kadar süren bir *çözülme* sürecine girmiştir. Orta Asya Türkleri için de bu asır, adım adım Rus işgaline doğru giden bir dönemin başlangıcı olmuştur. Buna karşılık Avrupa, Rönesans'tan itibaren gerçekleştirilen yapısal değişikler, bilim ve düşünce hayatındaki reformlar ile dünya dengesinde önemli bir güç hâline gelmeye başlamıştır. Bu asır, sanayi devrimini gerçekleştirme sürecine giren Batı için *Aydınlanma Çağı*'dır. İlk dönemlerde büyük bir imparatorluk olmanın verdiği güvenle Batı'daki gelişmeleri görmezlikten gelen Osmanlı bürokrasisi, devlet ve toplum düzeninde görülen bozulmanın sebebini "kanun-ı kadim"den uzaklaşmakta aramış, çareyi de Kanuni döneminin görkemli günlerine dönmekte bulmuştur. Bu gelenekçi ıslahat düşüncesi, her dönemde taraftar bulmakla birlikte bilhassa 18. asra kadar etkili olmuştur. Viyana bozgunundan (1683) sonra ise, gerek moral gerekse insan gücü ve toprak bakımından büyük kayıplara uğrayan ve Batı'nın askerî-teknik üstünlüğünü istemeye istemeye kabullenmeye mecbur kalan Osmanlılar için, bu tarihten sonra çözümü "kanun-ı kadim"de değil Batı'da aramaya başlayacakları bir süreç başlamış; başta savunma alanında olmak üzere bilim, kültür ve hayat tarzında yüzler Batı'ya yönelmiştir. Modernite/Batılılaşma sürecinde, Karlofça (1699)'dan sonra ülkenin üzerine çöken kâbus ortamında bir lalenin ömrü gibi kısa bir süre devam eden *Lale Devri* önemli bir dönüm noktasıdır. *Tanzimat* ise, bu sürecin ulaştığı sonucu ve başlayan yeni bir dönemi ifade eder.

Osmanlılar bu asra, kökleri oldukça eskiye uzanan huzursuzlukların sosyal bir patlamaya dönüştüğü Edirne Vakası (21 Temmuz 1703) olarak bilinen isyanla girmiştir. Bu olay sonrasında, ilk defa devletin Osmanlı hanedanı tarafından idaresi tartışılmaya başlanmıştır. Edirne Vakası'nın ardından iç huzurun sağlanması 1718'leri bulmuştur. Savaş yanlısı güçlerin yıkılması üzerine sadrazamlığa getirilen (1717) Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, toprak kayıplarına razı olup Pasarofça Antlaşması (1718)'yla, Viyana'dan beri süregelen karışıklığa son vermeye çalışmış; Avrupalıların askerî güçleri ve diplomasisi hakkında bilgi edinmek üzere ilk defa Paris, Viyana gibi şehirlere Osmanlı elçileri göndermiştir. Bu antlaşmanın getirdiği barış yıllarında, Avrupalılara tepeden bakma bırakılarak sadece askerî-teknik alanda değil, sosyal-kültürel hayatta da Batı'dan aktarmalar başlamıştır.

Sonradan Lale Devri (1718-1730) olarak adlandırılan on iki yıllık barış döneminde, III. Ahmet ve veziri Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gayretleriyle Kâğıthane merkez olmak üzere İstanbul'un her tarafında bir imar

ve kültür faaliyetine girişilmiştir. İsmi bizzat İbrahim Paşa tarafından konulan Sadabat, 27 Şevval 1134/31 Temmuz 1722'de III. Ahmet'in katıldığı muhteşem bir törenle açılmış; saray bu tarihten itibaren devlet erkânı, şairler, musikişinaslar, rakkaseler ve zevk erbabının toplandıkları bir eğlence mekânı olmuştur. Devlet erkânı, giyim kuşamda bir lüks ve israf yarışına girerken, Batılı ressamlara portrelerini çizdirmek, pahalı samur kürkler giymek moda olmuştur. Yönetici kesimden başlayarak, evlerde alçak divanların yerini koltuklar ve iskemleler almaya başlamış, pantolon gibi Batı tarzı giyim yaygınlaşmıştır. Öteden beri Türkler arasında önem verilen bir çiçek olan ve döneme adını veren lale, bu devirde bir çılgınlığa/tutkuya dönüşmüş, nadir bir lale soğanı yüzlerce altına kadar satılmaya başlamıştır. Lale Devrinin bu coşkusu bazı Batılı ressamların tuvallerine de gerçekçi bir şekilde akseder. Bunlardan 17. asrın sonlarında Fransız elçisinin desteğiyle İstanbul'a yerleşen Jean B. Vanmour, III. Ahmet'in saray törenlerini, İstanbul'un çeşitli semtlerini, günlük hayattan kesitleri resmetmiştir. Onun Pera'daki atölyesi İstanbul'daki aydınların ve diplomatların uğrak yeri olmuştur (bk. Altınay 1914; Vanmour 2003; Renda 2002: 103).

Lale Devri, bu zevk ve sefa yönünün yanında, bilim, kültür ve sanat faaliyetleri bakımından da önemli gelişmelere sahne olmuştur. Bu alandaki yeniliklerin en önemlisi İbrahim Müteferrika tarafından matbaanın kurulmasıdır. Bunun yanında, sadrazam İbrahim Paşa tarafından, Arapça ve Farsçadan çeviriler yapmak üzere bir tercüme heyeti oluşturularak, dinî, tarihî eserlerin yanında felsefe ve astronomi ile ilgili eserler çevrilmiştir. Daha önce Osmanlılarda başka dillerde basım görülmekle birlikte, Türkçe ilk kitap bu dönemde basılmıştır. Müteferrika'nın ölümüne kadar dinî, tarihî-coğrafi eserler ve sözlüklerden oluşan on yedi eser yayımlanmıştır. Binlerce hattatın tepkisi ise, bazı dinî eserlerin çoğaltılması işinin onlara verilmesiyle bastırılmaya çalışılmıştır. Müteferrika'nın ölümünden sonra ise uzun yıllar hiç kitap yayımlanamamıştır. Lale Devrindeki bazı olumlu gelişmelere karşılık, devlet erkânındaki israf ve lüks merakı, sadrazam ve ekibine karşı tepkileri körüklemiş ve bu dönem Patrona Halil İsyanı (1730)'yla kanlı bir şekilde sona ermiş, devrin sembolü hâline gelen Sadabat yerle bir edilmiştir. Bu devir, bazı aşırılıklar bir kenara bırakıldığında toplumdaki *değişim* arzusunun ulaştığı boyutu göstermesi bakımından oldukça önemli bir dönemdir.

III. Ahmet'in isyan karşısında tahtı bırakıp köşesine çekilmek zorunda kalmasından sonra yerine I. Mahmut (sal. 1730-1754) geçmiştir. Onun, İran, Avusturya ve Rusya karşısında elde ettiği bazı askerî başarılar, Belgrat Antlaşması'ndan Rus savaşına kadar (1739-1768) sürecek otuz yıllık uzun bir barış ve rehavet dönemini getirmiştir. Ruslar ve Avrupalıların kolaylıkla ittifak yapmaları, ilk kez bu kadar uzun bir süre savaştan uzak kalan

Osmanlılara, kuvvetler dengesinde diplomasinin önemini kavratmıştır. I. Mahmut, barış yıllarında Lale Devrini hatırlatan boğaz sefaları ve imar faaliyetlerini devam ettirmiş, İstanbul'da ve diğer illerde kütüphaneler, Yalova'da bir kâğıt fabrikası kurmuştur. Batılı ülkeler karşısında alınan mağlubiyetler, ordunun Avrupai tarzda talim ve teçhizini zaruri kılmış; sonradan Humbaracıbaşı Ahmet Paşa adını alan Fransız C. Alexandre Comte de Bonneval'in yardımıyla, maaşlı, yeni bir Humbaracı Ocağı (Hendesehane) kurulmuştur (1734). Fakat bu ocak yeniçerilerin baskısı üzerine bir süre sonra kapatılmıştır. Gerek kuzeyde ve batıda gerekse doğuda varlık mücadelesini sürdüren Osmanlılar, bu asırda bir taraftan da büyük yangınlar, binlerce insanın ölümüne sebep olan depremler ve veba salgını gibi doğal afetlere maruz kalmıştır.

Koca Ragıp Paşa'nın sadrazamlığı döneminde (1756-1763), devlet Avrupalıların savaş tahriklerinden uzak tutulmaya ve askerî ıslahatlar devam ettirilmeye çalışılmıştır. Baron de Tott'un yardımıyla Tophane ıslah edilerek yeni top dökümhaneleri ve gemiler inşa edilmiştir. Fakat bunlar mevziî düzeltmelerden öteye geçememiştir. Uzun barış yıllarından sonra gelen Rus savaşının (1768) büyük bir felaketle sonuçlanması, III. Mustafa'nın üzüntüsünden ölümüne sebep olmuş (21 Ocak 1774), tahta çıkan kardeşi I. Abdülhamit (sal. 1774-1789) Karlofça'dan sonraki en ağır antlaşma olan Küçük Kaynarca Antlaşması (1774)'nı imzalamak zorunda kalmıştır.

Devletin bütün zaafiyetini gözler önüne seren bu savaşlardan sonra, Osmanlıların kaderi Avrupa devletlerinin kuvvet dengesine bağlı kalmıştır. Böylesine kritik bir dönemde tahta geçen I. Abdülhamit, askerî ıslahatlara önem vermiş; Osmanlı ordusunu ıslah etmek üzere gelen Fransız heyetin başında bulunan Baron de Tott'un desteğiyle, tersanede matematik eğitimi veren Mühendishane (1776), daha sonra yabancı uzmanların idaresinde İstihkâm Okulu (1784) ve deniz subayı yetiştirmek üzere Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun (1776) açılmıştır. Fakat asıl ıslahı gerektiren Yeniçeri Ocağı'na ise yine dokunulamamıştır. Bu askerî faaliyetlerin yanında, matbaa da Beylikçi Raşit Efendi'nin gayretleriyle yeniden canlandırılmıştır (1782).

Gelişen olaylar, Osmanlıların köhneleşmiş yapısıyla Batı ile başa çıkamayacağını bir defa daha göstermiş, sadece askerî alanda değil, bütün devlet kurumları için bir düzenleme ve yeniden yapılanma ihtiyacını açıkça ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple, iyi bir eğitim görmüş, reform yanlısı bir devlet adamı olan III. Selim (sal. 1789-1807), askerî ve idari alanda Nizam-ı Cedit adı verilen ıslahat çalışmalarına girişmiştir. Bunun için, başta Fransa olmak üzere İngiltere ve İsveç'ten uzmanlar getirmiş, geçici elçiliklerin dışında Londra, Viyana, Berlin ve Paris gibi önemli merkezlerde ilk daimî elçiliklerin açılmasını sağlamıştır. Askerî alanda, modern Nizam-ı Cedit ordusunun ku-

rulmasına karar vermiş; Yeniçeri, Humbaracı, Lağımcı ve Topçu Ocaklarına talim mecburiyeti koymuştur. Ordunun ihtiyaçları için deniz mühendishanesinin yanında kara mühendishanesi (Mühendishane-i Berrî-i Hümayun) kurulurken (1794); bilim, sanat, ticaret alanında da Avrupa'daki gelişmelere ayak uydurulmaya çalışılmıştır. Sosyal alanda da bazı düzenlemeler yapan III. Selim, devlet erkânında görülen lüks ve gösteriş merakını yasaklamış, ahlaki çöküntüyü engellemek amacıyla içki yasağı getirmiştir. Fakat aksaklıkların büyük boyutlara ulaşması, reform çalışmalarını yürütebilecek yeterli elemanın olmaması, ıslahat çalışmalarından beklenen sonucun alınmasını engellemiştir. Nizam-ı Cedit askerinde görülen, Avrupai şekil ve üslup bazı halk kitlelerini de rahatsız etmiş, Rus seferinden sonra başlayan, Lale Devrini aratmayacak eğlence âlemleri ve mehtap sefaları padişaha duyulan öfkeyi daha da arttırmıştır. 1807'de Boğaz'ı korumakla görevli muhafızlara Nizam-ı Cedit kıyafetinin giydirilmek istenmesi Kabakçı Mustafa Çavuş'un önderliğinde bir isyana sebep olmuştur. Etrafındaki insanlara güveni kalmayan III. Selim, isyancılara karşı koyamayarak Nizam-ı Cedit'i kaldırdığını ilan etmiş ve böylelikle reform hareketlerine set çekilmiştir. Görüldüğü gibi, 18. asırda yapılan ıslah çalışmaları genel olarak eskilerin yanında yeni müesseselerin kurulması şeklinde gerçekleşmiş, bu da klasik düzeni değiştirmeye, çöküşe doğru giden imparatorluğa hayat vermeye yetmemiştir.[1]

Osmanlı zihniyet dünyasında 18. asrın başlarından itibaren kendisini daha fazla hissettirmeye başlayan çözülme, siyasi hayatın yanında sosyal yapıda da önemli değişikliklere yol açmıştır. Yıllardır biriken problemler, toprak kayıplarıyla gelen binlerce göçmenin iskânı, Celalî isyanları ve iç karışıklıkların getirdiği huzursuzluklar, konargöçerlerin yerleşik hayata zorlanması; beraberinde işsizlik, ekonomik sıkıntı ve ahlaki çöküntüyü getirmiştir. Ekonomik sıkıntıların artmasında, 17. asrın başlarından itibaren İngiliz ve Hollandalıların güney ve güneydoğu Asya'da egemenlikler kurmaya başlamasıyla dünya ticaret yollarının açık denizlere geçmesinin de önemli bir rolü vardır (Faroqhi 1999: 200-208). Fakat, artan sefalete karşılık başta devlet erkânı olmak üzere sefahat de artmış, israf ve lüks merakı yayılmıştır. Bu asırda, Paris'te "Turquerie" denilen Türk giyim kuşam tarzı moda olurken, Osmanlılarda da Batı taklit edilen prestij kültür hâline gelmiştir. Osmanlı'daki zihniyet değişiminde, Batılı ülkelerle artan ilişkilerin ve kurulan elçiliklerin özel bir önemi vardır. Elçiliklerde seküler bir anlayışla kendilerini yetiştirmeye başlayan Osmanlı aydınları, modernleşme eğilimini besleyen temel kaynak olmuştur. Bunun yanında, Lale Devrinden sonra, İstanbul'a gelen elçilerin beraberinde getirdiği bilginler ve sanatkârlarla elçiliklerde yaptıkları toplantılar Batı kültürünün aktarılmasında önemli rol oy-

[1] Tarihî, siyasi bağlamın verilmesinde, Uzunçarşılı 1978; Uzunçarşılı 1983; Shaw 1982; Kunt 1999; Emecen 1999; Beydilli 1999a'dan yararlanılmıştır.

namıştır. III. Ahmet döneminde, İstanbul'a gelen sefirler, sık sık eğlenceler, balolar, tiyatrolar düzenlemişler ve bunlara Türkleri de davet etmişlerdir (And 1959: 127). Osmanlı topraklarında varlıklarını sürdüren Levantenler, azınlıklar ve mühtediler, Türklerden önce Avrupa ile münasebet kurmuşlar, giyim-kuşamlarını, yaşam tarzlarını Fransızlara benzetmeye çalışmışlardır. Bilhassa, Batılı mimari ögelerin Osmanlı'ya taşınmasında azınlıklara mensup sanatkârların önemli bir rolü olmuştur. Bunlar, Batılılaşma eğilimini besleyen temel faktörler olmaktan ziyade, Türk ve Batı kültürünün karşılıklı temasını sağlamaları açısından önem arz ederler.

Bunların sonucunda, öncelikle devlet erkânı arasında Batılı yaşam tarzına karşı bir merak başlamıştır. Esma Sultan, Avrupalı kadını tanımak için La Baronne de Tott'u saraya davet etmiştir (Dirimtekin 1958: 131-132). III. Selim'in kardeşi Hatice Sultan da, Danimarka maslahatgüzarı Baron de Hubsch'ün Büyükdere'de yaptırdığı köşkünden ve bahçesinden çok etkilenmiş; özellikle bahçenin bir benzerine sahip olabilmek için Danimarka kralının yanında görev yapan Fransız mimar ve ressam Antoine Ignace Melling (1763-1831)'i İstanbul'a getirtmiştir (1782). Melling, İstanbul'un birçok yerine Avrupai tarzda bahçe ve süslemeler yapmış, aynı zamanda hayran kaldığı İstanbul'un her tarafını tuvaline aktarmıştır (Bu resimlerin tıpkıbasımı için bk. Melling 1969). Fakat bu faaliyetlerden rahatsız olan Haremağası onu sürgüne göndermiştir (*Osmanlı Ansiklopedisi* 1995: 5/12).

Paris'e 1720/21'de elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin *Sefaret-name*'si, zihniyet dünyasındaki değişimi/çözülüşü göstermesi bakımından bir dönüm noktasıdır. Bu eserde olduğu kadar, daha önce hiçbir eserde Batı kültür ve medeniyetine duyulan hayranlık ifade edilmemiştir. Yönetim kesiminde kendisini hissettirmeye başlayan modernite/Batılılaşma eğilimi, öncelikle savunma alanında kendisini göstermiş; bu eğilim saray, ordu ve resmî kurumlardan başlayarak, başta mimari olmak üzere, musiki, tezyinat, giyim kuşam ve hayat tarzını da etkilemeye başlamıştır. Fakat bu etkileşim, 19. asra kadar daha çok teknik unsurlarla sınırlı kalmış; bilhassa II. Mahmut (sal. 1808-1839)'tan itibaren eskinin içe dönük yapısı terk edilerek dışa dönük bir yaşam tarzı oluşmaya; idare, kanunlar hatta âdetlerde Batı'dan iktibaslar yapılmaya başlamıştır. Bu değişim, daha çok şehir hayatında ve bilhassa yönetim kesimi arasında kendisini göstermiştir. Çünkü, şehirlerin büyük bir kısmı hâlâ bağ ve bahçelerle çevrili kasaba görünümünden kurtulamamıştır. Bu sebeple, bilhassa İstanbul'da görülen değişime karşılık, taşradaki gündelik hayat eski hâliyle, mistik tevekkül anlayışı içinde uzun yıllar devam etmiştir (Yediyıldız 1999: 472, 510). Bu asırda, Osmanlı insanının hayatında, artan yoksulluk ve işsizlikle beraber ahlaki çöküntü ve kültürel sapmalar kendisini daha fazla göstermeye başlamıştır. Fakat yükseliş çağlarında kültürel aktarmalar herhangi bir prob-

lem oluşturmazken, çöküş dönemlerinde giyim kuşam gibi kültürel kimliği yansıtan aktarmaları reddetme eğilimi artmıştır (İnalcık 1993: 425-427). Bu sebeple, kadınların kılık kıyafette "kefere avretleri"ni taklit etmeye başlamaları, ziynet ve güzelliklerini gösteren kıyafetler giymelerinin yaygınlaşması bir fermanla yasaklanmıştır. Eskinin kitap okunan, şiirler söylenen kıraathane özelliğindeki kahvehaneleri, bu asırda sazendesi, hanendesi ve köçeği ile yeniçerilerin ve işsiz güçsüz takımının toplandığı, isyan hazırlıklarının yapıldığı fesat merkezleri hâline gelmiştir. Bu sebeple kahvehanelerin hepsi birkaç defa yıktırılmış, fakat kısa bir sürede yeniden çoğalmıştır.

Siyasi ve toplumsal hayattaki çözülme olgusu karşısında, ıslahatname ve layiha yazma geleneği bu asırda oldukça yaygınlaşmıştır. Fakat, bunları kaleme alan yazarların önerileri, ruhen Batı'ya açık olmakla birlikte, Batı kültürü hakkında yeterli bilgi sahibi olmamaları sebebiyle askerî tedbirler dışında, hukuka bağlanma ve "kanun-ı kadim"e dönme gibi sathi, öze inemeyen tespitlerden öteye geçememiştir (İpşirli 1999: 219).

Avrupa'dan sadece ihtiyaç duydukları teknolojik gelişmeleri alan Osmanlılar, 18. asırdan itibaren Batı biliminden bazı aktarmalar yapmaya, bilim geleneğinde İslam geleneğinden Batı bilimine geçmeye başlamışlardır. Fakat klasik geleneği takip eden ilim adamları her dönemde olmuştur (İhsanoğlu 1999: 223). Bu konuda atılan adımlardan en önemlisi, Avrupa'dan iki asır sonra (1726) matbaanın kurulmasıdır. Bundan önce de Osmanlılarda, azınlıklar tarafından kendi dillerinde kitap basan matbaalar kurulmakla birlikte bunlar uzun ömürlü olmamıştır (Kahya 1987: 491). Matbaanın kurulması Osmanlı bilim hayatının modernleşmesinde önemli bir adımdır. III. Ahmet, matbaanın kurulmasının yanında çeviri faaliyetlerini de desteklemiştir. Damat İbrahim Paşa'nın 1720 yılında kurduğu otuz kişiden oluşan tercüme heyeti, Osmanlılarda devlet tarafından kurulan ve maaşlarını hazineden alan Batılı anlamda ilk entelektüel teşebbüs olması sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir (İhsanoğlu 1999: 344). Bilim hayatındaki gelişmeler modernite sürecinde önemli kilometre taşlarıdır. Fakat, askerî eğitim veren müesseselerde Batılı anlamda yeni bir eğitim anlayışı doğmaya başlamakla birlikte, bunların yerleşip devamını sağlayabilecek belli bir sosyal-kültürel çevrenin olmaması, siyasi istikrarsızlıklar, yabancı uzmanların Türkçe bilmemeleri gibi etmenler bu çabalardan beklenen sonucun alınmasını engellemiştir (İnalcık 1993: 429).

Osmanlı devlet ve zihniyet yapısında 16. asrın sonlarında başlayan çözülme, sanat hayatında öncelikle üretimin sayıca azalmasında kendini göstermiş; 18. asırdan itibaren Batılı üslup başta mimari olmak üzere, müzik, resim, gibi bütün sanat dallarını etkisi altına almıştır. Bunlar içinde Batılı ögelerin en hızlı uygulandığı sanat dalı mimari olmuştur. Asrın ikinci yarısından itibaren Batı sanat ve mimarisine tedrici bir açılma başlamakla birlikte; nitelik değişiminin şekil düzeyinden ilke, teknik ve malzeme ko-

nusunu zorlayan boyutlara varması 19. yüzyılda gerçekleşmiştir (Ödekan 1999: 369-371). Lale Devri ile Batı'ya açılmaya başlayan Osmanlı sanat ve mimarisi, önce rokoko, sonra da barok, ampir ve seçmeci üslupların etkisi altında kalmış; bu etkiler önceki asırda klasik üslubun sınırları içinde değerlendirilirken, 18. asırda mimari biçimin tanımlanmasında birinci öncelikler olarak vurgulanmıştır (Ödekan 1999: 384-385). Bazı sanat tarihçileri, bu dönem mimarisi için "Osmanlı baroku" terimini kullanmakla birlikte, gerçek anlamda bir barok üsluptan söz edilemez. Osmanlı mimarları, hem barok hem de rokoko üsluptan etkilenmişler ve bunlara ait motifleri geleneksel mimariye aşılamışlardır (Renda 2002: 104). Resimde ise, mimariye göre Batılı resim anlayışına geçiş daha uzun sürmüştür. Duvar resminde klasik gelenekten ilk kopmalar, 18. asrın ikinci yarısında rokoko ve barok bezeme ögelerinin arasına manzara, sepet ve meyve tasvirlerinin girmesiyle başlamıştır. Figür betimlemesi ise 19. asrın ikinci yarısında ele alınmıştır. Derinlik, uzaklık, gölgeleme, tonlama, kütle, hareket, kişilik gibi Batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız olarak uygulanmış, ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında tümüyle ele alınmış ve tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle tablolar yapılmaya başlanmıştır (Ödekan 1999: 440,450). Tezhipte de diğer sanat dallarında olduğu gibi, bir taraftan klasik süsleme üslupları yeni bir ruhla canlandırılmaya çalışılırken, bir taraftan da Batı'dan gelen barok ve rokoko bezeme üsluplarının motifleri repertuara girmeye başlamıştır (Atıl 1999: 471-473). Diğer sanat dallarında görülen Batı etkisi musikiye yansımamıştır. Türk musikisinin büyük bestekârlarından birçoğu 18 ve 19. asırlarda yetişmiştir. Lale Devrinin yaşama coşkusunu şiirde Nedim, musikide Mustafa Çavuş temsil etmiştir. Onun, devrin ağdalı klasik eserler arasında açılmış bir parantez niteliğinde kalan hareketli, lirik, neşeli şarkıları bugün bile zevkle çalınıp söylenmektedir (Tanrıkorur 1999 : 494-511).

Karlofça'dan (1699) itibaren belirgin bir şekilde kendisini hissettirmeye başlayan sosyal ve siyasi yapıdaki çözülüş, bilim, kültür ve sanat eserlerinde etkisini göstermeye başlamakla birlikte, eskinin bütün heybetiyle varlığını sürdürdüğü bir dönemde bunlar, dağınık, birbirinden kopuk arayışlardan öteye geçememiştir. Çünkü devri peşinden sürükleyebilecek bir *fikir akımı* veya bir *ekol* bu asırda henüz ortada yoktur. Felsefi olmaktan ziyade pragmatik bir yapıya sahip olan Osmanlı düşünce hayatı, altı asır boyunca bazı sapma teşebbüsleri dışında Arap ve Fars düşünürlerine ait eski ilmî ve fikrî eserlerin yeniden yorumlanmasına ve günlük hayatın pratik ihtiyaçlarına cevap vermeye dayalı bir gelişim göstermiş, yeni bir yaratıcılık ve dirilişten yoksun kalmıştır (Ocak 1999: 161-181). Buna karşılık, mimari, edebiyat gibi sanat dallarında, düşünce hayatının pragmatik özelliğinden olsa gerek, ortak medeniyet içinde zirvelere ulaşılmıştır.

Kaynakça

18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, *Sempozyum Bildirileri* (20-21 Mart 1997), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yay.

Abdülaziz Bey (1995), *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, İnsanlar, İnançlar, Eğlence, Dil*, 2 C., (hzl. K. Arısan, O. A. Günay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Adıvar, A. Adnan (1982), *Osmanlı Türklerinde İlim*, 4. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi.

Akşin, Sina (1999), "Siyasal Tarih (1789-1908)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay., s. 77-190.

Aktepe, M. (1989), "Ahmed III", *DİA,* II : 34-38.

Aktepe, Münir (1958) *Patrona İsyanı 1730*, İstanbul: İÜ, EF Yay.

Altar, C. Memduh (1981), *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme*, Ankara: KB Yay.

[Altınay], Ahmet Refik (1914), "Lâle Devri Ressamları", *İkdam Gazetesi,* 6071.

[Altınay], Ahmet Refik (1918), "18. Asırda Paris'te Türkkârî Sanat", *Yeni Mecmua*, 3 (54): 25.

Altınay, Ahmet Refik (1973), *Lâle Devri*, (hzl. H. Ali Diriöz), Ankara.

Altınay, Ahmed Refik (1930), *Hicrî Onikinci Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul: Devlet Matb.

And, Metin (1959), "Fransız Elçiliğinde Türklerin Katıldığı Bir Şenlik", *Forum Dergisi*, 127.

And, Metin (1972), *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara: İş Bankası Kültür Yay.

Arel, Ayda (1975), *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul.

Atasoy, Nurhan (2002), *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çicek*, İstanbul: Koç Yay.

Atıl, Esin (1999), "Sanat ve Mimari", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi,* II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 445-480.

Ayvazoğlu, Beşir (1997), *Güller Kitabı, Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ötüken Yay.

Ayverdi, E. Hakkı (1950), *XVIII. Asırda Lâle*, İstanbul.

Beydilli, Kemal (1999a), "Osmanlı Siyasî Tarihi: Kuruluştan Küçük Kaynarcaya", *Osmanlı Devleti Tarihi,* I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 5- 65.

Beydilli, Kemal (1999b), "Islahat (XVIII.Yüzyıldan Tanzimat'a Kadar)", *DİA*, 19: 174- 184.

Danişmend, İsmail Hami (1972), *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, C.4, İstanbul: Türkiye Yay.

Dash, Mike (1999), *Lâle Çılgınlığı*, (çev. Özden Arkan), İstanbul: Sabah Kitapları.

Dirimtekin, Feridun (1958), "Ecnebî Seyyahlara Göre Onsekizinci Asrın İkinci Yarısında İstanbul", *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, 4 : 93-134.

Eldem, S. Hakkı Eldem (yty.), *Sa'dabad,* Ankara: KB Yay.

Emecen, Feridun (1999), "Osmanlı Siyasî Tarihi: Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa", *Osmanlı Devleti Tarihi,* I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 66-138.

Faroqhi, Suraiya (1997), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam,* (çev. Elif Kılıç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Faroqhi, Suraiya (1999), "İktisat Tarihi (17. ve 18. Yüzyıllar)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay., s. 191-218.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1999), "Eğitim ve Bilim", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi,* I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 221-361.

İnalcık, Halil (1993), "Osmanlılarda Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine", *Osmanlı İmparatorluğu, Toplum ve Ekonomi*, İstanbul: Eren Yay., s. 425-430.

İnciciyan, P.G. (1976), *XVIII. Asırda İstanbul,* (çev. H.D. Andreasyan), 2.bs., İstanbul.

İpşirli, Mehmet (1999), "Islahat", *DİA*, 19 :170-174.

İstanbul Armağanı 4: Lâle Devri (2000), (hzl. Mustafa Armağan), İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başk.Yay.

Jung, C. G. (1981), *Psikanaliz ve Edebiyat*, (çev. S. Hilav), İstanbul: Dost Kitapları.

Kahya, Esin (1987), "18. ve 19. Yüzyıllarda Genel Çizgileriyle Bilim", *Erdem,* 3(8): 491-517.

Kuban, Doğan (2007), *Osmanlı Mimarisi,* İstanbul: Yem Yay., 225 s.

Kunt, Metin (1999), "Siyasal Tarih (1000-1789)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay., s. 19-76.

Kut, Günay Alpay (1991), "Matbaa in Turkey", *EI*, VI: 99-803.

Mackay, Charles (1989), "Lâle Deliliği (Tulipomanie)", (çev. F. Öksüzoğlu), *Tarih ve Toplum*, 72: 35-39.

Mélikoff, I., (1986), "Lale Devri", *EI*, V: 641-644.

Melling, M. (1969), *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, (yyl. Trecittel-Würtz), (Paris 1819'un tıpkı-basımı), İstanbul: YK Yay.

Ocak, A.Yaşar (1999), "Din ve Düşünce", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi,* I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 107-194.

Osmanlı Ansiklopedisi Tarih/Medeniyet/Kültür (1995), C.5, İstanbul: Ağaç Yay.

Ödekan, Ayla (1999), "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay.: 369-456.

Öz, Mehmet (1997), *Osmanlı'da Çözülme ve Gelenekçi Yorumları (XVI.Yüzyıldan XVIII. Yüzyıl Başlarına),* İstanbul: Dergâh Yay.

Renda, Günsel (2002), "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", *Genel Türk Tarihi* (ed. H.C. Güzel – A. Birinci), Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.8, s.101-130.

Salı Toplantıları 93-94, Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü (1994), İstanbul: YK Yay.

Shaw, Stanford (1982), *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye*, I, (çev. M. Harmancı), İstanbul: E Yay.

Tanrıkorur, Cinuçen (1999), "Osmanlı Musikisi", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi,* II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 493-530.

Uzunçarşılı, İ.Hakkı (1978), *Osmanlı Tarihi*, IV, 1. Kısım, 3. bs., Ankara: TTK Yay.

Uzunçarşılı, İ.Hakkı (1983), *Osmanlı Tarihi*, IV, 2. Kısım, 2. bs., Ankara: TTK Yay.

Vanmour, J. B. (2003), *Lâle Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour,* İstanbul: Koçbank Yay.

Yalçınkaya, M. Alaaddin (2002), "Islahat, Değişim ve Diplomasi Dönemi", *Genel Türk Tarihi* (ed. H.C. Güzel - A. Birinci) , Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.7, s. 63-118.

Yediyıldız, Bahaeddin (1999), "Osmanlı Toplumu", *Osmanlı Devleti Tarihi,* II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., s. 441-512.

Son Klasik Dönem (1700-1800): Şiir

Osman Horata

BİR dönemin edebî coğrafyasına rengini veren faktörlerin başında, tarihî, sosyal ve fikrî temeller gelmekle birlikte, asıl değerini biçim-dil sisteminden alan ve estetik bir fenomen olan edebî eserler; öncelikle kendisinden önce ve sonraki yazılı ve sözlü metinlerle sürekli bir ilişkiyle vücut bulan *metinler arası* bir yapıdır. *Metinler arası* ilişkiler bilhassa klasik edebiyat gibi gelenek edebiyatlarında daha da önem kazanmaktadır. Edebî eserler arasındaki özel göndermelerin, akrabalık ilişkilerinin, benzerlik ve farklılıkların yani *metinler arası* ilişkilerin belirlenebilmesi edebî arka planın doğru bir şekilde tespitinden geçmektedir.

Arap edebiyatında şekillenen sanat ve estetik anlayışı, bu edebiyatta 9-11. asırlar arasında klasik dönemini yaşadıktan sonra, 19. asra kadar kayda değer bir değişiklik göstermeden devam eder (Çetin 1991: 291). Bu sanat anlayışı asıl gelişimini Fars edebiyatında gösterir. Fars edebiyatı da, gelişimini büyük ölçüde Türk soyundan gelen hükümdarların himaye ve teşvikine borçludur. Cemâlüddîn-i Isfahâni (ö. 1192), Hâkânî (ö. 1198) ve Nizâmî (ö. 1206 ?) gibi şairler, Fars şiirinde kuruluş devrinin tipik özelliklerini gösteren sade, tabii, tasannudan uzak bir yapıya sahip olan Horasan üslubundan, klasikleşme dönemi olan Irak üslubuna geçiş sürecinde yetişen ara kuşağı temsil ederler. Şeyh Sa'dî (ö. 1291?), Selmân-ı Sâvecî (ö. 1376), Kemâlüddîn-i İsfahânî (ö. 1238), Hâfız (ö. 1389) gibi Türk edebiya-

tını derinden etkileyen önemli şairleri yetiştiren Fars edebiyatı, Câmî (ö. 1492) ile klasik dönemi kapatır ve bundan sonra daha çok Hz. Ali ve on iki imam inancını anlatmaya dönük dinî-mezhebî bir yola girer (bk. Hümâî 1340). Anadolu sahasında gelişen Türk edebiyatı ise, üç asırlık bir kuruluş ve gelişme döneminden sonra, 16. asırda Fuzulî (ö. 1556) ve Baki (ö. 1600) gibi şairlerin elinde derinlik ve incelik kazanarak klasikleşme sürecini tamamlar. Fars edebiyatı, 16. asırda Herat'ta doğan ve 17. asırda Safevilerin ağır baskılarından bunalarak Hint-Türk imparatorluğu sarayına sığınmak zorunda kalan şairlerin elinde gelişen Hint üslubuyla daha bedii, ince, zihnî ve girift bir özellik kazanır. Fakat bu, yeni bir *akım* değil klasik estetiğin geleneksel konu, biçim, teşbih ve mecaz sisteminin kendi içinde yeni bir terkibe ulaşmasıdır. Bu dönemde klasik estetiğin açık, anlaşılır anlatım sistemi (imge) işlene işlene karmaşık bir nitelik kazanır. Bu üslup, Nef'i (ö. 1635)'nin sanat hayatının ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlamış ve 17. asırda Na'ilî-i Kadim (ö. 1666), Neşati (1674), Fehim-i Kadim (ö. 1648), İsmetî (ö. 1664) gibi önemli temsilcilerini yetiştirdikten sonra Nabi (ö. 1712)'den itibaren aşırı zihniliği ve külfeti sebebiyle eleştirilmeye başlanmış ve Sabit (ö. 1712)'le birlikte mahallî duyarlılığın ön plana çıkmasıyla 18. asırda birkaç temsilci dışında eski önemini yitirmiştir.

Son Klasik Dönem (1700-1800) olarak adlandırdığımız bu asır, önceki asırlarda oluşan zevk anlayışları doğrultusunda bir gelişme göstermekle birlikte, çok daha renkli, zengin, eklektik bir görünüm arz etmektedir. Anlamdan ziyade sese önem veren, açık, tabii, zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslup; bu üslup içinde kalmakla birlikte ses yerine anlamı (fikri) ön plana çıkaran tebliğî (hikemî, didaktik) üslup; anlamın ön plana çıktığı, girift ve yeni mazmunlarla yüklü muğlak, tasannulu söyleyişe dayanan bedii üslup (Sebk-i Hindî) ve konuşma diline ait deyişlerle yüklü, külfetsiz, açık bir söyleyişe yaslanan mahallî/folklorik üslup, *Son Klasik Dönem'*in belirgin çizgileri olur. Fakat, bu asırda şairler daha çok Hint üslubuyla zirveye çıkan külfetli, sanatkârane söyleyişe tepki olarak nesir üslubuna doğru açılan, tasannudan uzak, açık, zarif ve külfetsiz bir söyleyişi tercih ederler. Nedim'de zarif bir senteze ulaşan bu üslup, daha çok Sebk-i Hindî öncesi, yani Baki, Şeyhülislam Yahya (ö. 1643) gibi şairlerin elinde ifadesini bulan, şairlerin "kudema tarzı" dediği klasik üsluptur. Bu, mevcut estetik anlayışı içinde bütün imkânları zorlayan bir edebiyatın yeniden geriye dönüşüdür. Fars edebiyatında da, benzer bir şekilde Şiraz, İsfahan ve Horasan gibi merkezlerde oluşan kısmi refah ve huzur ortamında eski klasik şairler yeniden rağbet kazanmış; 18. asrın başlarından 20. asra kadar Fars şiirini Hint üslubunun yol açtığı süslü, kapalı ve karmaşık mazmunlardan temizlemek amacıyla *Sebk-i Iraki* ve *Sebk-i Horasani* şairleri örnek alınmaya başlanmıştır.

Bu, bir geriye dönüş hareketi olması sebebiyle *Bâzgeşt-i Edebî* olarak anılmıştır. Bu üslubun en önemli temsilcileri Mîr Seyyid Ali Müştâk-ı Isfahânî (ö. 1758), Mirzâ Nâsıruddîn-i Isfahânî (ö. H. 1192) ve Seyyid Muhammed Şu'le-i İsfahânî (ö. H. 1160)'dir. Bunlardan bazıları sosyal tenkit ve hicivleriyle ön plana çıkmışlardır (bk. Mîr Sâdıkî 1376: 30-31; Şemîysâ 1378: 305-339). Bu dönemde yetişen Türk şairlerinin eserlerinde, söz konusu şairlerin isimlerine rastlanmaması iki edebiyatın aynı etmenlerle benzer bir yöne gittiklerini düşündürmektedir. Türk şairleri, bu asırda kendi klasiklerinin yanında Fars edebiyatından Örfî-yi Şirâzî (ö. 1590), Sâ'ib-i Tebrizî (ö. 1669), Kelîm-i Kâşani (ö. 1650), Tâlib-i Âmûlî (ö. 1626) ve Şevket-i Buhârî (ö. 1699) gibi Hint üslubunun önemli temsilcilerini örnek almaya, kendilerini onlarla karşılaştırmaya devam etmişlerdir. 16. asırdan itibaren ifade edilmeye başlanan Fars şairlerine üstünlük iddiası bu asırda daha yüksek tonla söylenmiş, bu yaklaşım ikinci sınıf şairlerde bile hâkim olmuştur. Fars etkisi, Arpaeminizade Sami (ö. 1733) ve Hoca Neş'et (ö. 1807)'le birlikte yeniden canlanmış, klasik imge sisteminden Sebk-i Hindî'nin imge sistemine geçiş en yüksek ve yoğun bir şekilde asrın sonunda Şeyh Galip (ö. 1799)'le gerçekleşmiştir. Klasik şiir, Galip'ten sonra yeni bir hamle yapacak güçten mahrum kalmış, 18. asırdan itibaren öncelikle sosyal hayatta, mimari, resim, şiir gibi sanat dallarında kendisini hissettirmeye başlayan zihniyet değişiminin yeni bir edebiyat anlayışını doğurması ise 19. asrın ikinci yarısında mümkün olabilmiştir. Çünkü siyasette ve kültür aktarımında görülen keskin çizgilerin edebiyata yansıması uzun bir sürece yayılmaktadır.

Siyasi ve sosyal hayatta belirgin bir şekilde kendisini hissettirmeye başlayan *zeval*e karşılık, bu dönemde edebiyat hayatı önceki asrın devamı olarak *kemal* dönemini yaşamaya devam etmiştir. Bunda devrin, uzun süren savaşlardan bıkan Osmanlı için *soluklanma* ve barış özleminin hâkim olduğu bir dönem olmasının etkisi büyüktür. Eski şiir, önceki asırda *hikmet* ve *hüner*le ulaşmaya çalıştığı merhaleye, bu asırda günlük hayatı ve konuşma dilinin kendisine has lügatini şiire taşıyarak varmaya çalışmıştır.

Bu asır, şair kadrosu bakımından eski edebiyatın en zengin dönemidir. Bu sebeple 18. yüzyıl, kaynaklarda *şiir ve şair asrı* olarak kabul edilmiş; Sabit'ten itibaren "her kaldırım taşının altından bir şair"in çıkması sık sık eleştiri konusu edilmiştir. Sünbülzade Vehbî'nin, şiirin ayaklar altına alındığı bir dönemde kendisine şair demekten utandığını söylemesi, nicelikçe artışa karşılık nitelikçe yozlaşmanın ulaştığı boyutu göstermesi bakımından ilginçtir. Bu tür şikâyetlere önceki asırlarda da rastlanmaktadır. Fakat bu konuda, 18. asırda görülen artış büyük bir geleneğin tekrarlana takrarlana boş bir şablona dönüşmeye başladığını göstermektedir. İstanbul kütüphanelerinde, 18. asra ait divanı olan şairlerin sayısı 168'dir (*İstanbul Kütüphaneleri TYDK* 1967: 901-934). Safayi (ö. 1725), Salim (ö. 1743),

Beliğ (ö. 1729), Ramiz (ö. 1788), Silahdarzade Mehmet Emin (ö. ?), Safvet (ö. ?), Es'atzade (1796), Enderunlu Akif (ö. 1796) tezkirelerine göre ise, bu asırda yetişen şairlerin sayısı 1322'dir (Çeltik 1998: 49-85). Bunlar, klasik şiiri besleyen kaynakların bu asırda da eski gücünden fazla bir şey kaybetmediğini göstermektedir.

Dönemin şair kadrosu bakımından dikkati çeken bir özelliği de klasik edebiyatın meşhur kadın şairi Fıtnat Hanım'ın bu asırda yetişmesidir. Fıtnat'a kadar yetişen kadın şairlerin sayısı, Zeynep Hatun (ö. 1471-74), Mihrî Hatun (ö. 1506-07), Ayşe Hubba Hatun (ö. 1589-90), Tuti Hanım (16. asır), Sıdki Hanım (ö. 1703-04), Fatma Hanım (ö. 1761-62), Ani Fatma Hatun (ö. 1710-11) gibi birkaç şairle sınırlıyken, ondan sonra büyük bir artış göstermiştir. 19. asırda yetişen kadın şairlerin sayısı 20'nin üzerindedir (Kızıltan 1994: 106-107). Bu, zihniyet dünyasındaki değişimin bir göstergesi olarak da dikkat çekicidir.

Geleneksel toplumlarda olduğu gibi, Osmanlılarda da sanat ve kültür faaliyetleri genellikle arz-talep dengesinden ziyade "patronaj" sistemi (varlıklı ve nüfuz sahibi devlet adamlarının himayesi) etrafında gelişmiştir (İnalcık 1993: 430). Bu asırda Osmanlılar, birkaçı dışında sanatkârları koruyan, onları teşvik eden şair, musikişinas, yenilik yanlısı padişahlar tarafından yönetilmiş; artan iç ve dış sarsıntılara karşılık başta saray olmak üzere diğer devlet adamları sanatkârları teşvik etmeye devam etmişlerdir. III. Ahmet (sal. 1703-1730) *Necip* ve *Ahmet*, I. Mahmut (sal. 1730-1754) *Sebkati*, III. Mustafa (sal. 1757-1774) *Cihangir*, III. Selim (sal. 1789-1807) İlhami mahlasıyla şiirler söylemiştir. III. Ahmet ve III. Selim ise divan tertip etmişlerdir. I. Mahmut ve bilhassa III. Selim şairliklerinin yanında iyi birer bestekârdır. III. Ahmet ve III. Selim'in saltanat yılları sanatkârlar açısından en verimli dönemlerdir. Bu iki padişahın sanat ve kültür faaliyetlerine yakın ilgisi, asrın başında Nedim (ö. 1730), sonunda ise Şeyh Galip (ö. 1799) gibi eski edebiyatın iki zirve isminin yetişmesine imkân sağlamıştır. Padişahların yanında, Damat İbrahim Paşa ve Koca Ragıp Paşa gibi sadrazamların sanat ve kültür faaliyetlerine verdiği önem, sosyal ve siyasi hayattaki olumsuzluklara karşılık edebiyat hayatının canlılığını korumasında etkili olmuştur. Fakat siyasi hayattaki istikrarsızlıklar etkisini göstermeye başlamış, devlet adamlarından bekledikleri ilgiyi bulamamaktan kaynaklanan şikâyetler bu asırda daha da artmıştır. Şairlerin kaside yerine tarih yazmaya yönelmelerinde de bu durumun etkisi göz ardı edilmemelidir.

Klasik şiir, her kesimden temsilcisi olmakla birlikte, kendisi için uygun yaşama iklimini gelişmiş bir sosyal ve kültürel çevrede bulmuştur. Sözlü kültür ortamının, insanların düşünme ve yazma eylemine etkisi uzun süre devam etmiş, 18. asrın sonlarına kadar edebiyat ürünlerinin çoğu yazılmış olsalar bile, dinleyici önünde okunmak üzere kaleme alınmıştır. Osman-

lılarda da yazılan şiirler ve eserler, öncelikle saray, konak, meyhane gibi çeşitli meclislerde okuyucuyla buluşmuştur. Bu asırda edebiyat ve sanat hayatının merkezi yine İstanbul'dur. Edirne, Bursa, Yenişehir, Mora, Tokat, Erzurum, Antakya, Adana, Kerkük, Kırım gibi merkezlerde doğan devrin önemli isimleri, tahsil veya görevleri sebebiyle İstanbul'a gelerek, kendilerini burada gösterme fırsatı bulmuşlardır. Bu, siyasi ve sosyal hayattaki çözülmenin kendisini iyice hissettirdiği 18. asırda, İstanbul'un çekim merkezi olma özelliğinden bir şey yitirmediğini göstermektedir. Beliğ ise Bursa'da doğmuş ve hayatını orada geçirmiştir. Hazık ve Enis, İstanbul'da eğitim görmekle birlikte doğdukları yerlere dönerek hayatlarının önemli kısmını memleketlerinde geçiren şairlerdir. Fakat Hazık, şiirlerinde İstanbul'a duyduğu özlemi dile getirerek, tekrar İstanbul'a gitmek nasip olursa bir daha oradan ayrılmayacağını söyler. Kasımpaşalı Salik Efendi de, İstanbul'dan başka yerde oturamayacağını belirtir. Kendilerinden kısaca bahsetmekle yetindiğimiz, dönemin geri plandaki şairlerinden olan Agâh, Vali ve Hami-i Amidî ise Diyarbakır'da doğmuş ve hayatlarını orada geçirmişlerdir.

Bu asırda, ilk kümelenmeler III. Ahmet ve onun meşhur sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın etrafında olmuştur. Sadrazam tarafından kurulan ve devlet tarafından maaş ödenen ilk entelektüel teşebbüs olan tercüme heyetinde, Ta'ip, Nedim, Sami, Raşit, İzzet Ali Paşa, Seyyit Vehbi, Nahifî, Şakir, Çelebizade Asım gibi devrin önemli şairleri de vardır. Koca Ragıp Paşa ve Hoca Neş'et'in konakları da devrin önemli edebî mahfilleri olarak dikkati çekerler. Tarikat ehli, edebiyat meraklısı insanlarla dolup taşan Neş'et'in Molla Gürani'deki evinin medreseleri bile gıpta ettirdiği kaynaklarca belirtilmektedir. Çoğu Divan-ı Hümayun kaleminde memur olan, Hanif, Şeyh Galip, Nayap, Müştak Baba, Beylikçi İzzet, Pertev, Vak'anüvis Amir, Ali Efendi, Arif Mehmet, Niyaz, Neyyir, Ferrî gibi şairler, onun evindeki derslerin müdavimlerindendir. Asrın önemli devlet adamlarından ve şairlerinden olan Koca Ragıp Paşa'nın evi de şairlerin uğrak yerlerindendir. Haşmet ve eski edebiyatın meşhur kadın şairi Fıtnat, Paşa ile bu konakta geçen latifeleriyle meşhur olmuşlardır. İstanbul dışında da bazı şairlerin etrafında küçük muhitler oluşmuştur. Haşmet'in sürgün olarak gittiği Bursa'da âlim ve şairlerden bir mahfil oluşturduğu kaynaklarca belirtilmektedir. Bu mahfilin müdavimlerinden biri de onun divanını tertip eden İmamzade Mehmet Sait'tir. Diyarbakırlı Hami'nin (ö. 1747), kışları şehirdeki konağı, yazları Dicle kenarındaki köşkü de Agâh, Hami, Lebip, Ümmi gibi şairlerin ve yörenin ilim ve sanat adamlarının toplandığı bir mahfil hâline gelmiştir. Bu toplantılara zaman zaman Nabi de katılmıştır. Nakşibendi şeyhi olan Agâh'ın (ö. 1731-32?), Diyarbakır Ulu Camii yanındaki hücresi Vali Abdullah Paşa, şair Hami ve Lebip, Tezkireci Mucib gibi ilim ve sanat adamlarının toplandığı bir yerdir. Tezkirelerde, bunların dışında şairlerin toplandığı dükkân, konak ve

mesire yeri gibi başka mekânlardan da söz edilir (Ali Emirî 1910). Bunlardan Recaizadelerin konağında yapılan toplantılarda okunan beyitler, *Nevâdirü'l-Âsâr Fi-Mutala'ati'l-Eş'âr* (Abdülkadiroğlu ve Sarı 1998) adlı eserde toplanmıştır. Bunların yanında, 1721 yılında İran'dan İstanbul'a gelen İran elçisi Murtaza Kulu Han devrin edebiyat hayatına bir renk katmıştır. Nâmî mahlasıyla, Farsça ve Türkçe güzel şiirleri olan Azeri asıllı bu şair, Damat İbrahim Paşa tarafından devrin şairleriyle tanıştırılmış, kendisine Nedim, Kâmi, Asım gibi şairler tarafından sadrazamın emriyle nazireler yazılmıştır (Horata 2003: 253-259).

Benzerleri arasında ön plana çıkan yukarıdaki kümelenmelerin dışında, asırların birikimine dayanan köklü bir gelenek, Osmanlı coğrafyasının her köşesinde yüzlerce şair yetiştirmiştir. Bu asır, yukarıda belirtildiği gibi klasik edebiyatın şiir ve şair bakımından en verimli çağıdır. Fakat bunlar arasında, *nâzım*lıktan *şair*liğe çıkabilenlerin sayısı fazla değildir. Bu sebeple devrin edebiyat hayatı, daha önceki asırlarda oluşan edebî zevkler doğrultusunda gelişmesini devam ettirmiştir. Mevcut estetik anlayışı içinde dilin imkânlarını sonuna kadar zorlayan üstat şairlerden sonra, Nedim ve Şeyh Galip, üstün yetenekleriyle eski şiire derin bir nefes aldırmıştır. Bunların dışındaki şairlere ise eskinin ve devrin üstat şairlerinin izinden gitmek kalmıştır.

16. yüzyıl tezkirecilerinden Latifî, şairleri el değmemiş düşünceler ve kendisine has hayallere sahip yaratıcı şairler ve "hırsız"lar olarak ikiye ayırmakta ve ikinci gruptaki şairleri de kendileri arasında derecelendirmektedir. Fakat o, şairlerin sayısının haddinden fazla olduğu, zayıf bir şairin bile üstatlık iddiasında bulunduğu bir ortamda, onları seçmenin ve sıralamanın güçlüğünü de belirtmiştir (Latifî 1314: 30-32). Riyazi de şairleri, manada yaratıcı olanlar; önceki manadan yeni bir mana çıkarabilenler; önceki manayı güzel bir şekilde yeniden söyleyenler ve önceki manayı taklit edenler olmak üzere dörde ayırarak; taklidin iyi yapıldığında takdir gördüğünü, eşit seviyede olursa reddedilmediğini söylemiştir (Açıkgöz 1990: 11). Görüldüğü gibi tezkireciler, şairlerin derecelerini ifade ederken daha çok *mana* ve *mazmun* kavramlarını temel almakta; *mana*yı içeriğin ötesinde üslup ve hayali de içine alan bir kavram olarak kullanmaktadırlar.

Bu dönemin ilk akla gelen isimleri, tezkirecilerin el değmemiş düşünceler ve kendisine has hayallere sahip, yaratıcı şairler olarak vasıflandırdığı, kendisinden sonra birçok takipçi bulan *üslup sahibi* şairler olan *Nedim* (ö. 1730) ve *Şeyh Galip'*tir (ö. 1799).

Üslup sahibi şairlerin izinden gitmekle birlikte, üstat şairlerden aldıkları *mana*lardan *yeni* bir *mana* çıkarmaya kâdir; tezkirecilerce yaratıcı şairler gibi makbul tutulan, yer yer özgün şiirler yazan şairler ise şunlardır:

Kâmi (ö. 1724), *Sami* (ö. 1733-34), *Raşit* (ö. 1735), *Seyyit Vehbi* (ö. 1736), *Nahifî* (ö. 1738?), *Münif* (ö. 1743), *Edip* (ö. 1748), *Neyli* (ö. 1748), *Koca Ragıp Paşa* (ö. 1763), *Sünbülzade Vehbi* (ö. 1809).

Bu grubu, şiir ve inşada mahareti olan, nazım ve nesri şairler arasında makbul tutulan ve devrinde şöhretin kapılarını aralamayı başarmış, çağdaşları arasında "nadirü'l-akran" olarak vasıflandırılan; doğuştan iyi şair olmakla birlikte sanatlarını yeterince geliştirme fırsatı bulamamış, eserleri gerekli titizlikten yoksun şairler takip etmektedir:

Dürrî (ö. 1722), *Osmanzade Ta'ip* (ö. 1724), *Nazim Yahya* (ö. 1727), *İsmail Beliğ* (ö. 1729), *Vahit* (ö. 1732-33), *Âtıf* (ö. 1742), *Hatem* (ö. 1754), *Mehmet Emin Beliğ* (ö. 1760-61), *Çelebizade Asım* (ö. 1760), *Nevres-i Kadim* (ö. 1761-62), *Hazık* (ö. 1763), *Naşit* (ö. 1791), *Kâni* (ö. 1792), *Hoca Neş'et* (ö. 1807), *Vak'anüvis Pertev* (ö. 1807-08), *Esrar Dede* (ö. 1796), *Enderuni Fazıl* (ö. 1810), *Süruri* (ö. 1814).

Taklit ve *tekit* seviyesinde kalmakla birlikte, yer yer mana ve hayali güzel tazmin ve iktibas edebilen, nazire şairleri içinde, bazı şiirleri ve çeşitli özellikleriyle dikkati çekmeyi başarmış şairler ise şunlardır:

Hevayi (ö. 1715), *İzzet Ali Paşa* (1734), *Enis Dede* (ö. 1733), *Şeyhülislam İshak* (ö. 1734), *Sakıp Dede* (ö. 1735), *Feyzî* (ö. 1739), *Salim* (ö. 1743), *Fennî* (ö. 1745), *Kırımlı Rahmî* (ö. 1752), *Şeyhülislam Es'at* (ö. 1753), *Ratip Ahmet Paşa* (ö. 1762), *Haşmet* (ö. 1768), *Fıtnat* (ö. 1780), *Beylikçi İzzet* (ö. 1809), *İlhami* (III. Selim) (ö. 1808).

Devri temsil özelliğine sahip bu şairlerin yanında, tezkirelerde övgüyle bahsedilen, vezinli kafiyeli söz söylemeye kadir, "heveskâran-ı nazm" (nazm heveskârları) veya "şair-i na-puhte-güftar" (ham sözlü şair) olarak nitelendirilen divan sahibi çok sayıda başka isim de vardır.

Yukarıda görüldüğü gibi, *Son Klasik Dönem* daha çok bir *nazire* edebiyatı görünümü arz etmektedir. Bu asırda en çok tanzir edilen şairlerin başında, gazelde Nabi, kasidede ise Nef'i gelmektedir. Baki, Fuzulî, Şeyhülislam Yahya, Sabit (ö. 1712) gibi şairlere yazılan nazireler de önemli bir yer tutmaktadır. Asrın başında Nedim'in, sonunda da Şeyh Galip'in yetişmesiyle, şairlerin ilgisi yukarıdaki üstatların yanında onlara da yönelmiştir. Salim gibi şiirinden ziyade tezkiresiyle tanınan bir şairin gazeline, 150 kadar nazirenin yazılması bu geleneğin bu asırda ulaştığı boyutu ve düştüğü durumu göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Bu, eski edebiyatın gelişmesinde önemli bir fonksiyon ifa eden ve o şiirin kendisine has bir akademisi olma özelliğini taşıyan (Tanpınar 1976: 22) nazire geleneğinin, artık içinin boşalmaya başladığını, çeşitli meclislerde hoşça vakit geçirmeye yarayan alelade bir âdet durumuna düştüğünü göstermektedir. Bu durum, her aşırılıkta olduğu gibi tepkilere yol açmış, nazirenin basit bir taklit, hatta "sirkat" (hırsızlık) seviyesinde kalması bazı şairlerce eleştirilmiştir.

Beliğ ve Neyli, her şiirin tanzir edilmeyeceğini, nazirenin "taklit ve tekit" seviyesinde kalmaması gerektiğini belirterek nazire yazmanın kendi lisanlarına yakışmayacağını söylemiş ve şiirde "kudemanın köhne tarzı"nı terk edip *yeni* olanı bulmaya çalışmışlardır. Çünkü Beylikçi İzzet'in belirttiği gibi "köhne nazm"ın örnekleri, hem ezberde hem de divanlarda fazlasıyla vardır. Önemli olan *yeni*yi bulmaktır. Divanlardaki "nev-zemin", "nev-ayin" başlıklı şiirler, şairlerdeki değişim arzusunu göstermesi bakımından son derece önemlidir. Buna karşılık, *eski*nin küçük istisnalar dışında hayat tarzı ve edebiyat anlayışıyla bütün heybetiyle devam etmesi, şairleri "kudema tarzı"ndan kurtaramamış, onlardaki yenilikler de yeni bir mazmun, alışılmadık bir kafiye ve rediften öteye geçememiştir. Şairlerin yeni olandan anladıkları da açık değildir. İlginç, yeni bir imaj ve yeni bir redif taşıyan şiir, divanlarda "nev-zemin" başlığı taşımaktadır. *Yeni,* bazı şairlere göre Nedim'in şiiri, bazılarına göre Şevket, Sâ'ib ve Kelîm'in şiiridir. Galip'e göre ise Nabi ve Nedim tarzı "köhne vadiler"dir. Ona göre yeni, mecazi anlatımıyla Şevket-i Buhari'nin şiiridir ve bu tarzı da ilk defa kendisi icat ederek şiir zeminini tazelemiştir.

Şairlerdeki bu yenilik arzusu, gerek şekil gerekse içerik bakımından klasik estetiğin katı kurallarında çözülmelere yol açmıştır. Eski şiirin kadim konuları, aşk, tasavvuf, rintlik ve tabiat, önceki asırdan itibaren artmaya başlayan mahallî konular, bu asırda da devam etmekle birlikte, şairlerin yüzü iç ve dış gerçekliğe daha fazla dönmüş, sosyal hayatta ve zihniyet dünyasındaki değişimin iz düşümleri az da olsa şiirde görülmeye başlamıştır. Kahve, tütün ve tekke-medrese çekişmesi gibi günlük hayatla ilgili konular, şiirin yanında günlük konuşma üslubuyla mecmua sayfalarına da taşmıştır (Turan 2013: 343-366). Tabiat tasvirleri, yaşanan hayat, minyatür çizgisinden kurtulup, modern bir tablo gibi gerçekçi bir şekilde eserlere aksettirilmeye başlamıştır. Bu dönemde tasavvufi aşk birkaç temsilci dışında pek görülmemiştir. Kadim, her dem taze konu olan aşk, geleneksel soyut kalıplarından çıkıp Nedim, Enderuni Fazıl gibi şairlerin elinde daha gerçekçi, yer yer müstehcenlik ve bayağılık boyutlarında ifade edilmeye başlamıştır. Bu sebeple, müstehcen söyleyişler, argo ve küfürlü sözler bu dönemde önceki asra göre kıyaslanmayacak kadar artmıştır. Sabit, bu tarzda yönlendirici bir isim olmuştur. Hayatın içinden gelen gerçek tiplere beslediği sevgiyi teklifsiz bir eda ile ifade eden Nedim, bu yolda zarif bir senteze ulaşırken; bu tarz, Mehmet Emin Beliğ, Hatem, Hevayi, Osmanzade Ta'ip, Haşmet, Kâni, Süruri gibi şairlerin elinde incelik ve zarafetten yoksunlaşmış, yer yer okunmayacak ölçüde bayağılaşmıştır. Şairlerin bu tavırları tepkilere yol açmış, Nedim ahlak bozuculukla (müfsid-i ahlak) suçlanırken, Fazıl'ın *Zenan-name*'si Tanzimat Döneminde bile müstehcen bulunarak toplatılmıştır.

Cinsellik, şiirlerde genç erkeklere duyulan sevgi (gulamparelik, mahbupperestlik) şeklinde karşımıza çıkar. Bilindiği gibi klasik edebiyatta, ideal/standart sevgili tipi kadın güzelliğine ait kavramlarla tasvir edilmekle birlikte, gelenek sevgilinin cinsel kimliğini açıkça ifade etmeye engeldir. Bu edebiyatta, karşı cinsle ülfet ve kadına duyulan sevgiyi açıkça ifade eden şiirler edep dışı sayılırken, mutlak güzelliğin müşahedesine yol açacak, şehvetten uzak mecazi aşk yani genç erkeklere duyulan sevgi normal karşılanmıştır. Eski Grek ve Yunan kültürüne kadar uzanan bir geçmişi olan bu tür sevgi, gerek Doğu gerekse Batı edebiyatlarında sıklıkla işlenmiştir. *Hammam-name* türünün en güzel örneği, bu asırda Nedim ve Mehmet Emin Beliğ tarafından yazılmıştır. Beliğ'in, şehrengizleri hatırlatan *Kefşger-name*, *Hammam-name*, *Berber-name* ve *Hayat-name* başlıklı müseddeslerinde, ayakkabıcı, terzi ve berberle hamama giden bir erkek müşteri etrafında dönen olaylar hikâye edilir. Enderuni Fazıl mahbupperestliği en fazla işleyen şairlerin başında gelmektedir. Fakat bunu, tasavvufi bir çerçeveye yerleştirerek anlatmıştır. *Defter-i Aşk* mesnevisinin konusu genç oğlanlarla yaşadığı maceralardır. *Huban-name*'de çeşitli ülkelere ait erkek güzeller, *Çengî-name*'de ise farklı milletlerden erkek köçekler tasvir edilir. *Zenan-name*'de ise, farklı milletlerin kadınlarını anlatır; fakat gelenekte kadından bahsetmenin edebe aykırı olduğunu söyleyerek özür diler ve kadınlara meyli olmadığını ifade etmek gereğini duyar. Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde de kadın ve erkek güzelliği karşılaştırmalı olarak anlatılır. Halepli Edip ise, divanında devlet adamlarını ve ahlaki çöküntü içindeki insanları ağır, müstehcen eleştirir.

Yerli konular, gerek mesnevilerde gerekse kaside nesiplerinde başarıyla sahnelenmiş, yer yer modern hikâyeleri andıran örnekler ortaya konulmuştur (Kortantamer 1993: 391-412; Horata 1997: 593-599, 423-433). Bunların yanında, yeni, orijinal benzetmeler, alışılmadık mazmunlar divanlardaki çizgi dışı söyleyişlerin sayısını ciddi bir şekilde arttırmıştır. Şairler, mavi gözlü ve sarışın güzellere, kâfir dilberlerine olan meyillerini ifade edip esmerden şikâyet etmeye; sevgilinin her şeyine razı olan âşıkların yerini cefalı sevgili istemeyen âşıklar almaya başlamıştır. Bunun dışında divanlarda, belagat, sarf, nahiv ve usul ilmine ait terimlerle örülü kasideler ve musiki terimleriyle dolu şiirlere yer verilmiştir. Bunlar, eski şiirin söz dağarcığındaki ve zevk anlayışındaki değişimin/çözülüşün önemli ölçülere ulaştığını, klasik estetiğin katı kalıpları içinde eskinin devamı olmayan farklı bir durumun ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir. Bu, geleneğin içinde ferdin doğuşunu, yani klasik şairlerin kendini *ben* olarak ortaya koymaya başladıklarını işaret etmektedir. Fakat, divanların arasına serpiştirilen bu çizgi dışı söyleyişleri veya arayışları bir düzene sokacak fikir akımının olmaması, bunları bir ekole dönüşmeden istisnai örnekler seviyesinde bırakmıştır.

Bu tür yenilik arayışlarına karşılık, bu asır edebiyatının genellikle taklit seviyesinde kalması, buna karşılık ortalığın şair geçinen insanlarla dolması bazı şairleri edebiyat dünyasının hakemliğine soyundurmuştur. Osmanzade Ta'ip, resmî fermanla *reis-i şairan* ilan edilmesinden sonra Sultan Ahmet için kaleme aldığı kasidesinde, şairlik ülkesinin kendine teslim edildiğini söyleyerek çağdaşı şairleri değerlendirmiş, şairle "müteşair" (şair geçinen) i ayırmaya çalışmıştır. Daha sonra da bu görevi yerine getirmek üzere Seyyit Vehbi'yi vekil bırakmıştır. Vehbi de 170 beyitlik uzun vekâletnamesinde, Sultan III. Ahmet devri şairlerinin şiir ve inşalarını değerlendirmiş, artık herkese üstatlığını kabul ettirecek bir şairin kalmadığını belirterek şiir söyleyenlerin derecelerini yazmak üzere Nedim'i görevlendirmiş, onun da son hükmü vermek için Selim Efendi (ö. 1725)'yi vekil bırakmasını tavsiye etmiştir. Fakat Nedim'in zamansız ölümü bu görevini yerine getirmesini engellemiştir. Selim ise edebiyat dünyasında fazla bir varlık gösterememiştir. Asrın sonunda *sultanu'ş-şuara* seçilen Sünbülzade Vehbi (ö. 1809) ise, "sühan" redifli kasidesinde çağdaşı şairleri isim vermeden istihza yoluyla hicvetmiştir. Vehbi, hece vezniyle şiir yazan şairleri eleştirerek şiirin "Gevherî güftesi"ne ve Âşık Ömer mesleğine dönmesinden yakınarak, ortalığın ilimden ve derinlikten yoksun şairlerle dolduğu bir devirde şair olduğunu söylemeye çekindiğini söylemiştir. Seyyit Vehbi de benzer şekilde türkü, varsağı ve mani tarzı şiir yazan klasik şairleri eleştirerek şairlik makamını çöğür şairlerinin tutmasından yakınmıştır. Devrin tanınmış simaları arasında yer alamayan Salik (ö. 1717-1800 sonrası) ise, terkip-bendinin kafiyesi sebebiyle devrin şairlerinden bahseder. Fakat bunlar, methiyelerde gördüğümüz subjektif, soyut tasvirlerden öteye geçmez.

Bu asırdaki yozlaşmayı gösteren bir örnek de müşterek gazel sayısındaki artıştır. İlk örnekleri Arap edebiyatında görülen müşterek şiir, Türk edebiyatında 16. asırda Ahi ve Vasfi, 17. asırda Abdurrahman Paşa ve Nabi tarafından kaleme alınmış, 18 ve bilhassa 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük bir artış göstermiştir (Aksoyak 2017: 9-16). Çoğunluğu gazel olmak üzere her nazım şeklinde örneği verilen bu tarz, bu asır şairleri arasında, başta Beylikçi İzzet ve Vak'anüvis Pertev olmak üzere, bilhassa bir muhit etrafında toplanan şairler arasında oldukça rağbet görmüştür. Beylikçi İzzet gibi bazı şahsiyetlerde şairlerin sayısı dörde, sonraki asırda da altıya kadar çıkmıştır. Bütün bunlar nazire geleneğinde olduğu gibi müşterek gazelde de ölçünün kaçırıldığını göstermektedir. Bunlardan başka, incelik ve zarafetten yoksun müstehcen ve argo söyleyişlerin şiiri okunmaz hâle getirmesi, günlük konuşma diline yönelişte ölçünün kaçırılması, makam ve mevki isteğiyle dolu şiirlerin çoğalması, bu şiirin temel esprisini oluşturan kaynakların içinin boşalmaya başladığını gösteren diğer hususlardır. Hayata hikmet ve tefekkür gözüyle bakması gereken ve devrinde Nabi'nin yegâne vârisi olarak görülen Seyyit Vehbi'nin *Divan*'ının, her fırsatta padişah ve

sadrazama yaklaşma isteğini ifade eden şiirlerle dolu olması, yozlaşmayı hiçbir yoruma meydan bırakmayacak şekilde göstermektedir.

Bu asırda, heceyle yazılan bazı şarkı ve koşmaların yanında klasik nazım şekilleri kullanılmaya devam etmiştir. Fakat eski nazım şekilleri içinde alışılmadık, yeni konular daha fazla görülmeye başlamıştır. Nazim, Fıtnat, Sünbülzade Vehbi, Enderuni Fazıl gibi şairler, bazı müstezatlarında gazelin yerine kıtayı tercih etmişlerdir. Bunun dışında, Nazim müstezat şeklinde naat, Hevayi ise hezl yazmıştır. Kaside, tarih, mesnevi, musammat ve gazeller arasında içeriğiyle dikkati çeken orijinal şiirlere rastlanmaktadır. Bu dönemde, önceki asra göre kaside ve mesnevi sahasında ciddi bir azalma görülmektedir. Buna karşılık, gazeller ve tarihler ile şarkı, tahmis, murabba, muhammes gibi musammatların sayısında artış olmuştur. Kırımlı Rahmî'nin, beyit sayısı 5-11 arasında değişen birkaç kasidesine karşılık 117 tarih kaleme alması, kasidelerin yerini tarihlerin almaya başladığını düşündürmektedir. Sakıp Mustafa ve Enis Dede gibi mutasavvıf şairler ise, kasideyi el etek öpmeye benzeterek divanlarında hiç kasideye yer vermemiş, iyi şiirin muhakkak hak ettiği değeri bulacağını söylemişlerdir. Sünbülzade Vehbi ve Süruri de caize için kaside yazmayı doğru bulmamışlardır. Kasidelerin rağbetten düşmesinde, şairlerin III. Ahmet ve III. Selim'in saltanat yılları dışında devlet adamlarından beklediği ilgiyi bulamamalarının etkisi göz ardı edilmemelidir. Artan imar faaliyetleri, Nabi ve Nedim'in gazellerinin Nef'i'yi geri plana düşürmesi, önceki asırdan itibaren şiirde hüner göstermenin daha da önem kazanması, şiirin günlük hayata daha da açılması, kasidenin rağbetten düşmesine tarih türünün ise şairler için daha cazip hâle gelmesine sebep olmuştur. Sünbülzade'nin, "Narhı altmışlığa erdi hele târîhlerin / Pek ucuzlandı bu bâzârda kâlâ-yı sühan" demesi, edebiyat hayatının caize peşinde koşan şairlerle dolmasının da tarih sayısının artmasında etkili olduğunu göstermektedir. Şeyhülislam İshak'ın, daha önce III. Ahmet ve Sadrazam İbrahim Paşa'ya yazdıkları kasidelerin isimlerini değiştirerek I. Mahmut'a sunması, şairlerin yasak savmak kabilinden kasideler yazdıklarını göstermektedir.

Bu olumsuzluklara karşılık, kaside sahasında başta Nedim ve Galip olmak üzere önemli isimler yetişmiştir. Bu şairler asıl kudretlerini gazellerinde göstermekle birlikte, kaside şeklinde de ilk akla gelen isimlerdir. Nedim'in 44, Galip'in 29 kasidesi vardır. Nedim'in yer yer gazellerindeki incelik ve coşkunluğu çağrıştıran kasidelerinde İstanbul, güzellikleri, bayram, ramazan ve Sadabat eğlenceleriyle şiire taşınmış, bu devrin mimarları III. Ahmet ve sadrazamı İbrahim Paşa övülmüştür. Galip ise "Kaside semtin ihyâ etmedir sâyende maksûdu / Ferâmûş etdirem şâirlere Örfî-i sehhârı" diyerek, kaside semtini ihya ettiğini, Örfî'yi bile unutturduğunu iddia etmiştir. Galip'in kasideleri arasında Nef'i'yi andıran güçlü örneklere rastlan-

maktadır. Nef'i bütün şairlerin kasidede örnek aldığı şairdir. Kendisinden sonra gelen şairler arasında, divanında ona naziresi olmayan şair yok gibidir. Fakat bu asırda kaside sahasında Nef'i'yi aşan bir şair yetişmemiştir. Nedim ve Galip'ten sonra, kaside sahasının ilk akla gelen ismi Münif'tir. Nef'i ve Fars edebiyatından Sâ'ib, Şevket ve Örfî gibi şairlerin etkisinde kalan şair, özgün hayaller ve güçlü bir söyleyişle dolu kasideler kaleme almıştır. Münif'in dışında Seyyit Vehbi ve Sünbülzade Vehbi anılması gereken önemli kaside şairleridir. Edirneli Kâmi, Sami, Neyli, Kâni, Yahya Nazim, Sakıp Mustafa, Nevres, Haşmet, Naşit ve Enderuni Fazıl kasideleriyle de tanınan şairlerdir. Fazıl, kötü talihinden şikâyetleri ve günlük konuşma diline açılan üslubu; Sakıp, Kâni ve Yahya Nazim naatları; Münif, Kâni ve Sakıp ise kasidelerinin uzunluğuyla dikkati çekmişlerdir. Diğer şairlerde ise kasidelerin beyit sayısında önceki asra göre bir kısalma göze çarpmaktadır. Nevres'in birden fazla kişi hakkında kaleme aldığı methiyesi ve İzzet (ö. 1797-1798)'in kaside şeklinde yazdığı *Sahil-name*'si de türünün orijinal örneklerinden biridir.

En çok kaside sunulan devlet adamlarının başında Damat İbrahim Paşa, III. Ahmet ve III. Selim gelmektedir. IV. Mustafa'ya ise, III. Selim'i öldürtmesinin de etkisiyle olsak gerek herhangi bir kaside sunulmamıştır (Düzenli 2012: 1118). Lale Devrinde yaşayan şairler, diğer kasidelerinde bile önce birkaç beyitle padişah ve sadrazamını övmüşlerdir. Bu, Lale Devrinin mimarlarına Osmanlı devlet adamları içinde farklı bir konum kazandırmıştır. Başta III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa olmak üzere diğer birkaç vezir için yazılan kaside ve tarihler, bizzat sadrazamın emriyle Fa'iz Efendi ve Şakir Bey tarafından bir mecmuada (Süleymaniye Kütüphanesi, Hâlet Efendi, 763) bir araya getirilmiştir. 98 şairden 502 şiiri bir araya getiren mecmua, Lale Devrinin tarihine tanıklık eden önemli bir kaynak niteliğindedir (bk. Hakverdioğlu 2012). III. Ahmet'in humma (sıtma) hastalığına tutulması, şairleri derinden etkilemiş ve Sahip, Raşit, Gümrükçüzade Hüseyin, Cevrî, Sami, Seyyit Vehbi, İshak-ı Dâ'i, Eminî, Haşmet, Edip, Nedim, Kâmi, Sa'dî gibi devrin şairleri padişahın sağlığına kavuşması için, kaside, nazm, kıta şeklinde sıhhatname kaleme almışlardır (bu konuda bk. Gökalp 2006). III. Ahmet için yazılan bu şiirler bir mecmuada toplanmıştır (Arslan 2002: 777). III. Ahmet'le birlikte büyük bir artış gösteren sıhhatnameler, diğer devlet adamları için de yazılmıştır. Bu şiirlerin yanında, bazı şairler de müstakil manzum-mensur *sıhhatnameler* kaleme almışlardır. Ta'ip'in mensur-manzum karışık *Sıhhat-abad*'ı, Raşit'in manzum *Sıhhat-abad*'ı gibi. Bu eserler, padişahın hastalıktan kurtulması üzerine kaleme alınmakla birlikte, Ta'ip'in eseri kırk hadis şerhi, Raşit'inki ise bir aşk hikâyesidir.

Sebk-i Hindî ile birlikte, sanatın hüner göstermeye dönüşmesi tarih, muamma ve lügaz türünde artışa sebep olmuştur. Tarihler genellikle kıta-i

kebire şeklinde yazılmıştır. Nabi'nin 150'nin üzerinde kıtaya yer vermesi takipçilerini de kıta yazmaya yöneltmiştir. Dürri ve Sürûri, tarih türünün bu asırdaki en önemli isimleridir. Seyyit Vehbi, Kâmi, Neyli, Kırımlı Rahmî, Nedim, Sami, Şakir, Raşit, Enderuni Fazıl *Divan*'ında çok sayıda tarihe yer veren şairlerdir. Dürri'nin *Divan*'ının önemli bir kısmı tarihlerle doludur.

Bu asrın ve klasik edebiyatın tarih düşürmedeki üstadı Sürûri'dir. Tarih yazmayı sanatının asli gayesi hâline getiren şairin divanı, her kesimden insan için yazılmış tarihlerle doludur. Tarihler, klişeleşmiş ifadelerin yanında devrin sosyal hayatıyla ilgili realist tasvirleriyle dikkati çeken şiirlerdir. Sosyal konulu tarihlerin yanında, Kâmi'nin eşi ve babasının ardından, İzzet Ali Paşa'nın ise kızının ardından yazdığı lirik tarihlere de rastlanmaktadır.

Gazel bu asırda da en çok rağbet gören nazım şekli olmuştur. Başta Nedim olmak üzere, Şeyh Galip, Raşit, Nahifî, Kâmi, Vahit Mahtumi, Sami, Neyli, Çelebizade Asım, İzzet Ali Paşa, Mehmet Emin Beliğ, Hazık, Fıtnat, Sünbülzade Vehbi, Haşmet, Naşit, Esrar Dede, Pertev gazelleriyle tanınan şairlerdir. Nedim, Lale Devrinin coşkusunu, duygularını bütün içtenliğiyle dile getirdiği gazelleriyle kendisine has yeni bir vadi açan, eski şiirimizin en büyük gazel şairlerinden biridir. Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcisi olan Galip, asıl kudretini mesnevisinde göstermekle birlikte gazel tarzının da güçlü şairleri arasında yer almıştır. Divanında, basit bir Türkçeyle kaleme alınmış bir gazeli de vardır. Asrın en fazla gazele yer veren şairi olan Edip, sayısı 2197'yi bulan gazelleriyle Edirneli Nazmi ve Muhibbî'den hemen sonra gelmektedir. Pertev de 500 civarındaki gazeliyle bu asırda Edip'i takip etmektedir. Bu asırda, geleneksel rindane, âşıkane ve dinî-tasavvufi neşveyle kaleme alınan gazellerin yanında, Hevayi ile birlikte hiciv ve hezl türünde yazılan gazeller de artmaya başlamıştır. Gazellerin beyit sayısı genellikle beşe kadar düşmekle birlikte, Şeyh Galip ve Sakıp Dede gibi şairlerde artmıştır.

Musammatlar, şarkının gördüğü rağbet sebebiyle bu asırda divanlar içinde ön plana çıkmıştır. İlk örneğini, Ubeydi (ö. 1573) ve Na'ilî'de (ö. 1666) gördüğümüz şarkı yazma 18. asırda daha da yaygınlaşmış, Nazim, Nedim, Vahit, Galip, Enderuni Fazıl gibi şairler çok sayıda şarkı yazmışlardır. Edebiyatımızda, kendisine has özelliklere sahip bir nazım şekli olmaktan ziyade, bestelenen veya bestelenmek amacıyla yazılan şiirlerin adı olan şarkı genellikle murabba şeklinde yazılmıştır. Nedim, devrin eğlence hayatının coşkusundan, III. Ahmet'in tıraş olmasına kadar her konuda yazdığı şarkılarıyla türün klasik konularını genişletmiştir. Vahit, yazdığı 101 şarkıyla (bestelenen 2 gazeliyle bu sayı 103'e çıkmaktadır), sonraki asırda yaşayan ve kendisi gibi Enderunlu olan Vâsıf (ö. 1824-25)'tan sonra edebiyatımızın en çok şarkı söyleyen şairi olmuştur.

Pertev, gazellerinin yanında musammatlarının çokluğuyla da tanınan bir şairdir. Divanında terbiden taşire kadar 72 musammat vardır. Bunlar arasında yer alan "Nev-ayin" başlıklı muaşşeri, Galip ve Nedim'le karşılıklı konuşma tarzında yazılan orijinal bir şiirdir. Mehmet Emin Beliğ'in müseddes şeklinde kaleme aldığı "Hammam-name", "Terzi-name", "Berber-name", "Kefşger-name"si folklorik özellikleriyle dikkati çeken türünün orijinal örneklerindendir. Beliğ'in, bazı kaynaklarca yanlışlıkla Bursalı Beliğ'e ait gösterilen terkip-bent şeklinde yazılmış bir *Saki-name*'si de vardır (Abdulkadiroğlu 1997: 136-150). Nevres'in, sürgün yıllarındaki vatan özlemini dile getirdiği terkibi, musammatlar arasında lirik ve realist özelliğiyle dikkati çekmektedir. Edip, 627 rubaisiyle de bu türün üstadı Hâletî'yi bile geride bırakmıştır (Mum 2004: 153-154). Nahifî de asrın en çok rubai söyleyen şairlerinden biridir. Esrar Dede ve Galip de divanlarında çok sayıda rubaiye yer vermiştir. Neyli ise, fazla rubai söylememekle birlikte Hayyam'la boy ölçüşebileceğini iddia etmiştir.

Bu asır, önceki yüzyıllara göre mesneviler bakımından oldukça fakirdir. Çift kahramanlı aşk ve macera konulu mesneviler itibardan düşmüş, dinî-tasavvufi mesnevilerde önceki döneme göre büyük bir azalma olmuştur. Buna karşılık, realist, orijinal mesnevilerin sayısı ise önceki döneme göre artmıştır. Mesnevi sahasının ilk akla gelen ismi *Hüsn ü Aşk* şaheseri ile Şeyh Galip'tir. Refi'-i Amidî'nin (ö. 1815?) *Can u Canan* mesnevisi Galip'in kötü bir taklididir. İsmail Beliğ, Sünbülzade Vehbi, Nahifî ve Enderuni Fazıl, asrın diğer önemli mesnevicileridir (→ Mesneviler).

Asrın önemli özelliklerinden biri de, yükseliş dönemlerinde sosyal aksaklıklara yüzünü pek çevirmeyen şairlerin, sosyal ve siyasi hayatta görülmeye başlayan çözülmenin insanlarda yol açtığı çöküntü psikolojisinin etkisiyle olsa gerek, bu asırda sosyal tenkit ve hicve daha fazla ağırlık vermesidir. Hayatın daha çok olumsuz yüzüne dikkatini yönelten şairler, gördükleri aksaklıkları bazı tiplerin şahsında ağır bir şekilde hicvetmişlerdir. Halepli Edip'in *Divan*'ında sosyal tenkit önemli bir yer tutar. O, toplumdaki ahlaki çöküntüyü, yönetenlerin zaaflarını gözler önüne sererken oldukça ağır, argo, müstehcen kelimeleri kullanmaktan çekinmez. Bu tür şiirler, içerik itibariyle olduğu kadar üslubuyla da klasik estetikten ciddi bir sapmayı göstermektedir. Fakat bu tür şiirler, klasik edebiyatta faydasız hatta zararlı çabalar olarak görülmüş, bazı şairler tövbe ederek hiciv yazmayı terk etmişlerdir. Hoca Neş'et'in, Pertev'e yazdığı mahlasnamesinde hicve yönelmemesini, Nef'i ve Fehim'den ders almasını tavsiye etmesi, devrin bu tür şiirlere bakış açısını göstermektedir. Söyleniş amacına göre latife (hezl, tehzil, mütayebe, mülatefe), tariz ve zem şeklinde görülebilen hiciv, 16. asırdan itibaren divan edebiyatında artmaya başlamış, 17 ve bilhassa 18. asırlarda en zengin dönemini yaşamıştır. Nihalî

(16. asır), Nef'i ve Bahayi-i Küfri, 18. asra gelinceye kadar yetişen önemli hiciv şairleridir. Bu tür, müstakil eserlerin yanında divanlarda da önemli bir yer tutar (Batıislam 2010: 33-50). Hiciv ve hezlin 18. asırda oldukça yaygınlaşmasında, Hevayi mahlaslı Kuburizade Abdurrahman'ın önemli bir rolü olmuştur. Kâni'nin, hezl yazmaktaki asıl amacının Hevayi-i Kadim ile buluşmak olduğunu söylemesi, kendisinden sonra bu mahlasla şiir söyleyen Tırsi, Sürüri, Pertev, Ref'i-i Kalayi (ö. 1821) gibi şairlerin yetişmesi, onun bu dönem şairleri üzerindeki etkisini göstermektedir. Fakat Hevayi'nin etkisi bu asır hicivlerinde seviyeyi düşürmüştür. Çünkü, Hevayi'nin kendi ifadesine göre hezlleri latife amacıyla söylenmiş "maskaralık" (herzegûluk)lardan başka bir şey değildir. Osmanzade Ta'ip, Kuburizade Hevayi, Tırsi, Şani, Hezari, Haşmet, Kâni, Sürüri, hiciv ve hezl türünde örnekler veren diğer şairlerdir. Ta'ip, daha çok sosyal tenkitleriyle tanınmıştır. Kâni'nin, *Letaif* ve musammatlarında hiciv türünün şaheser örneklerine rastlanmaktadır. Fakat çoğu zarafetten ve zekâ ürünü olmaktan uzak argo ve müstehcen söyleyişlerdir. Kâni, hicivlerini Badi ve Dadi adlı iki sembolik şahıs ağzından söylemiştir. Fakat onun en güzel hezlleri mensur mektupları arasındadır. Sürüri ise hicivlerini devlet adamlarından ziyade başta yakın arkadaşı Sünbülzade Vehbi olmak üzere halk tabakasından insanlar için yazmıştır. Sonraki asırda yetişen Ayni, Kâzım Paşa, Ziya Paşa ve Eşref gibi şairlerde ise hicvin seviyesi bu asra göre daha yükselmiştir.

Bu asırda, zihniyet dünyasında ve sosyal hayatta kendini hissettirmeye başlayan değişim klasik estetikte de ciddi bir kırılmaya yol açmış, daha canlı ve konuşma diline daha yakın bir üslup şairlerce büyük bir rağbet görmüştür. Fakat bunlar, klasik mimariye canlılık ve hareket kazandıran barok figürleri gibi, klasik üslup içinde birbirinden kopuk küçük parantezler olmaktan öteye geçememiş; klasik estetiğin hayata daha çok hikmet ve hüzün ufkundan bakan, insanın ruh dünyasının derinliklerine hitap eden geniş soluklu, cansız, mutantan söyleyişi, asrın hâkim çizgisi olmaya devam etmiştir.

Sebk-i Hindî şairi olan Halepli Edip ise, eskilerin "gayr-i munis" olarak nitelediği çok sayıda Arapça, Farsça sözcük kullanarak, eskiden farklı yeni bir şiir lügati oluşturduğunu iddia etmiştir. Şiirleri Nabi'nin deyişiyle âdeta "kamus nüshası" gibidir. *Son Klasik Dönem*'de, bir taraftan Sebk-i Hindî'nin çetrefil üslubu devam ederken, bir taraftan da mahallî ve günlük konuşma diline açılmanın önem kazanması, şairlerin daha çok tasannudan uzak külfetsiz bir söyleyişi tercih etmesi, hiciv ve hezl türünün yaygınlaşmasına paralel olarak Türkçe kelime ve deyimlerin artması, dilde önceki asırlara göre bir sadeleşmeye yol açmış, şiire daha yerli bir kimlik kazandırmıştır. Günlük konuşma diliyle yazma bazı şairlerde bilinçli bir çabaya dönüşmüş, bilhassa Türkçe kelimelerden kafiye ve redif kullanma konusunda özel bir

çaba sarf edilmiştir. Şeyh Galip, bu yönelişin etkisiyle Türki-i basitle bir gazel ve hece vezniyle bir şarkı, Nedim ise heceyle iki koşma yazmıştır. Şeyh Galip, gazelin "nüsha-i kamus" olmadığını söyleyerek Sebk-i Hindî'nin külfetli söyleyişini eleştiren Nabi'yi, *Hayr-abad*'ındaki Farsçayı andıran ve Türkçe içinde bir sıklet oluşturan beyitleri sebebiyle eleştirmiştir. Türkçe kelimelerden kafiye yapmaya düşkünlüğüyle tanınan Hatem, "Biz Türkçe söyleriz Acemî dikkat eylesin" diyerek Acem hayranlarına tarizde bulunmuştur. Dürri'nin kardeşi Sa'di Çelebi, şiirin "selis" (akıcı) ve açık olması gerektiğini belirttikten sonra, "Benim Türkî dilinde cümlenin ma'lûmudur şi'rim / Ki lafz-ı nâ-şenîdeyle mükedder etmem ihvânı" diyerek, işitilmemiş kelimelerle okuyucuların ruhunu bulandırmak istemediğini söylemiştir. Bunlar, Sebk-i Hindî ile birlikte daha da ağırlaşan dile, Nabi'den itibaren başlayan tepkinin bu asırda daha da arttığını göstermektedir. Fakat bu konudaki zorlamalar, zevksiz, incelikten yoksun örneklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bilhassa bunlar ilginç kafiye ve redif arayışlarında kendisini göstermektedir. Nabi'de birkaç örnekle sınırlı kalan, kafiye olan kelimelerin eklerle genişletilmesi bu asırda oldukça yaygınlaşmıştır. Sünbülzade Vehbi, değişik kafiye ve redif arayışları, günlük konuşma diline ait tabirler kullanmayı bir oyun vasıtası hâline getiren şairlerin başında gelmektedir. Raşit, Rahmî, Şeyhülislam Es'at, Pertev, Kâni gibi şairler de, *benek– ek– dönek– çörek– mercimek; etekli- yelekli- bebekli- göbekli* gibi gereksizliklerden kendilerini kurtaramamışlardır.

Kuruluş dönemi şairlerinin yenilik adına medet umdukları cinaslı ve cinas-ı mükerrerli kafiyelerle örülü gazeller, bu asırda yeniden yaygınlaşmaya başlamıştır (Horata 1998a: 65-76; Horata 1998b: 47-55). Halepli Edip ise daha önce hiçbir divan şairinde karşılaşmadığımız yoğunlukta cinasa yer vererek bu tür söyleyişi sanatının asli gayesi hâline getirmiştir. Kimsenin gitmediği bir yolda gittiğini söyleyen şair, gazellerinin tamamına yakınını, rubai ve kıtalarının ise büyük çoğunluğunu cinaslı kafiyelerle yazmıştır (Mum 2003: 51-70). Sünbülzade Vehbi, "sühan" redifli kasidesinde bu tür kafiye arayıcılarının şiiri Âşık Ömer mesleğine döndürdüklerini söyleyerek eleştirmiştir.

Hiciv türündeki eserlerin ve günlük konuşma diline yönelişin artması klasik şiirin lügatinde önemli bir değişime yol açmıştır. Bu asır, halk ağzına ait kelime ve deyimlerle, müstehcen, argo, hatta küfürlü sözler bakımından oldukça zengindir. Musikişinas şairlerin çokluğu, şiir lügatine musikiyle ilgili birçok kelime ve kavramın girmesine sebep olmuştur (bk. Cançelik 2013: 30). Beliğ, Dürri, Es'at, Nazim, Neyli devrin akla gelen ilk musikişinas şairleridir (Erdemir 1999: XXVIII). Rif'at Efendi (ö.1720), Enfî Hasan Ağa (ö.1729 ?), Nayi Osman Dede (ö.1729), I. Mahmut, Tanburi Âşık Mustafa Çavuş (ö.1757), Tab'i Mustafa Efendi (ö.1770), Ali Nutki Dede (ö. 1804), III. Selim de hem bestekâr hem de şair olan asrın diğer temsilcileridir (Cançe-

lik 2013: 29-30). Önceki asırda olduğu gibi, bu asırda da Nedim, Şeyh Galip ve Edirneli Kâmi gibi şairler tarafından Çağatay Türkçesiyle şiir yazma geleneği devam ettirilmiştir.

Bir devrin edebî coğrafyasını ortaya koyarken şahsiyet, tür, form, sanatkârların edebiyat hayatındaki konumları, dil ve üslup gibi kriterlerden hareketle bazı sınıflandırmalara gidilebilir. Girişte, bu açılardan dönem değerlendirilmeye çalışılmıştır. Klasik edebiyatın yapısı form, tür, hatta üslup bazında sınıflandırmalar bakımından güçlüklerle doludur. Aynı nazım şekilleri farklı türlere form olabilirken, şairler birbirinden farklı üsluplarda şiirler kaleme alabilmektedir. Buna karşılık onları dönemlerinde ayrıcalıklı konuma yükselten, üslupları olmaktadır. Bu sebeple, burada çeşitli özellikleriyle benzerleri arasında kendisini gösterme fırsatı bulan, devri temsil özelliğine sahip şairler, üsluplarından hareketle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Nedim'den Süruri'ye mahallî/folklorik söylem: Klasik estetikte çözülüşün şok dalgaları

Mahallileşme eğiliminin gördüğü rağbet sebebiyle, bu dönem edebiyatında mahallî/folklorik üslup önemli bir yer tutmaktadır. Türk edebiyatında, 15. asırda dilde atasözleri ve deyimlere yer verme şeklinde başlayan, daha sonra halk şiiri nazım şekillerini kullanma, heceyle yazma ve yerli konulara yönelme şeklinde devam eden mahallileşme eğilimi, başlangıçtan itibaren bilinçli veya bilinçsiz bir çaba olarak zaman zaman azalıp çoğalan bir çizgi hâlinde her dönemde varlığını hissettirmiş ve bu edebiyatın millî bir kimlik kazanmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. 18. asırda, bu çizgi daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarak, dönemin hâkim özelliklerinden biri hâline gelmiştir. Öncelikle biçimde başlayan bu yöneliş zamanla öze doğru gelişmiş, Sabit'te bir tutku hâline gelen halk zevkinin dili ve hayat tarzıyla şiire taşınması, bu asrın birçok temsilcisinin asli gayelerinden biri olmuştur.

Bu tarz, Nedim'de güçlü ve zarif bir senteze ulaşmıştır. Bir taraftan önceki asra ait olan, bir taraftan da 18. asrı müjdeleyen Sabit, günlük konuşma dilini, yer yer müstehcen ve argo boyutlara ulaşmakla birlikte, görülmedik bir şekilde şiire sokarak bu asır şairleri üzerinde yönlendirici bir isim olmuştur. Nedim'den sonra ise bu tarz, incelik ve zarafetten yoksunlaşmış, yer yer bayağılık seviyesine düşürülmüştür. Nedim'in asıl takipçisi İzzet Ali Paşa'dır. Vahit, Neyli, İsmail Beliğ, Çelebizade Asım ve Seyyit Vehbi, az da olsa Nedim tarzında şiirler söylemişlerdir. Sünbülzade Vehbi ve Neyli ise Nabi ve Nedim arasında gidip gelen şairlerdir. Bunların yanında mahallileşmeyi daha çok Sabit çizgisinde devam ettiren Ta'ip, Hevayi, Kâni, Süruri, Mehmet Emin Beliğ ve Enderuni Fazıl'da da folklorik üslup önemli bir yer

tutmaktadır. Vahit, çok sayıdaki şarkısı ve heceyle yazdığı şiirleriyle folklorik üslubun Nedim'den sonra akla gelen ilk temsilcisidir. *Reis-i şairan* Ta'ip, gördüğü aksaklıkları, halkın çektikleri sıkıntıları realist bir şekilde dile getiren sosyal bir tenkitçidir. Mehmet Emin Beliğ, çevresiyle ilgili gözlemlerini, gurbet hayatında karşılaştığı zorlukları, çektiği sıkıntıları içten bir üslupla anlattığı realist şiirleriyle tanınmıştır. Onun şiir dünyası, Nedim gibi İstanbul hususiyle Sadabat'la sınırlı kalmamıştır. Atmeydanı, Okmeydanı, Tozkoparan gibi İstanbul'un semtlerinin yanında, Rumeli coğrafyasına ait birçok yeri de şiirine taşımıştır. Beliğ, gözlem ve mizah yeteneğini asıl "Kefşger-name", "Hammam-name", "Berber-name", "Hayyat-name" başlıklı müseddeslerinde göstermiştir. Enderuni Fazıl, günlük hayatı, dış dünyayı incelik ve zarafetten yoksun sathi bir üslupla eserlerine aksettirmesiyle tanınmış, asıl kudretini mesnevilerinde göstermiştir. Onun farklı milletlere ait kadınlarından bahsettiği *Zenan-name'*si en çok ilgi gören mesnevisidir.

Bu dönemde, mahallileşme eğilimiyle birlikte heceyle yazılan şiirlerin sayısında önemli bir artış olmuştur. Daha önceki asırlarda yetişen Me'alî (ö. 1511), Muradi (III. Murat) (ö. 1595), Usuli (ö. 1684) gibi şairlerden sonra, bu asırda Nedim, Vahid-i Mahtumi, Şeyh Galip ve Razi (ö. 1740-41) heceyle şiir yazma geleneğini sürdürmüşlerdir. Bunlar arasında Vahit'in farklı bir yeri vardır. Diğer şairlerin heceyle yazdıkları şiirlerin hepsinin toplamı 10'u geçmezken, Vahit'in heceyle yazdıkları şiirlerinin sayısı 30'un üzerindedir. Bu sebeple o, bazı araştırmacılar tarafından hem halk hem de divan şairi olarak nitelendirilmiştir (Yöntem 1949: 267). Fakat bu örnekler, onu bir saz şairi olarak göstermeyi gerektirecek ölçüde değildir. Vahit, divan şiirinin kendisini tekrara başladığı bir dönemde yenilik adına, önceki asırlarda da görülen bir geleneğe biraz fazlaca sarılmıştır. Razi de Vahit kadar olmamakla birlikte Gevherî ve Şerifî'ye nazire olarak âşık tarzı şiirler yazar. Bu asırda âşık edebiyatı mensuplarının da aruzla şiir yazmaya başlamaları, şiirlerini klasik estetiğin teşbih ve mecaz sistemine daha fazla açmaları, tekke ve âşık edebiyatıyla klasik edebiyat arasında önceki asırlarda açılan farkın kapanmasına, aynı kültürün ürünü bu edebiyat anlayışlarının birbirlerine daha da yakınlaşmasına sebep olmuştur (bk. Kurnaz 1990: 45-74). Bu asırda oldukça rağbet gören şarkı, aydın kesimle geniş halk yığınlarını buluşturan bir tür olmuştur. Klasik şiire paralel olarak, klasik musikide de halka doğru temayül başlamış, hece vezniyle güfteler yazılmıştır. Bunların başında Tanburi mahlasıyla âşık tarzı güfteler yazan Mustafa Çavuş gelmektedir (Kurnaz 1990: 45).

Mahallî/folklorik söylemin ilk akla gelen temsilcisi, tezkirecilerin kendisine has hayallere sahip, üslup sahibi bir şair olarak niteledikleri Nedim'dir (ö. 1730).

Dönemin başında yetişen **Nedim** (1092/1681-1143/1730), klasik şiirin zirve isimlerinden biridir. Şiirleriyle çağına tanıklık görevini yerine getiren Nedim, bir taraftan Baki'de en güzel ifadesini bulan klasik üsluba, bir taraftan da içinde yaşadığı toplumun günlük konuşma diline ait deyişlerle yüklü folklorik üsluba açılan, bazen de Hint üslubundan gelen bedii söyleyişin imkânlarını yoklayan bir dil kullanmış; bunlar onun neşeli, coşkun kişiliğinde zarif, özgün bir terkibe ulaşmıştır. Bu üslup, Nedimane söyleyiş denilen, argonun tuzağına düşmeyen, günlük konuşma diline ait deyişlerle yüklü, nazik, kusursuz bir İstanbul Türkçesidir. Kendisini Baki'nin mirasçısı sayan Nedim, mahlasa ihtiyaç duymayacak kadar farklı, özgün bir şairdir.

Nedim, dünyaya sıkı sıkıya bağlı, hayata zevk ve neşe gözüyle bakan, coşkun, ateşli, rint bir şairdir. Hatta genç yaşında aşırı içki düşkünlüğü sebebiyle titreme hastalığına tutulduğu rivayet edilmektedir. Gençlik yıllarında Gülşenilik ve Hamzavilik gibi tarikatlara ilgi duymakla birlikte, şiirlerinde Gülşenî tekkesi için yazdığı bir tarih kıtasının dışında, tarikat mensubu olduğunu gösteren bir husus yoktur. Hamzaviliği ise, mezar taşının bu tarikat mensubu kişiler için kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bir gazelinde, "konuşmasındaki tekrarların gönle hoş geldiğini" söylemesi, dilinde hafif bir pelteklik olduğunu düşündürmektedir (Çavuşoğlu 1987: 331-344).

Nedim'in yetişme yılları Nef'i, Şeyhülislam Yahya ve Nabi gibi şairlerin büyük şöhrete kavuştuğu, Nabi ve Sabit'in hayatta olduğu yıllara rastlar. O da, edebiyat dünyasına Nevayi, Fuzulî, Nef'i, Neşati, Nabi, Sabit gibi şairlere yazdığı nazire ve tahmislerle adımını atmıştır. Şahsiyetinin oluşum yıllarında kaleme aldığı bu şiirlerinde henüz *Nedimane* söyleyiş yoktur. İstanbul'da doğan ve medrese eğitimini aynı şehirde tamamlayan Nedim, Şehit Ali Paşa'ya sunduğu kasidelerle kendisini tanıtmış ve müderrislik hayatında da hızla yükselmiştir. Kasidelerde, Nef'i etkisi bariz bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Şair, Nef'i, Nabi, Sabit tarzındaki ilk denemelerinden sonra, maddi hazlara düşkünlüğü sebebiyle Baki'den itibaren işlenegelen dünyevi şiir tarzına yönelmiş, Lale Devriyle birlikte sanatını tamamıyla bu dönemin renkli dünyasına açmıştır. Bu yıllar, onun epikürüyen mizacıyla şairlik yeteneğinin hoş bir senteze ulaştığı bir dönem olmuştur. III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu kasideleri, eğlence meclislerini süsleyen gazel ve şarkıları, onu Sadabat eğlencelerinin vazgeçilmez isimlerinden biri yapmıştır. Fakat padişah ve sadrazam katında ulaştığı bu şöhretine karşılık, kendisini sanat dünyasına kabul ettirmesi epeyce zaman almıştır. Şiirleri, çağdaşlarınca "nev-zemin", "na-refte-rah", "taze-eda" gibi yeniliği ve orijinalliğini belirten sıfatlarla nitelendirilmekle birlikte, klasik estetiğe uymaması sebebiyle sathi ve hafifmeşrep bulunarak alay konusu edilmiştir. Şairin kendisi bile, bir beytinde üstat bir şair olmamakla birlikte şiirlerinin insanlara hoş gelmesine şaşırdığını ifade etmiştir. Galip'in, bir beytinde

ona nazire yazmayı kendisine layık görmemesi, bu anlayışın uzun süre devam ettiğini göstermektedir. Fakat, yaşadığı devirden itibaren şiirlerindeki farklı ve yeni ses erbabınca anlaşılmış, onun Fars etkisinden uzak yeni bir vadi açtığı kabul edilmiştir. Tanzimat şairlerinden Ziya Paşa, üslubundaki yeniliği kabul etmekle birlikte onu Şeyhülislam Yahya ve Bahayi taklitçisi olmakla suçlarken; Namık Kemal, onu şiirlerindeki tabiilik ve sadelik sebebiyle lisanımızın en büyük şairi olarak görmüştür.

Nedim, Necati, Zatî, Baki ve Şeyhülislam Yahya'dan kendisine doğru gelen çizgide cesurca ilerleyerek taklitten uzak, kendisine has üslup sahibi olmayı başarmış bir şairdir. Yaşamayı, hayattan kâm almayı seven şair, yüzünü yaşanan hayata ve gerçeğe çevirmiş, neşeli, coşkun mizacıyla duygu ve hayallerini, yine yaşadığı çevrenin dilinin imkânlarını kullanarak ifade etmeye çalışmıştır. Eski edebiyatımızda, yaşadığı dönemle bu kadar bütünleşen başka bir şair yoktur. Hayatın gerçeklerine bakmak istemeyen şair, şiirlerinde ne dinî-tasavvufi düşünceye ne de annesinin ölümünün ardından yazdığı bir kıtası dışında acı ve kedere yer vermiştir. Nedim'e ait olduğu ileri sürülen "Habib-i kibriya" redifli naatın ise şaire aidiyeti kesin değildir (Macit 1997: XXXII). Hayata bu derece düşkün bir şair için şiir de hoşça vakit geçirmeye yarayan bir araç durumuna düşmüştür. Kaside ve gazelden önce şarabı tercih etmesi, onun için zevk ve eğlencenin şiirden önce geldiğini göstermektedir. Buna karşılık Nedim, yeri geldikçe söyleyen, az fakat öz yazmaya çalışan titiz bir şairdir. Devrin şairden geçilmediği bir ortamda, o düşünüp tartarak yazmayı tercih etmiştir.

Nedim'in en önemli eseri *Divan*'ıdır. O, asıl şöhretini duygularını perdesizce ifade ettiği gazel ve şarkılarıyla sağlamıştır. III. Ahmet ve İbrahim Paşa için sunduğu kasidelerinde de güzel söyleyişlere rastlanmaktadır. Fakat bunların çoğu hatır gereği gönül almak amacıyla yazılan, bir kısmı sadece methiyeden oluşan kısa kasidelerdir. Kasidelerinde memduhları genellikle devrin padişahı ve sadrazamıdır. *Nedim Divan*'ındaki (Macit 1997) kasidelerden 19'u Damat İbrahim Paşa'ya, 12'si ise III. Ahmet'e sunulmuştur. 2 kasidesinde ise padişah ve sadrazam birlikte övülmüştür. Diğer sadrazam ve devlet adamlarına sunulan kasidelerin sayısı ise birkaçı geçmemektedir. Nedim, başkalarına sunduğu kasidelerde bile önce padişah ve sadrazamı övmüş, sonra sözü asıl memduhuna getirmiştir. "Bahariyye"de ise sadrazam ile padişah kendi ağızlarından birbirine methettirilmiştir. Bu kaside, tahkiyeli eserlerdeki diyalog sahnelerini andıran bu anlatım biçimiyle türünün orijinal örneklerinden biridir. Şair, Lale Devrinin mimarı İbrahim Paşa için yazdığı kasidelerinde bütün hünerlerini göstermeye çalışmış ve onu ilim ve sanat erbabını koruması sebebiyle göklere çıkarmıştır. Kasidelerinde bilhassa nesip bölümlerinde, günlük hayattan kesitler bir tiyatro veya film sahnesi gibi canlı bir şekilde aksettirilmiştir. III. Ahmet vasfında sa-

raydaki bir bayramlaşma vesilesiyle yazdığı "Iydıyye", Damat İbrahim Paşa için yazılan "Hammamiyye" ve "Ramazaniyye" ise, anlatım tekniği, mekânı ve kişileriyle manzum bir hikâyeye yaklaşmaktadır. Kasidelerin methiye bölümleriyle, kıta, tarih ve şarkılarda da bu türden sahnelendirmelere rastlanmaktadır (Kortantamer 1993: 337-412). "İstanbul" ve "Sadabat" kasideleri de gerçek hayattan alınan realist tasvirlerle yüklüdür. Gerek kasidelerinde gerekse diğer şiirlerinde dış dünya ile ilgili soyut tasvirlere rastlamak güçtür. Bunlar, onun kasidelerine de kendi kişiliğini aksettirdiğini göstermektedir. Bu sebeple kasidelerinde bu tür şiirlerdeki mübalağalı ifadeler ve soyut, subjektif ifadelerle yüklü külfetli söyleyişler yoktur. Fahriyeye yer vermeyen şair övgülerinde de oldukça ölçülü davranmıştır. Devrin diğer şairleri gibi divanında çok sayıda tarih vardır. Tarihler, Lale Devrinin meşhur kasırları ve eğlence hayatından ziyade, devrin çeşme, sebil gibi imar faaliyetleri için yazılmıştır. Bunların çoğu sadrazam İbrahim Paşa eksenlidir. Paşa'nın, Nevşehir'de yaptırdığı cami, medrese, han ve çeşmeler için de tarihler yazmıştır. Tarihlerinde, resmetme anlayışının etkisiyle konu edindiği olayı, tipleri ön plana çıkararak tahkiye yoluyla sahnelendirmeye çalışmıştır. Bunlar devrini aydınlatan vesikalar gibidir. Nedim, diğer şairler gibi halk şiirine ilgisiz kalmamış, heceyle iki koşma yazmıştır. Bunların yanında, Çağatay Türkçesiyle kaleme aldığı Nevayi'ye nazire gazeli ile bir kıtası vardır. Divanında Arapça ve Farsça şiirlere de rastlanmaktadır. Nedim, divanında 3 mesneviye de yer vermiştir. Bunlardan Kaptan Mustafa Paşa'yı övmek amacıyla yazdığı mesnevisinde, Vefa Bağı'nın özelliklerini güzel bir şekilde hikâye etmiştir.

Nedim'in en güzel şiirleri, Sadabat ve Çırağan âlemlerindeki zevk ve eğlence hayatıyla, âşıkane ve rindane duygularını dile getirdiği gazel ve şarkılarıdır. Çünkü o mizaç itibariyla da bir gazel ve şarkı şairidir. Divanında biri heceyle yazılmış 33 şarkı vardır. Asrın Vahit'ten sonra en çok şarkı yazan şairidir. Nedim, şarkı türünün edebiyatımızda akla gelen ilk ismi olmuş, kendisinden sonra bu türe olan rağbet daha da artmıştır. Klasik aşk ve rintlik duygularının dışında, Lale Devrinin zevk ve eğlence hayatından III. Ahmet'in tıraş oluşuna kadar her konuda şarkı söylemiştir. Hayata sıkı sıkıya bağlı, beşerî zevkler peşinde koşan bir aşk şairi olan Nedim, gazellerinde ve şarkılarında güzellere duyduğu sevgiyi, teklifsiz bir eda ile ifade etmiştir. Şiirlerine konu olan güzeller de hayatın içinden gelen gerçek tiplerdir. Bazen sevgilisi bir Hristiyan dilberi, Cezayirli bir afet veya çengî güzeli, bazen de sarı saçlı, mavi gözlü, ürkek bakışlı bir sevgili olmaktadır. Ona göre, şair güzel ve ince hayalleri ancak "kıl gibi ince belli", "gönül alıcı" bir güzelle yakalayabilir. Bunlar, klasik gelenek içinde yeni olan imajlardır. Bu sebeple Namık Kemal tarafından divanı "anadan üryan güzel bir kıza" benzetilerek, kendisi ahlak bozuculukla suçlanmıştır. Fakat, Nedim bu duygularını ifade ederken hiçbir zaman zarafeti elden bırakmamıştır.

Nedim, aşk anlayışında olduğu gibi şiirine yaşadığı coğrafyayı ve hayatı dâhil eden bir şairdir. Edebiyatımızın başlangıcından itibaren bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, zaman zaman azalıp çoğalan bir çizgi hâlinde görülen mahallileşme, bu asırda edebiyatın hâkim çizgilerinden biri hâline gelmiştir. Öncelikle biçimde başlayan bu yöneliş zamanla öze/muhtevaya doğru gelişmiş, Nedim'de güçlü bir senteze ulaşarak onu edebiyatımızda bu tarzın zirvesine oturtmuştur. O, bu asırda oldukça yaygınlaşan heceyle yazma eğilimine yazdığı 2 koşma ile katılmış, yaşadığı devri ve hayatı, özellikle İstanbul'u bütün içtenliğiyle anlatmaya çalışmıştır. Nedim kadar İstanbul'a aşk derecesinde bağlı başka bir şair yoktur. İstanbul'un yanında Isfahan ve Şiraz gibi şehirlerin adını bile anmaya değer bulmamış, bir taşına bütün İran'ı feda etmiştir. Onun İstanbul sevgisi saray ve eğlence meclisleri merkezlidir. Kendisini, çağdaşı Ta'ip'ten farklı olarak kıtlıkları, eşkıya baskınları ve İstanbul'u yakıp kül eden yangınlarını değil, hayatın en güzel ve olumlu yönlerini anlatmaya adamıştır. İstanbul, eşsiz güzellikleri, suyu ve havasının güzelliği, köşkleri, havuzları, lale bahçeleri, sandal sefaları, güzellerinin giyim kuşamı, gül pembe şalları, işveleri ile resmedilmiş, Lale Devri bütün coşkusuyla şiirlerinde ebedileşmiştir. Bunlar, eski şiir estetiğinde yeni olan unsurlardır. Nedim'in şiirlerindeki bu pitoresk anlayış, mimari ve tezhip sanatlarında kendisini göstermeye başlayan rokoko ve barok motifleri andırmaktadır. Çünkü onun şiirleri, Tanpınar'ın belirttiği gibi minyatürden resme geçişi sembolize etmektedir. Nedim'den evvelki şairlerde, bir minyatürde veya halı deseninde kendisini gösterme fırsatı bulan hayat, Nedim'de tabiata açılan geniş bir pencere gibi, üç boyutlu büyük bir resim hâline dönüşmüştür. Onu asıl farklı kılan, diğer şairlerde göremediğimiz alelade pitoreskten yüksek bir resme ulaşmasıdır (Tanpınar 1977: 169-170). Çünkü o, sadece anlatmamış bizzat yaşamış, yaşadığı, gördüğü ve işittiklerini içtenlikle dile getirmeye çalışmıştır. Onun şiiri, geleneğin bütün imkânlarına da alabildiğince açıktır. Diğer şairlerde dağınık bir şekilde parça parça gördüğümüz tecrübeler, onun daima hayata bakan kişiliğinde özgün, zarif bir terkibe ulaşmıştır.

Nedim, şiirini kendisi de *temiz*, *akıcı*, *taze* (yeni) gibi sıfatlarla niteleyerek, hızlı ve güzel koşan bir ata benzetmiştir. Üslubunun en önemli özelliği, zorlamadan uzak, "sehl-i mümteni" (kolay gibi görünen aslında söylenmesi zor söyleyiş) örneği, rahat, zarif ve tabii bir söyleyişe yaslanmasıdır. En girift imajlar onun tabii söyleyişi içinde eriyip gitmiştir. Sabit'teki bayağılıklar ve soğuk nükteler onda yoktur. Şiirlerindeki bu musiki yüklü, tabii söyleyiş sebebiyle birçok musammat ve rubaisi devrinden itibaren bestelenmiştir. Nedim'in şiir lügati pek zengin değildir. Atasözleri ve deyimler diğer şairlere oranla daha azdır. Onun asıl kudreti, konuşma dilinin imkânlarını, argoya düşmeden ve bayağılaşmadan sonuna kadar kullanmasında yatmaktadır.

Hoşuna giden bir kelime ve imajı tekrar tekrar kullanmaktan çekinmemiştir. Dilindeki tabiilik ve güzellik kadar, hayallerindeki zenginlik ve incelik de dikkati çeker. Bazen Sebk-i Hindî'nin etkisiyle ince ve orijinal benzetmelerle yüklü beyitler de söyler. Fakat hiçbir zaman tabiiliği "tasannu"ya feda etmez. Baki'nin şiirlerindeki sanat kaygısı onda yoktur. Eski şiirde anlamdan önce gelen ses, Nedim'de daha belirgin bir şekilde ön plana çıkmıştır. Hatta onun şiiri büsbütün ses ve edadır. Bu ses, bazen devrin padişahına bile yüksekten bakabilecek kadar ince ve zarif bir ironiyle birleşmiştir.

Lale Devrinin sonunu getiren Patrona Halil isyanı (1143/1730) sırasında ölen veya öldürülen Nedim, ruhu devriyle bütünleşen ve devrin ruhunu gerek zevk, gerek dil gerekse duyuş bakımından en iyi aksettiren bir klasik şairimizdir. Diğer şairlerde, asırlarca bölük pörçük olarak görülen mahallî renkler, Nedim'le birlikte muhteşem bir tabloya dönüşmüştür. O, devrinde üstat olarak kabul edilmemekle birlikte, yaşadığı zamandan itibaren Türk edebiyatını derinden etkilemiş, kendisinden sonra birçok takipçi bulmuş üstat bir şahsiyettir. Çelebizade Asım, Neyli, Raşit, İzzet Ali Paşa, Âtıf, Seyyit Vehbi gibi şairler, onun yeni bir çığır açtığını belirterek şiirlerini taklit etmişlerdir. Sami ve Enderuni Vâsıf'tan Yahya Kemal'e kadar birçok şair, şiirlerine nazireler yazmıştır. Fakat Tanpınar'ın isabetle belirttiği gibi, sanatının kendisinden önce gelişen bir fikir hareketine dayanmaması, onun Türk şiirinde bir iklim değilse bile bir mevsim, bir nev'i bahar olarak kalmasına sebep olmuştur (Tanpınar 1977: 172-173). Nedim, döneminde hâkim olan hareketsiz, külfetli üslup ile incelikten yoksun folklorik üslup arasında; coşkun lirizmi, canlı, hareketli üslubuyla divan şiirinde açılan önemli bir parantez olarak kalmış, kendisinden sonra bu tarz daha çok Sabit çizgisinde yer yer bayağılığa varan şuhanelik ve zarafetten yoksun mahallilik olarak algılanmıştır.

Mahallî/folklorik üslupta, ikinci grupta yer alan şairler içinde Nedim takipçileri çıkmamıştır. Üçüncü grup şairler arasında yer alan, eserleri gerekli titizlikten yoksun Nedim takipçileri ise, *Osmanzade Ta'ip*, *Vahit*, *Hatem*, *Mehmet Emin Beliğ, Kâni* , *Enderuni Fazıl* ve *Süruri'*dir:

III. Ahmet'in resmî fermanıyla *reis-i şairan* ilan edilen **Osmanzade Ta'ip** (ö. 1136/1724), sosyal olaylara duyarlılığı, hicivleri ve nükteleriyle tanınan, dönemin önemli isimlerinden biridir. Asrın en verimli yazarlarından biri olan şairin *Divan'*ından (TDK Ktp., Yz. A-378; Yatman 1989) başka, *Sıhhat-abad* adlı manzum-mensur karışık bir kırk hadis tercümesi ile dinî, tarihî ve ahlaki muhtevalı mensur eserleri vardır.

İstanbul'da doğan ve müderrislik ve kadılık gibi görevlerde bulunan Ta'ip, Nef'i gibi mağrur, makam ve mevkiye düşkün, nüktedan, haksızlıklar karşısında sözünü esirgemeyen, geçimsiz bir şairdir. Bu sebeple, meslek hayatında sık sık azillerle karşılaşmış, iki defa müderrislikten ihraç edilmiştir.

Hatta ölümüne bile Mısır valisi hakkında söylediği bir nüktenin sebep olduğu rivayet edilmektedir. Şair, önce Hamdî mahlasını kullanmış, daha sonra yazdıkları hicivlerden pişmanlık duyarak tövbe eden anlamındaki *Ta'ip* mahlasını almıştır. Mevcut divan nüshasında hicivlere rastlanmaması, onun bu dönemde tertip edildiğini düşündürmektedir. Ta'ip, Halep kadılığından döndükten sonra (1714) her şeyden vazgeçerek bir süre inzivaya çekilmesine rağmen, verdiği davetlerle devlet adamlarıyla ilgisini devam ettirmiş, III. Ahmet'in 1720'de doğan oğlu için yazdığı tarihin beğenilmesi üzerine padişah fermanıyla *reis-i şairan* ilan edilmiştir.

Ta'ip, devrinin tanınmış münşilerinden biri olmakla birlikte, asıl şöhretini eleştiri oklarını sosyal aksaklıklara yönelttiği kaside ve kıtalarıyla sağlamıştır. Bunların yanında, Hz. Peygamber vasfında yazdığı 28 bentlik uzun terkip-bendi dikkati çekmektedir. Buna karşılık, şöhretine uygun bir sanat hayatı olmamış, devrinde sosyal konulara olan duyarlılığı, hicivleri ve nükteleri ile tanınan vasat bir şair olarak kalmıştır. Kaynaklarda da şairliğinden ziyade hiciv ve latifeleri üzerinde durularak övgü ve yergileriyle insanları teşhir etmesindeki başarısına dikkat çekilmiştir. Hakikaten eldeki hicviyelerinde, bazı şairler ve devlet adamları hakkında ağza alınmayacak sözler söylemiş, Nabi ve Baki gibi şairleri bile küçümseyerek eleştirmiştir. Fakat eldeki hicivleri, Hevayi, Sürûri gibi şairlere göre fazla bir yekûn tutmamaktadır. Onun, Ramiz tezkiresinin kenarına düştüğü bir notta "Sakıbıyye" gibi beş kasideden başkasının kendisine ait olmadığını söylemesi, yazdığı hicivlerden pişmanlık duyarak onları sahiplenmediğini düşündürmektedir. Ta'ip, geçimsiz, sözünü esirgemeyen bir kişi olması sebebiyle sık sık tarizlerle karşı karşıya kalmış, yapılan bu sataşmalar karşısında ise çoğu zaman susmayı tercih etmiştir.

Ta'ip, sosyal tenkitlerinin yanında devrin edebiyat hayatıyla ilgili eleştiriler de yazmıştır. Resmî fermanla *reis-i şairan*lığa getirilmesinden sonra, III. Ahmet'e sunduğu bir kasidesinde devrin edebiyat hayatını değerlendirerek şairle şair geçineni (müteşairi) ayırmaya çalışmıştır. Kendisinden sonra da bu görevi yerine getirmek üzere Seyyit Vehbi'yi vekil bırakmış, böylelikle bu asırda bir geleneğin oluşmasına öncülük etmiştir. Ona göre, her zümrenin içinde güzel söyleyenler olabilir, fakat bunların hepsinden bahsetmek mümkün değildir. Devrin şairleri arasında, Raşit ve Seyyit Vehbi mana ülkesinin sultanı olmaya layık şahsiyetlerdir. Mollalar zümresinden ise çok az şair çıkmıştır. Bunlardan Neyli ve Kâmi dışındakilere şair demek mümkün değildir. Müderrisler arasında Çelebizade Asım, kâtipler içinde Salim, Şehrî, Lem'i ve Rahimî gibi değerli şairler vardır. Ta'ip, daha *Gülistan*'ı bile okumadan üstatlık iddiasına kapılan genç şairleri ise anmaya bile gerek duymamıştır. Değerlendirmelerinde klasik estetiğe bağlı kalan

Ta'ip, mahallî/folklorik ögelerle örülü üslubuyla şiire yeni bir ses getiren Nedim'i görmezlikten gelmiş, bir başka şiirinde ise onu eğlence meclislerinde ortalıkta dolaşan "şarap ördeği"ne benzetmiştir.

Ta'ip, yüzünü hayatın gerçeklerine çeviren, dışa dönük bir şairdir. Sabit'te olduğu gibi şiirlerini mahallî hayata açmış, fukaralık, kıtlık ve pahalılık içinde bunalan insanların perişan hâlini, çöküşün arefesini yaşayan devletin içine düştüğü içler acısı durumu gerçekçi bir gözle tasvir etmiş, zaman zaman kalemini sertleştirmekten çekinmemiş, olayların müsebbiplerini ağır bir şekilde eleştirmiştir. Ta'ip'in gazelleri arasında, alışılmış konuların yanında az da olsa sosyal hayatla ilgili motiflere rastlanmaktadır. Üzerinde insan figürü olan Felemenk atının rağbet görmesini anlattığı gazeli, entelektüel kesimde başlayan zihniyet çözülüşünün halka doğru yayıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Ta'ip, sosyal muhtevalı şiirleri ve hicivlerinde, klasik estetiğe göre oldukça sathi kalan, sanat kaygısından uzak, günlük konuşma diline olabildiğince açık, yer yer külhanbeyi edasını çağrıştıran nükteli, mahallî bir üslubu tercih etmiştir. Bu tür şiirler, şiir yükünden ziyade ele aldıkları konular ve dil malzemesi itibariyle dikkati çekmektedir. Çünkü şairler, nükte ve hicivlerde genellikle Türkçe kelime ve deyimlere başvurmuşlardır. Fakat bunların çoğu zarafet ve incelikten yoksun, günlük hayattan şiire taşınan, nesir üslubunda, yer yer küfür ve müstehcenlik boyutuna varan söyleyişlerdir. "Sabun anılsa ağzımız köpürür", "Arpa torbası sanır anı gören", "Yazı yazmak mı kolay tanbura çalmak mı kolay" vs.

Manzum-mensur karışık bir eser olan *Sıhhat-abad* ise III. Ahmet'in hastalığı sebebiyle yazılan bir kırk hadis tercümesidir. Değişik konulardaki hadisleri basit bir dille önce nesre, sonra da kıtalar hâlinde nazma çekmiştir. Kıtaların beyit sayısı 2 ile 10 arasında değişmektedir.

Ta'ip, Bağdatlı Ruhi, Nef'i, Nabi ve Atayi gibi şairlerde gördüğümüz sosyal tenkidi önemli bir merhaleye ulaştırmıştır. Sosyal olaylara duyarlılığı, halk tabir ve deyimlerine düşkünlüğü, onu mahallî üslubun akla gelen ilk isimleri arasına dâhil etmiştir. Fakat resmî fermanla aldığı *reis-i şairan* unvanına rağmen asrın üstat şairleri arasına girememiş, daha sonra çok çabuk unutulmuştur.

Heceyle yazdığı şiirleri ve çok sayıda şarkısıyla devrinde büyük bir şöhrete kavuşan **Vahit Mahtumi** (ö. 1145/1732-33), padişah tarafından cezalandırılarak sürgüne gönderilmesi sebebiyle tezkirelere alınmayarak unutulmaya terk edilen ilginç simalardan biridir. Enderun'da yetişen şairlerden olan, devrinde daha çok *Mahtumi* mahlasıyla tanınmakla birlikte şiirlerinde hem *Vahit*, hem de *Mahtumi* mahlasını kullanan şair, şairliğinin yanında ata binme, silah kullanma, cirit oynama, saz çalma, şarkı, türkü ve tekerleme söylemedeki yeteneğiyle tanınmış, çok yönlü bir şahsiyettir.

Bu sebeple, devrin padişahı III. Ahmet'in teveccühünü kazanmış, fakat bu yakınlığın bedelini Lale Devrini İstanbul'dan uzakta geçirmekle ödemiştir. Hakkındaki iftiralar sebebiyle bir süre sürgün hayatı yaşayan Vahit, şiirlerinde sık sık bu sürgünden duyduğu üzüntüyü ifade ederek, hiçbir suçunun olmadığını, dost bildiği insanların iftiralarıyla bu duruma düştüğünü söylemiştir. Sürgün hayatının büyük bir kısmını geçirdiği Yenişehir'de kendisini kısa zamanda kabul ettiren şair, etrafına topladığı arkadaşlarıyla şiir ve sohbet meclisleri tertip etmiş ve eserlerinin bir kısmını burada kaleme almıştır.

Vahit'in en önemli eseri, III. Ahmet'in emri üzerine 1129/1716'da tertip ettiği *Divan*'ıdır. *Divan* (Kahraman 1995) daha sonra yeni şiirleri içine alacak şekilde tekrar düzenlenmiştir. Hem yüksek hem de halk kültürüne vâkıf, yetenekli bir şair olan Vahit, devrinde epeyce şöhrete kavuşmuş ve divanını tertip ettiğinde Es'at, Raşit, Seyyit Vehbi, Sami, İzzet Ali Paşa, Necip Efendi gibi muasırı şairler eserine takrizler yazmışlardır. Osmanzade Ta'ip, Necip, Koca Ragıp Paşa gibi şairler de ondan övgüyle bahsetmişlerdir. Bunlar, şairin yaşadığı dönemde ne kadar meşhur olduğunu göstermekle birlikte, onun sürgün yıllarına rastlayan yıllarda kaleme alınan Safayi ve Salim tezkirelerine alınmaması, unutulmaya terk edilmesine ve birçok edebiyat tarihinde isminin bile zikredilmemesine sebep olmuştur. Vahit, ancak ölümünden çok sonra (1784) kaleme alınan Ramiz tezkiresinde kendisine yer bulabilmiş, burada hasret yüklü lirik gazelleri ve şarkıları olan üstat bir şair olarak anlatılmıştır. Vahit, Fehim, Mesihî, Nabi, Nevayi ve çağdaşı Ta'ip gibi şairlere nazireler söylemekle birlikte, Nef'i ve Baki gibi bir şair olmadığını belirterek kendisini tamamıyla farklı bir vadide koşan Örfî'ye benzetmiştir. Gerek kasidelerinde gerekse gazellerinde devrin üstat şairlerinden geri kalmayacak şiirler söyleyen şair, kasidelerinde Nef'i, gazellerinde de Nabi, Sabit ve Kâmi etkisinde kalmış; daha çok şarkıları, heceyle yazdığı şiirleri ve gurbet duygularını aksettiren lirik şiirleriyle, folklorik üslubun önemli isimlerinden biri olarak tanınmıştır.

Halk zevkinin dili ve hayat tarzıyla şiire taşınması, Vahit'in sanatının önemli özelliklerinden biridir. Divanında, giyim, kuşam, musiki gibi kelimelerle örülü gazellere rastlanmaktadır. Ayrıca heceyle yazılmış çok sayıda gazel ve şarkısı vardır. Vahit'in 100'ün üstündeki şarkısı, onu kendisi gibi Enderunlu olan ve 211 şarkısı olan Vâsıf (ö. 1824-25)'tan sonra edebiyatımızın en çok şarkı söyleyen şairi yapmıştır. Diğer şairlerde geçici bir heves seviyesinde kalan halk zevkine yöneliş, onda bilinçli bir çabaya dönüşmüştür. Fakat şarkılarında Nedim'de gördüğümüz coşku yoktur. Çoğu vezinli kafiyeli, içi doldurulmamış söyleyişlerden ibarettir. Şarkılarından ve gazellerinden bazıları bestelenmiştir. Şarkıların 31'i heceyle ve murabba şeklinde yazılmıştır. Genellikle 11'li hece ölçüsünün kullanıldığı bu şiirler, âşık ede-

biyatındaki koşmalara benzemektedir. Divan edebiyatında, 16. yüzyıldan başlayarak birçok divan şairi heceyle şiir yazmakla birlikte, bunların heceyle yazdıkları şiirlerin toplamı 10'u geçmemektedir. Bu, Vahit'in heceyle şiir yazan şairler içindeki farklı konumunu ortaya çıkarmaktadır. Vahit, gerek halk zevkine yönelişi gerekse heceyle yazdığı şiirleriyle, Sabit'ten Enderuni Vâsıf'a doğru ulaşan folklorik üslupta, incelik ve zarafetin ihmal edilmediği çok önemli bir halkadır. Bu özellikleri sebebiyle, bazı araştırmacılarca hem halk hem de divan şairi olarak nitelendirilmiştir (Yöntem 1952a: 445-450). Bazı eserlerde de, klasik şair kimliği unutularak heceyle yazdığı şiirleri sebebiyle 18. asırda yaşayan bir saz şairi olarak anlatılmış ve bu hata daha sonraki yayınlarda da devam ettirilmiştir. Fakat şairin heceyle yazdığı şiirler, onu bir saz şairi olarak nitelendirmeyi gerektirecek ölçüde değildir.

Vahit gazel ve şarkı şairidir. Divanında, devrinin sosyal hayatından kesitler sunan çok sayıda tarihi vardır. Gazelleri genellikle âşıkane ve rindanedir. Vahit'in, sevdiklerinden, doğup büyüdüğü topraklardan ayrı olarak yaşamak zorunda kalması, şiirlerine melankolik bir hava vermiş; bu, padişahın gazabına uğramanın verdiği üzüntüyle birleşince, ortaya oldukça lirik, yakıcı gazeller ve şarkıların çıkmasına sebep olmuştur. Şiirlerinde zaman zaman klasik geleneğin dışına çıkan imajlara rastlanmaktadır. Âşığın sevgilisi, bazen sarışın, beyaz tenli bir Frenk güzeli veya Türkçe bilmeyen Akdenizli bir "levend" olabilmektedir. Vahit, zaman zaman pesimistliğinin verdiği ruh hâliyle, haksızlıkları, sosyal aksaklıkları tenkit ederek, Nabi gibi hikemî şiire yönelmiştir. Divanındaki küçük mesnevilerde, kanaatkâr olmanın faydaları ve II. Mahmut'tan af isteği üzerinde durmuştur. Bunlar arasında yer alan "Name-i Âşıkane-i Manzum" ise, âşığın ağzından sevgiliye yazılan bir mektuptur. Lale isimlerine sıkça yer verilmesi sebebiyle olsa gerek, esere *Lalezar* ismi verilen şehrengizi ise, diğer mesnevilere göre daha hacimlidir (→ Mesneviler).

Vahit, eski şiirin kendisini tekrara başladığı, divan ve âşık edebiyatı geleneğinin birbirine daha yakınlaştığı bir dönemde, yenilik adına mahallileşme eğilimine biraz fazlaca ve de bilinçli olarak sarılmıştır. Bu tavrı ve bilhassa heceyle halk ağzından şiir yazması sebebiyle devrinde eleştirilmiştir. Vahit, Nedim'le aynı yıllarda yaşamakla birlikte sürgüne gönderilmesi sebebiyle kendi mizacına uygun bir ortam bulamamıştır. O, belki asıl kudretini Lale Devrinde gösterecek, Nedim'le birlikte padişahın nedimlerinden biri olarak zevk ve eğlence hayatının coşkusuna ortak olacaktı. Fakat, talihi onu farklı vadilere sürüklemiş, Nedim gibi yaşama coşkusuyla dolu şiirler yerine hasret yüklü, lirik gazeller ve bestelenerek nesilden nesile aktarılan şarkılar yazan bir şair yapmıştır.

Asrın Sabit çizgisini devam ettiren şairlerinden biri de Akovalızade lakabıyla tanınan **Hatem**'dir (ö. 1168/1754). III. Ahmet'in tahta çıktığı yıllar-

da Mora civarındaki Akova'dan İstanbul'a gelen şair, Nabi ve bilhassa Sabit yolunda eserler vermeye çalışmıştır. Küçük hacimli bir *Divan*'ı (Varışoğlu 1999) olan Hatem, devrinde gerek şiir gerekse inşaya mahir, hoş edalı bir şair olarak tanınmıştır. Mahallî olaylara yer verme, Türkçe kelime, deyim ve atasözlerini kullanarak şiirde Türkçeyi hâkim kılma çabası, onun sanatının özünü teşkil etmiştir. Söz oyunlarına, Türkçe kelime ve deyimlere düşkünlüğünün, nüktedan kişiliğinden kaynaklanan ince bir mizah duygusuyla birleşmesi, onu benzerleri arasında şahsi üslup sahibi bir şair yapmıştır. Kendisi de, "Biz Türkçe söyleriz Acemî dikkat eylesin" diyerek, Türkçe söylemeye verdiği önemi belirtmiş, bunun gazelleri daha güzelleştirdiğini ifade etmiştir. Buna karşılık şiirleri, Nedim, Şeyhülislam Yahya gibi şairlerde gördüğümüz zarafet ve incelikten yoksundur. Diğer şairlerde görmediğimiz, halk ağzından alınan kelime ve deyimler, orijinal benzetmeler, hatta bir kısmı argo ve müstehcen boyutlara varan söyleyişler, onun üslubunda önemli bir yer tutmaktadır. "Tablasına mangır atar", "boru çaldırtmak", "çıkarır ipliğini pazara", "post kırmak", "langoroz", "kokusu çıkmak", "küpe binmek", "yumruğuna tükürmek", "koz atar", "kar kürütmüş", "yemlemek" gibi, daha çok mahalle kabadayısı, bıçkın delikanlı dili olarak anılan Osmanlı argosuna ait deyimlerin gereğinden fazla kullanılması, şiirdeki incelik ve akıcılığı yok etmiştir. Aynı husus kafiye bulma konusundaki zorlamalarda da görülmektedir: *Top top, kop kop, lop lop, öp öp* vs. Divanındaki ilk şiir olan "Bahariyye", baştan sona halk ağzından alınan söyleyişlerle doludur. Bunu bazı kaside ve gazellerinde de görmek mümkündür. Buna karşılık, bazı şiirlerinde son derece külfetli, zincirleme tamlamalarla örülü bir dil kullanmıştır. Mahallileşmeye olan ilgisine karşılık, divanında sadece 3 şarkı vardır. Bunlar arasında "Sendedir dîvâne gönlüm sendedir" nakaratlı şarkısı çok beğenilmiştir. Zaman zaman Nedim gibi âşıkane şiirler söyleyen Hatem ona nazireler yazmıştır. Fakat şiirinin en zayıf tarafı duygudur. O da sarı saçlı, mavi gözlü dilberlerden, İstanbul'dan, Beşiktaş'tan, Çatalçeşme'den, Akova'dan bahsetmiştir. Fakat Nedim'in nazmıyla yarışamayacağını itiraf etmiştir. Hatem, iyi bir musikişinas olması sebebiyle musiki terimleriyle örülü gazeller de söylemiştir. Bu tarz şiirlerin onun daha çok tasavvuf yoluna girmeden önceki döneme ait olması kuvvetle muhtemeldir.

Kendisinin, ne sufi, ne şeyh, sadece Hak yolunda giden sade bir "Müslüman" olduğunu söyleyen Hatem, mütevazı, gönül ehli, zahirî ve bâtını ilimlere vâkıf, aynı zamanda nüktedan bir şahsiyettir. O, Nakşibendi şeyhlerinden Tokadi Mehmet Efendi'ye intisabından sonra ise tam bir gönül ehli şeyh-veli kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Kahire'de on yıl süreyle münzevi bir hayat süren şair, daha sonra Yenişehir Fener'e dönerek ömrünün kalan kısmını insanları irşat etmekle geçirmiştir. Fakat Hatem'in bu döneme ait, tasavvufi duygu ve düşüncelerini yansıtan şiirleri elimizde yoktur. Bu,

onun hayatının ikinci kısmında şiir yazmaktan vazgeçerek kendisini küçük dinî-ahlaki mensur eserler yazmaya adadığını düşündürmektedir. Onun hayatının ikinci döneminde, şair kimliğinin şeyh kimliğinin ardında kalması, bu ilginç şairin kudretini bütünüyle göstermesine engel olmuştur.

Mahallileşme eğiliminin bu asırdaki güçlü temsilcilerinden biri olan **Beliğ (Mehmet Emin)** (ö. 1174/1760-61), hayatını İstanbul'dan uzakta Mora Yenişehir ve Zağra'da maddi sıkıntılar içinde geçiren ve devrinde hak ettiği şöhrete ulaşamayan bir şairdir. Kaynaklarda zevk ve sefaya düşkün bir şair olarak tanıtılan Beliğ'in değeri, ancak Şinasi, Muallim Naci ve Namık Kemal gibi Tanzimat Dönemi şairlerince fark edilmiştir.

Beliğ, edebiyatın bir nazire edebiyatı görünümüne girdiği bir dönemde, nazire yazmanın kendi lisanına yakışmayacağını söyleyerek şiirde yeni (*nev-zemin*) olanın peşine düşmüştür. Gençlik yıllarında İstanbul'a gelen şair, bir süre müderrislik ve kadılık yaptıktan sonra tekrar Yenişehir'e dönerek görevini burada devam ettirmiştir. Beliğ'in tek eseri *Divan*'ıdır (Ebuzziya Tevfik 1258; Dereli 1996; Açıkgöz 1994; Demirel 2005). Kaynaklar, şairin yetişmesinde devrin tanınmış âlim ve şairlerinden Akovalızade Hatem Efendi'nin önemli bir yeri olduğunu belirtirler. Şiirini Baki, Nef'i, Sabit ve Nabi'nin ruhu olarak gören şair, yer yer hikemî ve bedii üslupta (Sebk-i Hindî) şiirler yazmakla birlikte; daha ziyade Hatem gibi, şiirini dış ve iç gerçekliğe açmış, gurbet hayatında karşılaştığı zorlukları, çektiği sıkıntıları realist bir şekilde dile getirmiştir. Şiir dünyası, Nedim gibi İstanbul, hususiyle Sadabat'la sınırlı kalmamıştır. Atmeydanı, Okmeydanı, Tozkoparan gibi semtlerin yanında, Rumeli coğrafyasına ait birçok yeri de şiirine taşımış ve zaman zaman çevresindeki sosyal aksaklıkları tenkit etmiştir. Bu sebeple, mahallî hayatı aksettiren realist ve mizahi şiirleriyle, Sabit'ten Enderuni Fazıl ve Vâsıf'a ulaşan çizgide önemli bir merhale olmuştur. Nedim gibi, rint ve şuh bir eda ile kaleme aldığı zarif şiirleri de vardır. Hayattan ve dünyadan şikâyet ettiği, kadrinin bilinmemesinden yakındığı şiirlerinde ise Nabi'yi hatırlatmaktadır. Şiirlerinde güçlü bir kendini övme temayülü vardır.

Beliğ, asıl şöhretini gazelleri ve şehrengizleri hatırlatan musammatlarıyla kazanmıştır. Devrinin sadrazamı ve şeyhülislamları gibi devlet adamlarına yazılan kasideleri, divanında önemli bir yer tutmamaktadır. En çok kaside sunduğu kimselerin başında 3 şiirle Yenişehirli Ratip Ahmet Paşa gelmektedir. Kasidelerinde, daha çok çektiği sıkıntıları dile getirerek memduhlarının himmetini beklemiştir. Çırağan Sahilhanesi'yle ilgili uzun kasidesinde ise, Çırağan Sarayı ve oradaki eğlence âlemlerini anlatmıştır. Asıl dikkati çeken şiirleri, Namık Kemal tarafından "nev-zemin"; yani orijinal şiirler olarak görülen, "Kefşger-name", "Hammam-name", "Berber-name", "Hayyat-name" başlıklı müseddeslerdir. Bent sayıları 9 ile 13 arasında de-

ğişen bu şiirlerde, esnaf kesiminden ayakkabıcı, terzi ve berberle, hamama giden genç bir erkek müşteri etrafında dönen olaylar, yer yer ironik bir üslupla hikâye edilmiştir. Konu bakımından şehrengizlere benzeyen bu şiirlerde, şairin gözlem ve mizah yeteneğini görmek mümkündür. Müstehcen motiflerle yüklü bu şiirler, ele alınan esnaf kesimiyle ilgili çok sayıda kelime, deyim ve alet ismine yer vermesi sebebiyle, folklorik bakımından da önem arz etmektedir. Fakat, müstehcenlik, bazı kıta ve müfretlerde bayağılaşarak şiirleri okunmaz hâle getirmiştir. Hammam-name türünün en güzel örneği, bu asırda Nedim ve Beliğ tarafından kaleme alınmıştır. Daha önce Sabit tarafından yazılan "Berber-name" dışında, ayakkabıcı ve terzi "güzel"lerinden bahseden "Kefşger-name" ve "Hayyat-name" sadece Beliğ'de görülen örneklerdir. Beliğ'in, bazı kaynaklarca yanlışlıkla Bursalı Beliğ'e ait gösterilen terkip-bent şeklinde yazılmış bir *Saki-name'*si de vardır. 13 bentten oluşan bu şiir matbu divanda da yer almaktadır (Abdulkadiroğlu 1997: 136-150).

Şiirini suya benzeterek, onun ham meyve gibi boğazı almayacağını söyleyen Beliğ; kulağa hoş gelen mahallî/folklorik yönü güçlü, canlı bir üslubu tercih ettiğini belirtmiştir. Bu canlı anlatımın, Türkçe kelimeler, halk ağzından alınan deyimler ve mahallî hayatı aksettiren canlı tablolarla zenginleştirilmesi, onu asrın özgün şahsiyetlerinden biri yapmıştır. Gazellerinde, kafiyeleri Türkçe kelimelerden seçme konusunda özel bir gayret sarf etmiştir. Bazı kafiyeleri *(pof-kof-of-pöf; dinlemeklik yap-çiçeklik yap; yaldızlar-dalbızlar-cızlar; ellenmiş- tellenmiş-güzellenmiş; derleme-şekerleme-egerleme vs.),* yerlilik kaygısının onları şiiriyetten nasıl uzaklaştırdığını gösteren örneklerdir. Buna karşılık, tasannuya, mazmun kaygısına, fikir ve söz oyunlarına itibar etmemiştir. Güçlü bir şair olan Beliğ, şiir üzerine düşünen, şiirde bir yenilik yapmanın gereğine inanan, fakat bu düşüncelerini tam olarak eserine aksettirebilecek bir ortam bulamayan bir şairdir. Beliğ, Nedim'in üslubundaki incelik ve canlılığa erişememekle birlikte, yer yer ironik bir üslupla kaleme aldığı realist şiirleriyle mahallî/folklorik üslubun ilk akla gelen isimlerinden biri olmuştur.

Dönemin renkli simalarından biri olan **Kâni** (1124/1712-1206/1792), klasik edebiyatın mizah türündeki üstatlarından biridir. Kâni (Ebubekir), kaynaklarda mağrur, makam ve mevkiye önem vermeyen, mey ve mahbuba düşkün, lakaydi, laubali, hazır cevap; keskin zekâsı, nüktedanlığı ve gözlem kudretiyle çağdaşı şairleri oldukça şaşırtan, kalender meşrepli, rint bir şahsiyet olarak anlatılmıştır.

Kâni'nin sanat hayatını, İstanbul'a gelişinden önce ve sonra olmak üzere iki döneme ayırmak gerekir. Ömrünün ilk kırk yılını Tokat'ta geçiren şair, bu yıllarda Tokat Mevlevihanesi şeyhi Abdülahad Dede'nin yanında sakin bir hayat sürmüş, yazdığı şiirleriyle genç yaşında kendisini tanıtma fırsatı

bulmuştur. Mizah ve hiciv duygularını ise bu dönemde bastırmak zorunda kalmıştır. Üçüncü defa sadrazamlığa getirilen Hekimbaşızade Ali Paşa'nın İstanbul'a giderken Tokat'a uğraması, Kâni'nin hayatında yeni bir sayfa açmıştır. Paşa'ya sunduğu kasidenin beğenilmesi üzerine, İstanbul'a giderek kısa sürede hacegânlık gibi önemli bir rütbeye yükselmiştir. Fakat kalender mizacı sebebiyle saray hayatının teşrifatına ve debdebesine uyum sağlayamayan şair, soluğu Tokat'ı hatırlatan İstanbul'un kenar mahallelerinde almıştır. Sürûri, onun elinde defiyle şehri âdeta sur gibi katettiğini söylemiştir. Kâni, Ali Paşa'nın üç ay süren sadaret görevinden ayrılmasını fırsat bilmiş, kendi isteğiyle İstanbul'dan ayrılarak Silistre, Rusçuk, Bükreş gibi yerlerde otuz yıl boyunca kâtiplik yapmıştır. Bu görevi esnasında, Eflak Voyvodası Alexandre ile özel bir dostluk kurmuş ve onun yeğenine Türkçe öğretmek amacıyla *Be-nam-ı Havariyyun-ı Büruc-ı Fünun* adlı konuşma kılavuzu hazırlamıştır. İkisinin beraber yapılmış portreleri Sinaia müzesinde hâlâ korunmaktadır. Buralarda dilediğince bir hayat süren şair, mektuplarının pek çoğunu bu dönemde kaleme almıştır. Yeğen Mehmet Paşa'nın sadarate gelmesiyle tekrar İstanbul'a dönmüş, fakat gerek Paşa'yla eski günlerinden gelen samimiyetini sürdürmeye çalışması gerekse özel sohbetlerde duyduğu sırları ifşa etmesi sebebiyle, idama mahkum edilmiş, son anda affedilerek Limni adasına sürgüne gönderilmiştir. Bu yıllar hayatının en sıkıntılı günleridir. "Hasbihâl-i Hod" adlı şiirinde bu yıllarda çektiği zorlukları dile getirmiştir. Affedildikten sonra ise, dünya ile bağlarını koparark kendisini tekrar Mevleviliğe adamıştır. Kâtiplerin hatayla yazdıkları dışında sevabının olmadığını söyleyen Kâni, Mevleviliğin yanında, Hacı Bektaş-ı Veli ve Abdülkadir Geylani gibi tasavvuf büyükleri için de methiye yazmış ve Nakşibendiliği övmüştür. Bunlar onun hayatının son yıllarında başka tarikatlara da ilgi duymuş olabileceğini akla getirmektedir.

Kâni, gözlem yeteneği yüksek, hayata mizah gözüyle bakan, gördüklerini ironik bir dille ifade eden bir şairdir. Fakat bu özelliklerini daha çok mektuplarında ve *Letaif*'inde (Batıislam 1997a; Çıraklı 1998) göstermiş, inşada yeni bir vadi açmıştır. Bu sebeple onun nesri nazmına galip gelmiştir. *Münşeat*'ında yer alan "Tekir binti Pamuk" imzasıyla yazdığı mektubu bir hiciv şaheseridir. Ayrıca sadrazam Yeğen Mehmet Paşa'ya yazdığı mektubu da çok beğenilmiştir. *Letaif* ise, genellikle Yeğen Mehmet Paşa'nın hizmetinde görevli Dadi ve Badi adlı iki askerin ağzından yazılan manzum ve mensur latifelerden meydana gelmektedir. Kafzade Faizî, Veysi, Seyyit Vehbi gibi şairlerde birkaç örnekle sınırlı kalan başkasının ağzından hiciv yazma, Kâni'nin eserinde temel özellik hâline gelmiştir. Manzum latifeleri, farklı nazım şekilleriyle yazılan hiciv ve hezllerden oluşmuştur. Eserde, Allame adlı bir şahsın kişiliğinde, cahil olduğu hâlde âlim edalarına bürünen tutarsız kişiler, kadın düşkünleri, dolandırıcılar ağır bir şekilde hicvedilmiştir.

Mecmua kenarına düşülen notlara göre Allame, asıl ismi Ali olan, zaman zaman şiir yazmaya kalkışan, her mecliste karşısına çıkan bir kâtiptir. Şaire göre, Hevayi'den beri dünyada onun eşi görülmemiştir. Böyle bir şahsı hezl etmek veya hezl etmeyip rahat bırakmak da abestir. Allame, tarihî, gerçek bir kişiden çok belli bir insan tipini sembolize eden hayalî bir tiptir. Eserin önsözünde de, hicivlerde kimsenin hedef alınmadığı, yazılanların sadece iki askerin şakalaşmalarından ibaret olduğu söylenmiştir. Hicivlerde Karagöz, Hacivat, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş gibi Türk mizahının önemli tiplerinden de bahsedilmektedir. Şaire göre, Badi ve Dadi de birer Hacivat ile Karagöz'dür.

Kâni, hiciv ve latifelerinde argo ve müstehcen ifadelerle dolu bir üslup kullanmıştır. Bu sebeple, Süruri tarafından Lut kavmine mensup ahlaksız bir kimseye benzetilerek, şiirlerinin boş, gereksiz sözlerden ibaret olduğu söylenmiştir. Klasik estetiğe göre, hiciv ve latifeler zekâ mahsulü, ince ve zarif bir mazmun içermelidir. Fakat çoğu zaman bu göz ardı edilmiş, bu tür şiirler ağır ve kaba ifadelerle doldurulmuştur. Kâni'nin *Letaif*'i de, sanat açısından bir değer taşımamakla birlikte, geniş birikimini, gezip gördüğü yerlerin özelliklerini, günlük konuşma dilini aksettirmesi bakımından oldukça önemlidir. Bir beytinde, "herze-gû" (saçma-sapan söz) şiir söylemekteki amacının, kıyamette Hevayi-i Kadim ile buluşmak olduğunu söylemesi, Kâni'nin hezl vadisine yönelmesinde asrın başında yaşayan Kuburizade Hevayi'nin önemli bir rolü olduğunu göstermektedir. Fakat o, yazdığı çok sayıda hiciv ve latifesi ile Hevayi'yi geride bırakmıştır.

Kâni'nin *Divan*'ı (Eliaçık 1992; Elbir 1997; Yazar 2010) ve mensur mektupları, ölümünden sonra Raşit'in teşvikiyle Vak'anüvis Nuri (ö. 1213) tarafından toplanmıştır. Nuri, mukaddimesinde şairin büyük bir külliyat teşkil edecek kadar çok şiir ve mektubunun olduğunu, fakat çoğunun kaybolması sebebiyle sadece bir kısmını toplayabildiğini söylemiştir. Kâni, divanında az da olsa "hezl-amiz" (mizahi) ve satirik şiirlere, gezip gördüğü yerler ve başından geçen olaylarla ilgili realist tasvirlere yer verir. Divanda çok sayıda naat da vardır. 41 kasideden 18'i naattır. Bu özelliğiyle, edebiyatımızın en fazla naat söyleyen şairleri arasında yer almaktadır. Eldeki kasideler içinde, III. Selim'in cülusu vesilesiyle yazdığı kaside dışında, diğer padişahlar ve Hekim Ali Paşa, Yeğen Mehmet Paşa gibi sadrazamlar için yazılan methiyeye rastlanmamaktadır. Kasidelerinde beyit sayısı 172'ye kadar çıkmaktadır. Şair, çağdaşlarından farklı olarak bu şiirlerinde genellikle klasik şekil anlayışına uymuştur. Kâni'nin gazelleri arasında, yer yer güzel örneklere rastlanmakla birlikte, çoğu vasat âşıkane ve hikemî şiirlerden ibarettir.

Kâni, yerine göre nesrinde olduğu gibi külfetli, zincirleme tamlamalarla örülü bir dil kullanmakla birlikte, mahallî konulu şiirlerinde günlük konuşma diline ait çok sayıda kelime ve deyime yer vermiştir. Türkçe ke-

limelerin oranı diğer şairlere göre oldukça fazladır. Fakat, şiirleri gerek derinlik gerekse lirizm bakımından zayıftır. Şair, duygu ve düşüncelerini, nükteli, ironik, külfetsiz bir dille ifade etmiştir. Bu üslubu naatlarında da görmek mümkündür. Ciddi şiirlerinde bile, yadırganan kelime ve deyimlere yer vermekten çekinmemiştir. "Yatursın sen eşekler gibi adın ise insandır / Hele sahrâya bak bir kalkmışlar otlar öküzler", "Ey nev-nihâl bir semerin yok mudur senin" vb. Divanında, zorlamayla yazılan zevksiz, incelik ve zarafetten yoksun birçok şiire rastlanmaktadır. Cevdet Paşa'ya göre Kâni, arkadaşlarının isteğiyle kafiye bulmanın güç olduğu kelimelerle şiirler söylemiş, hatta bazı beyitleri istek üzerine mizahi tarzda tamamlamıştır. Şiirleri arasında, *benek- ek- dönek- çörek- mercimek* gibi ilginç kafiyeli kelimelerle yazılan manzumelere, "Dir ten tene nâ dir tene dir dir ditirekler" gibi anlamsız mısralara rastlanmaktadır. Buna karşılık, yeri geldikçe berceste şiirler ve mısralar da söyleyebilen bir şairdir. Bükreş'te bulunduğu sırada, âşık olduğu bir Romen dilberinin kendisine Hristiyan olmasını teklif etmesi üzerine söylediği; "Kırk yıllık Kânî olur mu Ya'nî" sözü hâlâ atasözü gibi dillerde dolaşmaktadır. Kâni, Sabit'le başlayan Enderuni Vâsıf'a doğru giden folklorik üslupta çok önemli bir isimdir. Fakat, ciddiyetten uzak, lakaydi bir edayla yazdığı şiirleri şairliğinin münşiliğinin önüne geçmesine yetmemiştir. Yeterince işlenmemiş, derinlik ve zarafetten yoksun şiirleri, eski şiir estetiğinde fazla bir önem arz etmemekle birlikte; o, mahallî figürlerle yüklü, nükteli şiirleriyle mizah ve hiciv türünün akla gelen ilk şairlerinden biridir.

Bu yüzyılın bütün şairlerinde gerek üslup gerekse muhteva itibarıyla çeşitli ölçülerde kendisini gösteren mahallî hayat, dönemin sonlarında yetişen **Enderuni Fazıl**'ın (ö. 1225/1810) mesnevilerinde bütün mahremiyeti ve çarpıklığıyla kendisini gösterme fırsatı bulmuştur. Asıl adı Hüseyin olan, Enderun'da yetişmesi sebebiyle Enderuni veya Enderunlu lakabıyla anılan Fazıl, güçlü bir şair olmamakla birlikte, iç ve dış gerçekliğe açtığı şiirleriyle klasik estetikte ilk ciddi başkaldırıyı yapan şairlerden biridir.

Geçim sıkıntısı içinde, derbeder, sefih bir hayat süren Fazıl, maddi aşka, zevk ve sefaya düşkün, aynı zamanda Nef'i gibi sözünü esirgemeyen, pervasız bir şairdir. Küçük yaştan itibaren talihsizlikler peşini bırakmamış, Osmanlılara karşı isyan eden dedesi ve babasının öldürülmesi üzerine küçük yaşlarda Akka'dan İstanbul'a gelerek Enderun'a girmiş fakat zevk ve sefaya düşkünlüğü sebebiyle saraydan uzaklaştırılmıştır. On iki yıl süren derbeder bir hayattan sonra III. Selim tarafından affedilen şair, hicivleri sebebiyle tekrar Rodos'a sürgüne gönderilmiştir. Adaya vardığı gün ise, kendisi gibi sürgünde bulunan hamisi Reisülküttap Ratip Efendi'nin idam edildiğini öğrenmesi üzerine, korkudan görme yeteneğini kaybetmiştir. Ölümünden kısa bir süre önce tekrar görmeye başlayan Fazıl, bütün bu trajik olaylara karşılık, hayata ve dünyevi zevklere sıkı sıkıya bağlı, dışa dönük rint bir

şairdir. Günlük hayatı, çevresini ve iç dünyasını, mahallî motiflerle yer yer incelik ve nezaketten yoksunlaşan iddiasız, sathi bir üslupla geniş ölçüde eserlerine aksettirmiştir. Şiirin, insanın gerçek dünyasına ve sosyal çevreye açılması bakımından, Nedim'den ziyade Sabit, Ta'ip ve Kâni gibi şairlerin peşinden gitmiş, onların mahallî tarafını daha da genişletmiştir. III. Selim için yazdığı bir kasidesinde, amacının kendi hâlini ifade etmek olduğunu söylemesi, gelenekten ziyade kendi iç ve dış gerçekliğine verdiği önemi göstermektedir. Şairin, *ben* olarak kendisini ortaya koyabilmesi, onu bu edebiyatın en ilginç simalarından biri yapmıştır. Fakat güçlü bir şair olmaması ve eserlerinin gerekli titizlikten yoksun olması, şairin eserlerini sadece sosyal olaylar, âdetler, gelenekler, inançlar, halk tabir ve deyişleri gibi folklorik özellikler bakımından değerli kılmıştır. Üslubundaki canlılık ve renkliliğe karşılık, şiirinin kuvvetli bir cazibeden mahrum olması, Fazıl'ın klasik edebiyatın üstat şairleri arasına girmesine yetmemiştir.

Hacimli bir *Divan* (Fazıl 1258/1842; Yanartaş 1997) sahibi olan şair, mesnevilerinden farklı olarak daha çok klasik estetik çizgisinde şiirler yazmıştır. Bazı gazel ve şarkıları bir kenara bırakıldığında, mesnevilerindeki özensizlik ve sathilik divanında da görülür. Divanı, kişiliğiyle tezat oluşturan münacat, naat ve miraciyelerle, dört halife, Abdülkadir Geylani, Bahaettin Nakşibent ve Mevlana gibi mutasavvıflar için yazılan dinî şiirlerle başlar. Fazıl, divan edebiyatının en çok kaside söyleyen şairlerinden biridir. Kasidelerini, III. Selim başta olmak üzere diğer devlet büyükleri için yazmış, kendi hayatı ve devriyle ilgili tasvirlere geniş bir şekilde yer vermiştir. Elinden tutacak bir kimse beklediği, bir kenara atıldığı sefalet yıllarında kasideye sarıldığı anlaşılan şair, bunlarda kötü talihinden şikâyet etmiş kendisine yapılan boş vaatleri ironik bir şekilde hicvederek, hacegân sınıfına geçmek istemiştir. III. Selim için yazılan bir kasidesinde ise, Erzurum'da dokuz ay boyunca çektiği açlık ve susuzluğu, varını yoğunu devletin itibarını korumak için harcamasına karşılık kendisine kuru bir aferinden başka bir şey verilmemesini sert bir dille eleştirmiştir. III. Selim'in şehadetiyle ilgili olarak feleğin methine dair yazdığı mersiye ise, çizgi dışı, nefis bir tariz örneğidir. Kasidelerinde, sanatkârane, renkli hayallerden ziyade, daha canlı, günlük hayata açılan bir üslup hâkimdir. Kasidelerinde Nef'i, Nabi ve bilhassa Sabit etkisi kendisini hissettirmektedir. Fakat kasideleri, realist özelliklerine karşılık, yeterli titizlikten yoksun, vasat örneklerden öteye geçememiştir. "Ramazaniyye" ve "Şitaiyye" kasidelerinde ise canlı bir tahkiye üslubu hâkimdir. Divanındaki çok sayıdaki tarihinde de felekten, devirden şikâyetleri devam etmiştir. Tarihler arasında, Yahudi güzeli, içki yasağı ve "pir-i mugan"a verilen şarap senediyle ilgili olanlar gibi ironik şiirlere de rastlanmaktadır. Gerek divanında gerekse mesnevilerinde genellikle ince bir ironi kendisini hissettirmektedir. Divanında en başarılı olduğu şiirleri ise gazelleri ve şarkılarıdır. Gazellerinde, Nabi ve Nedim'in etkisi görülmek-

tedir. Bilhassa Nedim etkisinde yazdığı gazellerde güçlü ve canlı bir söyleyiş vardır. Fakat Sabit ve takipçilerini hatırlatan, üslubun basitleştiği, hatta bayağılaştığı şiirlere de rastlanmaktadır.

Fazıl, gazelleri ve şarkılarının yanında, kişiliğini asıl yerli, orijinal mesnevilerinde göstermiştir (→ Mesneviler). Fakat üslup kaygısını ve estetik zevki geri plana atması, mesnevilerini de türünün basit örnekleri olmaktan kurtaramamıştır. O, asrın üstat şairleri arasına girebilecek güçlü bir şair olmamakla birlikte, realist şiirleri ve mesnevileriyle klasik estetiğin çözülme sürecinde önemli isimlerden biri olmuştur. Fazıl'ın mesnevileriyle yaptığını, divanıyla kendisinden 14 yıl sonra ölen Enderunlu Vâsıf (ö. 1824) gerçekleştirmiştir.

Bu yüzyılda büyük bir rağbet gören tarih sanatı, asrın sonlarında yetişen **Süruri** (1165/1752-1229/1814) ile zirveyi yakalamıştır. Bu türün üstadı olarak kabul edilen şair, tarihlerinin yanında hicivleri ve mizahi şiirleriyle de devrinde oldukça meşhur olmuştur.

Kaynaklarda, oldukça uzun boylu, iri yapılı, heybetli fakat sakin bir kimse olarak tanıtılan Süruri, gerek divanına verdiği isim (*Neşat-engiz)* gerekse aldığı mahlastan anlaşılacağı üzere, hayata nükte ve latife gözüyle bakan bir şairdir. Etrafındaki Fehim, Âlî, Na'im, Rahimî ve Helaki gibi şairlerle kendi hâlinde tarihler kaleme alırken, o sırada Adana'da kadı muavinliği yapan, daha sonra şeyhülislamlık makamına kadar yükselen Yahya Tevfik Efendi ile tanışması ve onun teşvikiyle İstanbul'a gelmesi, hayatında dönüm noktası olmuştur. Önceleri Hüzni mahlasını kullanmış, İstanbul'a gelince Tevfik Efendi'nin tavsiyesiyle mahlasını Süruri olarak değiştirmiştir. Süruri, güçlü bir şair olmamakla birlikte, yazdığı hicivleri ve tarihleriyle devrinde oldukça meşhur olmuş, bilhassa tarih yazmayı sanatının asli gayesi hâline getirmiştir.

Klasik edebiyatta tarih düşürme deyince akla gelen ilk isim Süruri'dir. Kaynaklarda, düşünüp taşınmadan anında tarih düşürebilecek kadar yetenekli olduğu belirtilerek, bununla ilgili anekdotlar anlatılmış; tarih düşürmedeki ustalığı sebebiyle *Müverrih Süruri* olarak tanınmıştır. Mizah ve hiciv yönü tarihlerinde de kendisini hissettirmektedir. Süruri, tarih düşürmeye altı medrese öğrencisinin vebadan ölmesi üzerine yazdığı, "Anılsın cümlesi rahmetle Hüznî söyledi târih / Velî Ahmet Hasan Mûsâ Süleyman Mustafâ gitti" (1187/1774) şeklindeki tarihiyle başlamıştır. Bundan sonra, ölümüne kadar geçen (1774-1814) sürede, yazdığı tarihlerle âdeta devrine notlar düşmüştür. Divanı, önemli önemsiz ayırımı yapmadan, siyasi ve askerî olaylardan, çeşitli doğum, ölüm, evlilik, atama, terfi, hastalık ve intihara kadar olaylar; makam ve mevki sahibi insanlardan dilencisine kadar, her kesimden insan için düşürülen tarihlerle doludur. *Neşat-engiz* adını verdiği hacimli *Divan*'ında (Süruri 1255; Batur 2010) 1804 tarih vardır. Bunun dı-

şında, diğer şairlerden derlediği 2473 tarih mısrasını *Mecmua*'da (İstanbul 1299) bir araya getirmiştir. *Mecmua'*daki tarihlerden bir kısmı da kendisine aittir. Tarihler, devrin sosyal hayatına ışık tutması ve bazı şairlerin biyografisi için tek kaynak olmasının yanında, her kesimden insanlarla ilgili folklorik bilgi bakımından zengin bir malzeme ihtiva etmektedir. Süruri, "tarih" kelimesiyle *Seyyit Osman Süruri*'nin ebcet hesabındaki karşılığının 1211 olduğunu söyleyerek, tarih düşürmeyle özdeşleştiğini nükteli bir şekilde ifade etmiştir (Ebuzziya Tevfik 1305: 12).

O, her olay için kolaylıkla, istediği kadar tarih düşürme yeteneğine sahip müstesna bir şairdir. Türk edebiyatında bu konuda onun seviyesine çıkabilen başka bir şair yoktur. Sadece devrine ait olaylar için değil, Osmanlı padişahlarının her birinin cülusuna düşürdüğü tarihler gibi kendi devrinden önceki olaylar için de tarih söylemiştir. Fransızların Mısır'dan çıkarılmasıyla ilgili olarak 68 tarih birden söylemesi, ondaki tarih düşkünlüğünün boyutunu göstermektedir. Süruri'nin tarihleri sadece sayı bakımından değil, sanatlı, güçlü söyleyişiyle de diğerlerine üstünlük sağlamıştır. Ariş'in fethiyle ilgili, her bendinin son iki beyti tarih olan ve bu beyitlerin her birinden 8 tarih çıkan muhammesi tarih türünün şaheseri olacak niteliktedir (Akün 1979: 251). Şiirlerinde doldurma, zorlama mısralardan uzak, son derece nükteli, anlamlı ve açık bir söyleyiş vardır. Vefat tarihlerinde bile kendisini hissettiren mizahi yaklaşımı tarihlerine ayrı bir renk katmaktadır. Binden fazla tarihi içinde, "Oldu Sâlih Efendi defterdar" mısrasından başka tarihinin olmadığını söylemesi, onun saf şiirin özelliği olan konuşma dili havasındaki, külfetsiz söyleyişe verdiği önemi göstermektedir. Nüktedanlığı ve latifeciliğinin güçlü anlatımıyla birleşmesi, divan edebiyatına türünün berceste örnekleri arasına yüzlerce tarih manzumesi kazandırmıştır.

Süruri, tarihçiliğinin yanında, hiciv ve mizah türünün de akla gelen ilk isimlerinden biridir. Şair bu tür şiirlerinde Kuburizade gibi Hevayi mahlasını kullanmış ve bunları *Hezliyyat*'ında toplamıştır. Divanındaki bazı şiirlerinde de şairin mizahi yönünü görmek mümkündür. *Hezliyyat*'ı (İstanbul yty.), gazeller, tarihler, kıtalar ve birkaç musammatla beyitlerden meydana gelmektedir. Hicivleri, devlet adamlarından ziyade çağdaşı Sünbülzade Vehbi, Ref'i-i Kalayi gibi şairlerle, halk tabakasından insanlar için yazılmıştır. Bilhassa Vehbi ile aralarında geçen latifeler ve karşılıklı hicivleri devrinde oldukça ilgi uyandırmıştır. En ağır hicivlerini, en yakın arkadaşı olan Vehbi için yazmıştır. Süruri, Eski Zagra'da Vehbi'nin kethüdası olarak görev yapmış, hatta onunla birlikte bir süre hapis yatmış, fakat Sünbülzade'nin pervasızlıklarıyla ilgisi olmadığı anlaşılınca serbest bırakılmıştır. Hicivleri, daha çok hezl tarzında söylenmiş zarif nüktelerle dolu şiirlerdir. Yer yer müstehcen, kaba küfürlerden ibaret söyleyişlere de rastlanmaktadır. Bilhassa Sünbülzade Vehbi için söylenilenler, hakarete varan ağır, edep dışı

sözlerle doludur. Fakat hicivleri, Nef'i ve Hevayi'ninkilere göre daha ince ve zariftir. "Kör Ali dinledi Sâgır Velîden târihin", "Kel Memiş gelmemişe döndü cihâna sad hayf" gibi söyleyişler, onun kıvrak zekâsını gösteren nükteli, zarif söyleyişlerdir. Kendisi de, hezllerinin düşmanlarını ağlatıp, dostlarını güldüren "turfe" (orijinal) sözler olduğunu söylemiştir. Süruri, hakikaten güldürerek insanlara doğruyu göstermeyi amaçlayan bir şairdir. Bu yönü, onu meclislerin aranılan bir kişisi yapmış, davetlerde nükteleri ve hicivleriyle neşe kaynağı olmuştur. Tarihleri ve hicivlerinin dışındaki diğer şiirleri divanında önemli bir yer tutmamaktadır. Bunlar, taklit seviyesinden öteye geçmeyen sıradan örneklerdir. Divanında, Sünbülzade'ye "sühan" redifli kasidesiyle cevap vererek, söz vadisinin üstadı olarak Naşit'i göstermiştir. Bunun yanında, sıla ve anne baba özlemini, çektiği yoksullukları, sıkıntıları ve İstanbul'a duyduğu özlemi ifade ettiği kasideleri realist tasvirleriyle dikkati çekmektedir. Bu sebeple Süruri, divan edebiyatında tarih ve hicivleriyle haklı bir şöhrete kavuşmuş, sonraki asırda kendisini takip eden İzzet Molla gibi önemli takipçiler yetişmiştir.

Dördüncü grupta, nazire şairleri arasında yer alan folklorik üslubun temsilcileri ise *Hevayi* ve *İzzet Ali Paşa'*dır.

Trajedi ve tezatlardan arındırılmış ideal gerçeğin peşinde koşan klasik şairler, hayatın negatif yüzüne pek rağbet etmemişlerdir. Yetişme dönemi imparatorluğun gerek moral gerekse insan gücü ve toprak bakımından büyük kayıplarla karşılaştığı yıllara rastlayan **Kuburizade Hevayi** (ö. 1127/1715), hayatın çarpık yönlerini ironik bir tarzda tenkit ettiği şiirleriyle, hiciv türünün bu asırdaki öncü isimlerinden biri olmuştur.

Hezllerinde Hevayi, diğer şiirlerinde ise Rahmî mahlasını kullanan Kuburizade, Nabi ve daha ziyade Sabit etkisinde kalmış, ömrünü sanat kaygısından ve ciddiyetten uzak mizahi şiirler kaleme almakla geçirmiştir. Eski tarz şiirlere "sala" okuyup "taze zemin" açma arayışına giren şair, bu tarz şiirlerini latife amacıyla söylenmiş "maskaralıklar" olarak nitelendirmiş ve ömrünün sonlarına doğru hiciv yazmaya tövbe ederek hacca gitmiştir. Fakat onun hezl türü şiirleri, eğlence meclisleri, düğünler, meyhane, bozahane ve yeni yaygınlaşmaya başlayan kahvehane gibi mekânlarda entelektüel kesimin dışındaki gençler ve orta yaşlılar arasında büyük bir rağbet görmüş ve divan şiirinde Hevayi tarzı olarak anılan yeni bir üslubun doğmasına sebep olmuştur (Turan 2015: 217-219; Turan 2013: 343-366). Bazı nüshaları *Hezliyyat* başlığı taşıyan *Divançe* (Çakır 1998)'si, hezl türündeki gazellerle birkaç tahmis, kıta ve rubaiden oluşmaktadır. Hezllerinin çoğu, Nabi'nin gazellerine tehzil yoluyla yazılan orijinaliteden yoksun nakizalardan ibarettir. "Edrine şehrine geldik hây yok hû kalmamış / Gece çorbası çıkar bir belli kapı kalmamış" gibi. Bu latifeler arasında, yer yer devrin çar-

pık yönlerini mizah yoluyla hicveden sosyal tenkitlere de rastlanmaktadır. Hezller, şiir yükü bakımından zayıf olmakla birlikte folklorik ögeler bakımından oldukça zengindir. Görevi gereği birçok yeri gezme fırsatı bulan şair, şiirlerinde Anadolu, Rumeli ve Arabistan coğrafyasına ait çok sayıda yerden bahsetmiş, bu yörelere ait giyim kuşam, yiyecek içecek ve eğlence hayatı gibi gelenek ve göreneklere bolca yer vermiştir. Şairin dili, Sabit gibi konuşma diline ait söyleyişler ve halk tabirleriyle doludur. Yer yer Rumca ve Bulgarca kelimelere de rastlanmaktadır. Zaman zaman zarafetten uzaklaşıp, müstehcen ve argo kelimelerle âdeta okunmaz hâle gelen bu üslup; kendisinden sonra oldukça rağbet görmüş, Pertev, Kâni, Süruri, Enderuni Fazıl, Refi'-i Kâlayi (ö. 1821) gibi şairler aynı mahlasla hezller yazmışlardır. Kâni'nin bir beytinde, "Bâdî Hevâyi'den bana kaldı bu yâdigâr / Âyin-i herze-gûyi benim bid'atim değil" diyerek hezl yazmaktaki amacının Hevayî-i Kadim ile buluşmak olduğunu söylemesi, onun çağdaşları üzerindeki etkisini göstermektedir. Fakat, Kâni başta olmak üzere Süruri, Enderuni Fazıl gibi şairler hezl türünde üstatlarını geçmeyi başarmışlardır.

Nedim'den sonra Lale Devriyle bütünleşen ikinci şair **İzzet Ali Paşa** (ö. 1147/1734)'dır. İzzet (Ali), dürüst, zeki, tok gözlü, mütevazı aynı zamanda nüktedan ve zevke düşkün bir şair ve devlet adamıdır. Bu özellikleriyle, başta III. Ahmet olmak üzere devlet erkânının sevgisini kazanarak mesleğinde defterdarlığa kadar yükselmiştir. Patrona Halil İsyanı sonrasında, isyancılar tarafından görevine devam ettirilmiş fakat daha sonra onların temizlenmesinde aktif bir rol almıştır.

Tezkirelerde, gerek şiir gerekse inşa vadisinde yeni edalı, devrinin önde gelen şairlerinden biri olarak tanıtılan şair, çağdaşı Ta'ip, Seyyit Vehbi ve Nedim gibi şairler tarafından da beğenilmiştir. İzzet Ali Paşa, Lale Devrinin zevk ve eğlence hayatının coşkusunu aksettirmede üstadıyla birlikte âdeta yarışa girmiştir. Gençlik yıllarında, o da birçok şair gibi Nabi yolunda hikemî şiirler yazmıştır. Çünkü *Safayi Tezkiresi* için gönderdiği iki gazeli, gerek içerik gerekse dili bakımından diğer gazellerinden oldukça farklıdır. *Divan*'ında (Aypay 1998), bunun dışında Nabi'ye yazılan nazirelere de rastlanmaktadır. Fakat İzzet, bu tür şiirleri, köhne vadide boş yere nefes tüketmek olarak görmüş, şiirde yeni bir vadi açmanın gereğine inanmıştır. Bunu da Lale Devriyle birlikte Nedim'de bulmuş, İstanbul'un zevk ve eğlence hayatının coşkusunu canlı, külfetsiz bir üslupla dile getirmiştir. Şiirlerinin önemli bir kısmı çok yakın dostu olan Nedim'e nazire olarak yazılmıştır. Nedim de onun için nazire ve tarihler kaleme almıştır. Daha çok Sebk-i Hindî öncesini hatırlatan sade ve külfetsiz, folklorik ögelerle yüklü bir söyleyiş, bu asırda tekrar rağbet görmeye başlamıştır. Tezkirelerde bu tür şiirler taze ve yeni gibi sıfatlarla nitelendirilmiştir. İzzet, yeni tarzda

yazılan çok fazla şiir olmakla birlikte, bunlarda kendi şiirinde olduğu gibi insanın gönlünü okşayan bir akıcılık ve güzelliğin olmadığını söylemiştir. Ona göre, şiirde yeni bir mazmun ve anlam kadar, güzel ve külfetsiz bir söyleyiş de önemlidir. İzzet, bu tarz söyleyişte hayli iddialı olmakla birlikte, onun Nedim'deki zarafeti ve coşkuyu yakaladığını söylemek mümkün değildir. Şiirlerinde taklit havası belirgin bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Kendisi de zaten Nedim yolunda yazdığı şiirlerdeki "ham"lığı kabul etmiştir. Fakat diğer Nedim takipçilerinde olduğu gibi, bu tarzı basitleştirip bayağılık seviyesine düşürmemiştir.

Divanına dinî şiirlere yer vermeden başlayan şair, kasidelerini III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa olmak üzere devlet büyükleri için kaleme almıştır. İki kasidesinde, Lale Devrinin en önemli iki ismi olan padişah ve sadrazamı birlikte övmüştür. Nedim'de de benzer bir kasideye rastlanmaktadır. Kasidelerinde Nef'i etkisinde kalmıştır. Musammatlar arasında, Tebriz seferi ve Acem askerlerine duyulan öfkenin anlatıldığı, Nef'i'nin bir beytini tazmin yoluyla yazılan terci-bent dikkati çekmektedir. Nedim'den farklı olarak şarkıya önem vermeyen şairin, bu türde sadece 6 şiiri vardır. İzzet'in tarihleri arasında da, Kâmi'de olduğu gibi kızı Züleyha'nın ardından yazılan lirik bir mersiyeye rastlanmaktadır. Asıl kudretini kaside ve tarihlerinden ziyade gazellerinde gösteren şair, şiirlerinde Nedim'de olduğu gibi soyut değil, gerçek, beşerî bir aşkı işlemiştir. Şairin sevgilisi, bazen sarı saçlı, mavi gözlü bir dilber, bazen de bahçede salınan, elinde yelpazesiyle köşk sefası yapan, âşıkların hayranlıkla seyrettiği hayatın içinden gelen bir sevgili olabilmektedir. Şiirlerinde, vuslat zamanı yorgun olan bazı ahmak âşıkların nazenin sevgiliyi tartaklamaları gibi çizgi dışı imajlara da rastlanmaktadır. Nedim kadar olmamakla birlikte, İzzet de Çırağan eğlencelerini, İstanbul'un köşklerini, mehtap sefalarını canlı bir şekilde şiirine aksettirmeye çalışmıştır. Devrin âdetine uyarak, *Şevk-engiz* adlı bir lale yetiştiren şair, divanında laleyle ilgili bir kaside ve bir beyit yazmış; diğer şiirlerinde de birçok lale ismine yer vermiştir. Bazı kaside ve mesnevilerinde de gemicilik terimlerine rastlanmaktadır.

Nazım kumaşının külfetli ipliklerle dokunmadığını söyleyen İzzet, şiirlerinde edebî sanatlara boğulmamış, konuşma dili havasında, akıcı ve devrine göre oldukça sade bir söyleyişi tercih etmiştir. Şiirleri genellikle redifli dir. Rediflerin çoğu da Türkçe kelimelerden oluşmuştur. İzzet de, diğer şairlerde gördüğümüz "sarıl sarıl" "takıl takıl" veya "ahmaklar-tartaklar" gibi zorlama kafiyeleri kullanmaktan kendisini alamamıştır. İzzet Ali Paşa, kendisinden sonra yetişen Âtıf, Şehrî, Şeyh Galip, Haşmet ve Fıtnat gibi şairler tarafından tanzir edilmekle birlikte, Nedim'in gölgesinde kalmış; fakat Nedim takipçileri içinde ilk akla gelen isim olmayı başarmış bir şairdir.

Klasik zevkte bedii söylem: Sebk-i Hindî şairleri

Gerek klasik, folklorik üsluptaki sathilik, zaman zaman tepkilere yol açmış, bazı şairler Sebk-i Hindî'nin sanatlı, külfetli üslubuna yönelmişlerdir. Hint üslubu veya şairlerin ifadesiyle "Acem tarzı", asrın bütün şairleri üzerinde etkisini göstermekle birlikte, Şeyh Galip, Halepli Edip ve Sami dışında önemli bir temsilci yetiştirememiştir. Galip, kendisinin de belirttiği gibi Şevket'te en güzel ifadesini bulan bu söyleyişi, Türk edebiyatında en yüksek düzeyde kullanan bir şairdir. Galip de, şiirlerinin anlaşılmamasının ayıplanmayacağını belirterek, Şevket tarzını şiirde kendisinin icat ettiğini söylemiştir. Çünkü klasik üslubun, doğal, somut şekillerin birbirine benzetilmesine dayanan yapısı, onun şiirlerinde soyutlamalar (istiareler) üzerine kurulan ve bunların kendisi arasında hayalî ilişkilerle birbirlerine benzetilmesine dayanan bir yapıya dönüşmüştür (Holbrook 1996a: 68). Asırlarca işlene işlene bütün imkânlarını yoklanan dilin mevcut estetik anlayışı içinde bunun ötesinde ulaşabileceği bir merhale kalmamıştır.

Bu üslubun temsilcileri, Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisi olan Galip'le, üstat şairlerin izinde kendilerini kanıtlama başarısını gösteren Sami ve Edip'tir:

Dönemin iki zirve isminden biri olan **Şeyh Galip** (1171/1757-58-1213/1799), tükenişe doğru giden bir edebiyatta bilhassa *Hüsn ü Aşk* mesnevisiyle güçlü bir çıkış yakalayan klasik şiirin son büyük ismidir.

Kaynaklarda, neşeli, hassas, ince ve asil ruhlu, latifeden hoşlanan ve güzel konuşan, dünya malına ve şöhrete önem vermeyen bir şahsiyet olarak tanıtılan Galip, Mevlevilik tarihinin önemli isimlerinden biridir. İstanbul'da doğan ve küçük yaşlardan itibaren Mevleviliğin manevi atmosferini teneffüs eden şair, kısa süren Divan-ı Hümayun kalemindeki memuriyetinden sonra Mevleviliğe intisap ederek şeyhlik makamına kadar yükselmiş ve Galata Mevlevihanesi şeyhliğini sürdürürken verem hastalığından 42 yaşında İstanbul'da ölmüştür. Şeyh Galip, bazılarınca ehl-i beyt kolundan (Gölpınarlı 1968: 20-21), bazılarınca Şems ve Velet kolunu birleştiren, orta yolu seçen rintliğe ve tasavvuf düşüncesine daha yakın Mevlevilerdendir (İpekten 1996a: 24). Şairin kişiliğinin oluşumunda, başta Mevlana olmak üzere Mevlevilik çevresindeki insanların önemli bir rolü olmuştur. Başta babası Mustafa Reşit Efendi olmak üzere, Galata Mevlevihanesi şeyhi Aşçıbaşı Hüseyin Dede gibi şahsiyetlerden ders alan Galip; devrin Farsça ve Fars edebiyatı konusunda ilk akla gelen isimlerinden biri olan Hoca Neş'et'in evindeki derslere devam eden ve ondan *Mesnevi* okuyan edebiyat meraklısı gençlerden biridir. Şairin sanat hayatında Hoca Neş'et'in farklı bir yeri vardır. Galip'teki yeteneği fark eden Neş'et ona Es'at mahlasını vermiş ve mahlasnamesinde şairi, Fars şairlerini kıskandıran metin fikirli, taze edalı,

nadir sözler söyleyen bir şair olarak övmüştür. Bunlar, onun genç yaşında sanatında önemli bir merhaleye ulaştığını göstermektedir. Galip de, yazdığı teşekkürnamesinde onu "üstad-ı cihan" olarak övmüş ve şiirlerini tanzir, tahmis ve tazmin etmiştir. Galip de, sanat hayatının ilk yıllarında Fuzulî, Hayalî, Nef'i, Nabi, Fehim, Sami hatta Nedim yolunda şiirler yazmaya çalışmış; Neş'et ve çevresindeki Pertev, Raşit gibi şairlerle karşılıklı nazireler söylemiştir. Divanında, Fuzulî gibi hüzünlü bir eda ile yazılan lirik şiirlerin yanında, Nabi ve Nedim tarzında yazılan gazellere de rastlanmaktadır. Nabi'nin şiirini beğendiğini açıkça ifade eden şair, devrin hâkim anlayışına uyarak Nedim tarzına yönelmeyi ise kendisine yakıştıramamıştır. Şaire göre bunların hepsi, "kudema tarzı", "köhne vadiler"dir. Yeniyi ise, Hoca Neş'et'in tavsiyesiyle yöneldiği Kelim-i Hemadani, Sâ'ib-i Tebrizî, Şevket-i Buhari gibi Sebk-i Hindî şairlerinde bulmuştur. Bu yolda onu en çok cezbeden de, mecazlı anlatıma verdiği önemle dikkati çeken Şevket-i Buhari olmuştur. Türk edebiyatında, önceki asırda Na'ilî-i Kadim, Fehim, Neşati gibi önemli temsilciler yetiştiren bu üslup, Şeyh Galip'le en büyük şairini yetiştirmiştir. Hint üslubunun bütün özelliklerini katıksız bir şekilde *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde gösteren şair, devrinde *Şevket-i Rum* olarak tanınmıştır. Kendisi de bir şiirinde Anadolu'da Şevket tarzını ilk defa kullandığını belirterek, şiir zeminini tazelediğini vurgulamış; ilk dönemde kaleme aldığı "olgunlaşmamış" şiirlerden kurtulmak için Galip mahlasını almıştır. Fakat bazen iki mahlasını bir arada kullanmaya devam etmiştir. Çok genç yaşta kaleme aldığı divanında ise *yeni tarz* şiirleri, *kudema tarzı* şiirler arasına serpiştirilmiş durumdadır.

Sanat hayatının hemen başlarında, yirmi dört yaşında *Divan* (Gürer 1993: 30) ve yirmi altı yaşında da *Hüsn ü Aşk* gibi iki önemli esere imzasını atan Galip, edebiyat dünyasında zirveyi yakalamanın verdiği doygunlukla, gönül dünyasının derinliklerini fethetmek için, memuriyet hayatını terk ederek kendisini Mevleviliğin potasına atmıştır. Çilesi süresince şiire ara vermiş, kendisini bütün benliğiyle Mevlana'ya teslim etmiştir. Sanat hayatının bundan sonraki döneminde Mevlana sevgisi ve Mevlevilik ön plana çıkmıştır. Küçük yaşlardan itibaren Mevlevi muhitlerinde kendisini bulan Galip, *Hüsn ü Aşk*'ın sonunda "Esrârını Mesnevîden aldım / Çaldımsa da mirî malı çaldım" diyerek, her şeyini Mevlana'ya borçlu olduğunu açıkça ifade etmiştir. Bu sebeple onun kişiliği ve sanatının merkezinde Mevlevilik vardır. *Mesnevi*'yi 11 defa okumuş ve Mevlana'nın birçok şiirini de tahmis etmiştir. Çilesini tamamladıktan sonra Mevlevilikle ilgili didaktik mahiyetteki mensur eserlerini kaleme almış, bir suskunluk döneminden sonra eskisi kadar olmamakla birlikte yine şiirler yazmaya devam etmiştir.

Galip, asıl şöhretini divanından iki yıl sonra kaleme aldığı ve altı ay gibi kısa bir sürede tamamladığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisiyle sağlamıştır. Fa-

kat Ziya Paşa, Gibb ve onları takip eden bazı edebiyat tarihçileri, divanını varlığından başka bir önemi olmayan bir eser olarak değerlendirerek, şairi sadece *Hüsn ü Aşk* şairi olarak kabul etmişlerdir. Köprülü'den itibaren ise, divanında da kudretini gösteren –bilhassa musammatlarda- şiirler olduğu kabul edilmeye başlanmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, şairin kudretini gösteren şiirlerin yanında, taklit ürünü, zayıf şiirlerin de önemli bir yer tuttuğu *Divan*'ı; *Hüsn ü Aşk'ı* kadar başarılı olmamakla birlikte, ihmal edilecek bir eser değildir. Bilhassa musammatlar ve gazelleri arasında eski şiirin en güzel örnekleri arasına girebilecek şiirlere rastlanmaktadır. Kasideleri ise, Nef'i, Nabi ve Baki'nin şiirlerine göre oldukça zayıftır. Kaside yazmanın şairin mizacına uygun düşmediği anlaşılmaktadır. Divanındaki ilk kasideler, Mevlana ve Sultan Velet gibi Mevlevi büyükleri için yazılmıştır. Diğer kasideleri de, Mevlevi muhitinden veya Mevlevi muhibbi olan kimselerle, çağdaşı Hoca Neş'et, Raşit gibi şairler için yazılmıştır. III. Selim dışında, ne diğer padişahlar (III. Mustafa ve I. Abdülhamit) ne de sadrazamlar için kaside yazmıştır. Kaside sunduğu kimseler arasında, devrin musikişinas, aynı zamanda İlhami mahlasıyla şiirler söyleyen şair padişahı III. Selim'in özel bir yeri vardır. Onun hakkında 12 kaside, 26 tarih, 1 terci-bent ve kısa mesnevi yazmıştır. Padişahla şehzadelik günlerinden başlayan yakın dostluğu, Galip'in Galata Mevlevihanesi şeyhliğine atanmasından sonra daha da pekişmiştir. Ayin günleri dergâha gelmeye başlayan padişah, şairi sık sık sarayına davet etmiştir. Hatta padişahın şaire "pamuk şeyhim" diye hitap ettiği rivayet edilmektedir. III. Selim'in üç bin altın vererek divanını tezhip ettirmesi, ona ve sanatına verdiği önemi hiçbir yoruma ihtiyaç bırakmayacak ölçüde göstermektedir. Galip, ileri görüşlü bu padişah hakkında yazdığı kaside ve kıtalarında onun yenilikçi yanını vurgulamış ve Nizam-ı Cedit çalışmalarını içtenlikle övmüştür.

Padişahın annesi ve kız kardeşleri Hatice ve Beyhan Sultanlar da Galip hayranıydılar. Bu yakınlık, padişahın sohbet sırasında Galip'in dizine yattığı, Galip'in padişahın kız kardeşi Beyhan Sultan'a âşık olduğu şeklindeki dedikodulara sebep olmuştur. Onun, Beyhan Sultan'a göstermiş olduğu ilgiyi Hatice Sultan'dan esirgemesi, bu söylentilerin doğru olabileceğini akla getirmiştir (Yüksel 1980: 32). Galip'in en yakın arkadaşlarından biri de Esrar Dede'dir. Esrar'ın ani ölümüyle yarıda kesilen bu dostluğun ardından Galip, edebiyatımızın en güzel mersiyelerinden birini söylemiştir. Divanda, III. Selim'in yaptırdığı saraylar, çeşmeler vs. için düşürülen çok sayıda tarih vardır.

Çok gazel yazan bir şair olmakla birlikte bunların bir kısmı kendi deyimiyle "na-puhte" (olgunlaşmamış) şiirlerdir. Galip, Nevayi tarzında Çağatay Türkçesiyle de bir gazel yazmıştır. Gazellerin bir kısmı, Mevlana ve Mevlevi büyüklerinin övüldüğü müzeyyel gazellerdir. Bu, gazellerindeki beyit sayı-

sının artmasına sebep olmuştur. Musammatları ise mistik coşkusunu ifade eden lirik, güzel şiirlerdir. Bunlar arasında yer alan, Hz. Peygamber hakkındaki müsseddesi, Esrar Dede için yazdığı mersiyesi ve bazı tercileri türün en güzel örnekleri arasına girecek güzelliktedirler. Şarkı yazmakla birlikte bunlarda aynı başarıyı sağlayamamıştır. Divanında ayrıca bahr-i tavile yer vermiştir. Bazı kaynaklarda, ilk defa Galip tarafından kullanıldığı belirtilmekle birlikte, bu nazım şekline 16. asırdan itibaren birçok şairde rastlanmaktadır (Aksoyak 1999: 439). Divanında yer alan tek tardiye, şairin kendisine özgü üslubunu en güzel aksettiren şiirlerdendir. Şair, divanında diğer Mevlevi şairler gibi başta Mevlana olmak üzere, Sultan Velet, Şems-i Tebrizî, Hüsamettin Çelebi, Rusuhi gibi Mevlevi büyüklerinin isimlerini sık sık anarak, Mevlevilik adap ve erkânıyla ilgili çok sayıda terim ve kelimeyi kullanmıştır. Küçük yaşlarından itibaren tasavvuf muhitlerinde yetişen ve Mevlevilikte şeyhlik makamına kadar yükselen Galip'in şiirlerinde tasavvuf önemli bir yer tutmaktadır. Fakat o, diğer mutasavvıf şairler gibi didaktik bir kaygı içinde olmamıştır. İlahî aşk konulu şiirlerinde coşkun bir lirizm hâkimdir. Tasavvuf diğer Sebk-i Hindî şairleri gibi derindedir. Hint üslubunun etkisiyle ıstırap teması şiirlerinde önemli bir yer tutmaktadır.

Şeyh Galip, divan edebiyatında şahsi üslup sahibi nadir şairlerdendir. Sebk-i Hindî'nin bütün özelliklerini gösteren bu üslup, onu kendisini kolay ele vermeyen bir şair yapmıştır. O, mesnevisinin başında "İnşâya verir egerçi ziynet / Türkî söz içinde ayn-ı siklet" diyerek uzun tamlamaların şiire sıklet verdiğini söylemiş, Nabi'yi Arapça ve Farsçayı fazla kullanmakla tenkit etmiştir. Buna karşılık, kendisi de şiirlerinde aynı hataya düşmekten kurtulamamıştır. Şiirlerinde Arapça ve Farsça tamlamalarla örülü, külfetli, bedii bir üslubu vardır. Fakat kelime seçiminde oldukça titiz davranmış, renkli ve derin dünyasını ifadeye yarayan soyutu somutlaştıran tamlamalara, kelimelere ve benzetmelere yer vermiş, zarafeti elden bırakmamaya çalışmıştır. Sebk-i Hindî şairleri gibi sözü kısa ve dolgun söylemeye çalışmıştır. Zaten Galip'te, sesten ziyade söz, yani ahenkten ziyade anlam ön plandadır. Birçok şiirinde anlam, girift bir hayal ve mazmun sistemi içinde gizlenmiştir. Şiirde anlamın yanında güçlü bir hayal sistemi vardır. Şairin, renkli, canlı, soyut kavramlar ve semboller üzerine kurulu, geniş ve parlak bir hayal dünyası vardır. Üslubu açık değildir. Hayallerindeki incelik ve derinlik, şiirlerinin çağrışım bakımından zenginliği, mecazlara çok fazla yer vermesi, onu kendisini zor ele veren bir şair yapmıştır. Edebî sanatları ustalıkla kullanmakla birlikte tasannuya düşmemiştir. Hayallerini ifadede Sebk-i Hindî şairlerinde gördüğümüz türden "donanma-yı meserret", "gûş-ı ârzû", "bûy-ı cünûn", "hâbîde-i nigâh" gibi tamlamalara yer vermiştir. Şairin kendisi de, "Ol şâ'ir-i kâm-yâb benem kim Gâlib / Eş'ârımı fehm eylememek ayb olmaz" diyerek, şiirlerinin anlaşılmamasının ayıp olmayacağını

söylemiştir. Fakat mazmunların giriftliğinden ve karışıklığından hareketle, onun Batılı anlamda bir sembolist olduğunu söylemek mümkün değildir. İstiarelerinde, benzeyenle benzetilen arasındaki ilgi büsbütün kaldırılmamıştır. Galip, sadece hayalinin genişliği ve derinliğiyle tanınan titiz bir sanatkâr değil, hassas ruhunu yansıtan lirik, ince şiirleriyle de dikkati çeken bir şairdir. Onun şiiri duygu, hayal ve fikrin başarılı bir imtizacıdır. Şiirde, anlamı güçlendiren hüsn-i talil, mecaz-ı mürsel, kinaye, teşbih, istiare gibi edebi sanatlara çok sık yer vermiştir. Bu asırda oldukça rağbet gören mahallî-folklorik üsluba, hece vezniyle yazdığı bir şarkı ve basit, sade bir Türkçe ile yazdığı bir gazeli dışında rağbet etmemiş, klasik bedii üsluptan ayrılmamıştır.

Şeyh Galip, eski şiirin son büyük üstadı olmakla birlikte, kendisinden sonra sosyal hayattaki ve zihniyet dünyasındaki çözülmenin hız kazanması klasik estetikte de çözülmeye yol açmış, bu onun etkisinin Nabi ve Nedim kadar büyük olmasını engellemiştir. Buna karşılık, devrinde Esrar Dede, Neyyir Dede gibi Mevlevi şairler üzerinde etkili olmuş, sonraki asırda İzzet Molla gibi güçlü bir takipçi yetiştirmiştir. Şeyh Galip'le kemali yakayan klasik şiir, ondan sonra kendi iç gelişimini sürdürecek bir güç bulamayarak zeval dönemini yaşamaya başlamıştır. Galip, klasik şiire derin bir nefes aldırmakla birlikte değişen tarihî ve sosyal şartlar sebebiyle ona yeni bir ivme kazandıramamış; kendisinin de, "Gencînede resm-i nev gözettim / Ben açtım o genci ben tükettim" beytinde söylediği gibi, eski edebiyatın son demlerinde yeniyi ve zirveyi kendisi bulmuş, yine kendisi tüketmiştir.

Lale Devri şairlerinden olan **Sami** (ö. 1146/1733-34), Hint üslubunun bu asırda Galip'ten sonraki en önemli temsilcisidir. Folklorik söyleyişin hayli rağbet gördüğü bir devirde, yüzünü Fars edebiyatına çevirerek girift ve soyut hayallerle örülü, akıcılıktan uzak, anlaşılması güç, külfetli şiirler söylemeye çalışan Sami; devrinde Hint üslubunun önemli bir temsilcisi olarak oldukça meşhur olmuştur. *Divan*'ının (Sami 1252; Kutlar 2004) çok sayıda nüshasının olması da devrin üstat şairleri arasında yer aldığını göstermektedir. Seyyit Vehbi, vekâletnamesinde onu asrın üstat şairleri arasında zikretmiştir. Şairin kendisi de şiirindeki yeniliği belirterek "Acem tarzı"nda şiir yazan şairlerin en büyüğü olduğunu iddia etmiş ve Baki ve Nef'i'ye olan hayranlığını özellikle vurgulamıştır. Baki'nin şiirlerini, ses bakımından yeni, mana bakımından eski bulan; Nef'i'nin şiirlerinin ise hem ses hem de anlam bakımından yeni olduğunu söyleyen Sami, şiirde lafz ve mana bakımından orijinaliteyi aramış ve aradığını Örfî ve Sâ'ib gibi şairlerde bulmuştur. Bu sebeple devrinde Şevket, Sâ'ib ve Örfî'ye benzetilmiştir. Sami, şiir üzerinde kafa yoran titiz bir sanatkâr, bir zekâ şairidir. Hint üslubunda olduğu gibi, şiirinde anlamı ön plana almakla birlikte sesi de ihmal etmemiştir. Ona göre, mana ve mazmun ancak nükteli bir ifadeyle söylendiğinde anlam kazanır.

Arpaemini Osman Efendi'nin oğlu olması sebebiyle *Arpaeminizade* lakabıyla tanınan Sami, şairliğinin yanında yeni bir talik kırması meydana getiren devrinin meşhur hattatlarından biridir. Bazı kaynaklarda, Mevleviliğe intisap ettiği belirtilmekle birlikte bu tarikatla ilgili biyografik eserlerde ismine rastlanmamaktadır. Fakat "Mevlevi" redifli bir gazelinin olması, Mevlevilikten övgüyle bahsetmesi, onun Mevlevilikle muhiplik seviyesinde bir ilgisinin olduğunu düşündürmektedir. I. Mahmut devrinde Çelebizade Asım'ın yerine vakanüvisliğe getirilen Sami, iyi bir münşi olmakla birlikte, edebiyat dünyasında nesrinden ziyade nazmıyla tanınmıştır.

Sami, asıl kudretini, Hint üslubunun bütün özelliklerini yansıttığı gazellerinde göstermiştir. Buna karşılık, divanında çok sayıda kaside ve kıta-i kebire vardır. Kasidelerinin birçoğu Nef'i'ye nazire olarak yazılmıştır. Onun da memduhları, diğer Lale Devri şairleri gibi genellikle III. Ahmet ve sadrazamlar Şehit Ali Paşa ile İbrahim Paşa'dır. Şair, kasidelerinde klişeleşmiş sözlerin ötesinde devriyle ilgili realist tespitlere yer vermiş, zulmün yerini huzur ve sefanın almasından duyduğu memnuniyeti ifade etmiştir. Lale Devrinin zevk ve sefa hayatına mesafeli olmakla birlikte, barış ve sükunetin sağlanmasından oldukça memnun olan şair, bu dönemin baş mimarı III. Ahmet'in iyileşmesi üzerine bir kaside yazmıştır. Sami'nin kasideleri, bilhassa nesip bölümündeki bahar, kış ve bayram tasvirleriyle dikkati çekmektedir. Gerek kasidelerinde gerekse gazellerinde gezip gördüğü yerler, başından geçen olaylar, Sadabat, Göksu gibi eğlence mekânlarına yer vermiştir. Edirne'deki zorunlu ikamet yıllarında yazıldığı anlaşılan ve sadece nesipten ibaret şitaiyye ise, Edirne'nin evlerinden insanlarına kadar her şeyiyle kötülendiği mizahi bir hicviyeye dönüşmüştür. Sadrazam İbrahim Paşa için yazdığı kasidelerinde de, Edirne'den İstanbul'a dönmek isteğini, babasından kalan Aksaray'daki evinin tamamen yanmasını anlatmıştır. Lale Devrinde ömrünün son demlerini yaşayan şair, şarkı ve tarih yazma geleneğine uyarak bu türlerde de örnekler vermiştir. Divanındaki küçük mesneviler arasında yer alan musiki terimleri ve aletleriyle ilgili çok sayıda kavramın bulunduğu 63 beyitlik şiiri, türünün orijinal örneklerinden biridir. Bağdatlı Ruhi'ye nazire olarak yazdığı terkip-bendi de çok beğenilen şiirlerinden biridir. Dönemin şairlerinden farklı olarak iç dünyasına yönelen Sami, özenle seçilmiş, soyutu somutlaştıran tamlamalarla orijinal hayaller ve mazmunlar söylemede oldukça mahir bir şairdir. Bu özelliği onu devrin önde gelen ilk isimleri arasına dâhil etmiş, gerek devrinde gerekse sonraki asırda şiirlerine nazireler yazan birçok takipçi bulmuştur.

Yenilik arayışlarının oldukça arttığı bir dönemde, cinası sanatının asli gayesi hâline getirerek kendisine özgü olmayı başarabilen **Edip** (ö. 1161/1748), tezkirelere girme şansı bulamamakla birlikte birçok açıdan devrin önemli isimleri arasında anılmayı hak eden bir şairdir. Safayi ve onu

takip eden biyografik eserlerde, Halepli başka bir Edip (ö. 1079/1668)'in de bulunması, bu iki şairin birbiriyle karıştırılmasına sebep olmuştur.

Edip, lirizm ve hayal derinliği bakımından güçlü bir şair olmamakla birlikte, dile son derece vâkıf, dille oynamaktan zevk alan tam bir zekâ şairidir. Bu özelliğinin, klasik şiirin alışılmış lügatinden farklı, eskilerin "gayr-i munis" olarak nitelediği çok sayıda Arapça, Farsça sözcük kullanmasıyla birleşmesi, onu anlaşılması, okunması güç bir şair yapmıştır. *Divan*'ı (Mum 2004), Nabi'nin deyişiyle âdeta "kamus nüshası" gibidir. Edip, halk ağzından söyleyişlere de yer vermekle birlikte, sanatının kapısını Arapça, Farsça sözcüklere ardına kadar açmıştır. Bir beytinde "Eyleyip meslek-i ta'bîr-i kühenden fârig / Hâmeyi koydum Edîbâ reh-i güftâr-ı neve" diyen şair, eskiden farklı yeni bir şiir lügati oluşturduğunu iddia eder. Bu yönelişte, Hint üslubunun etkisi olmakla birlikte onun şiir lügati bu üslubun önemli temsilcilerinden Galip, Na'ilî gibi şairlerden farklıdır.

Edip, Hint üslubunun divan edebiyatındaki en önemli isimlerinden biridir. O, Galip'ten farklı olarak Şevket-i Buhari'nin değil, Nabi gibi Sâ'ib-i Tebrizi'nin yolundan gitmeyi tercih etmiş, hayalden ziyade fikre ve hikmete önem vermiştir. Nabi'yi kendisini tekrara düşmekle suçlayan şair, onun şiirini "Hindî" değil "Urfevi" olarak nitelemiştir. Edip'e göre çok daha güçlü, açık bir anlatıma sahip olan Nabi, Sâ'ib'den etkilenmekle birlikte tam bir Sebk-i Hindî şairi değildir. Hint üslubunun bütün özelliklerini iyi bir şekilde kullanan Edip, alışılmamış bağdaştırmaları ve paradoksal tasvirleri ile daha çok bu üslubun Bîdil-i Dihlevî'de kendisini gösteren tarzına yaklaşmaktadır (Mum 2004: 1).

Kendisini hikmet sarayının iyi bir ustası olarak gören Edip, hayata ibret gözüyle bakar, toplumda gördüğü ahlaki çöküntüyü, aksaklıkları sert, yer yer de müstehcen bir dille eleştirir. Bu tür söylem, daha çok folklorik söyleyişi benimseyen Sabit, Süruri, Hevayi gibi şairlerde görülmekle birlikte, o bunlardan farklı olarak tenkitlerini hikmet çerçevesinde verir. Onda asıl amaç müstehcenlik değil hikmettir. Eleştirileri, Nabi ve diğer şairlerde gördüğümüz sosyal tenkidin çok ötesinde, âdeta hezeyan derecesine çıkmış serzenişlerdir. Hikmeti sanatının merkezine alan şair, hiçbir şairde rastlanmayacak ölçüde berceste mısralar söyler. Fakat gerek dilinin doğallıktan uzak olması gerekse Nabi ve Ragıp kadar güçlü bir şair olmaması, bu söyleyişlerin divan sayfalarından halkın belleğine ulaşmasını engellemiştir.

Edip, Sebk-i Hindî şairleri gibi şiirin kısa ve öz söylenmesi gerektiğini ifade etmekle birlikte şiirlerinde buna uymamıştır. Kolay yazan verimli bir şair olan Edip, bir taraftan cinaslar ve alışılmamış sözcüklerle klasik şiir lügatini zorlarken, bir taraftan da divanın hacmini alabildiğince genişletmiştir. O, divan edebiyatının en hacimli divanlarından birine sahip bir şairdir. Edip, sayısı 2197'yi bulan gazeliyle Edirneli Nazmi ve Muhibbî'den

hemen sonra gelirken, 627 rubaisiyle de bu türün üstadı Hâletî'yi geride bırakmıştır. Divanında fazla olmamakla birlikte muamma ve lügazlar da önemli bir yer tutmaktadır (Mum 2004: 153-154). Şairin, rubai ve kıtalara çok yer vermesinde hikemî konulara, sosyal tenkide düşkünlüğünün de etkisi olmalıdır. Divanında, Fuzulî'nin *Divan*'ında olduğu gibi her harften gazele rastlanmaktadır. Asıl gazelleri ve rubaileriyle öne çıkan şair, methiye içerikli hiçbir kaside yazmamıştır. Divanında sadece 16 kaside vardır, bunlar da hikemî içeriklidir. Edip de, birçok şair gibi ihsan ve caize kaygısıyla kaside yazmayı doğru bulmamış ve yapılan övgüleri memduhlarının hak etmesi gerektiğini söyleyerek devlet adamlarını ağır bir dille eleştirmiştir.

Edip'in şiirlerinin büyük çoğunluğu hikmet ve sosyal tenkit etrafında odaklaşmaktadır. Bunu aşk ve rintlik teması takip etmektedir. Âşıkane ve rindane şiirler klasik üslubun tesiri altındadır. Diğer hikemî ve tenkidî şiirlerde ise Sebk-i Hindî hâkimdir. Edip'in sosyal tenkit içeren şiirleri çoğu zaman müstehcenliğin ve argonun tuzağına düşer. Bunlar daha çok, değişik makam sahiplerine yöneltilen eleştirilerde ve rint-zahit çatışmasının ele alındığı şiirlerde karşımıza çıkar. Şair, ahlaki çöküntünün, zina ve sapık ilişkilerin yaygınlaşmasından duyduğu rahatsızlığı sık sık ifade ederken, buralarda çoğu zaman zarafeti elden bırakır.

Edip, şiir üzerinde düşünen, birçok şair gibi eskiden farklı yeni şeyler söylemenin gereğine inanan bir şairdir. Divanının dibacesinde, Arap, Fars ve Türk şairlerinin şiirlerinin birbirine benzediğini, şiirlerin çoğunun başkasından intihâl olduğunu belirterek, kendi şiirinin hiç kimsenin gitmediği ve gidemeyeceği bir yol olduğunu iddia eder. "Etmez Edîb köhne libâsa tenezzülü / Dâ'im kabâ-yı şâhid-i nazmım cedîddir" diyerek, köhne elbiseye yani eskiye tenezzül etmediğini, kendi şiirinin yeni olduğunu söyler ve şiirleri için sık sık "taze", "nev", "nev-zemin" gibi sıfatları kullanır. Benzer ifadeleri asrın diğer şairlerinde de görmek mümkün olmakla birlikte, Edip'in bu konuda özel bir gayret sarf ettiği ve birçok özelliğiyle gelenek içinde *yeni* olmaktan ziyade *farklı* olmayı başardığı açıktır. Onun hiç kimsenin gitmediği ve zorluğu sebebiyle de gidemeyeceğini söylediği tarz, kendi ifadesiyle "cinas-ı tam" yoludur. Eldeki bilgilere göre, edebiyatımızda onun kadar cinasa yer veren başka bir şair yoktur. O, daha önce bazı şairlerin sık sık başvurduğu bir yola dört elle sarılmıştır. Klasik şiirin, özellikle kuruluş döneminde şairlerin nükte amacıyla başvurduğu cinas, bilhassa Azeri ve Çağatay sahasında yetişen şairler arasında yaygınlaşmış, 18. asırdan itibaren şairlerin yenilik adına medet umdukları bir araç olarak tekrar rağbet görmeye başlamıştır (Horata 1998a: 65-76; Horata 1998b: 47-55). Fars edebiyatında da, eserlerini baştan sona cinaslarla ören şairlere rastlanmaktadır. Kâtibî-i Nişâburî'nin (ö. 1434-35), *Deh-bâb-ı Tecnîsât* adlı bütün beyitleri cinaslı kafiyelerden oluşan bir mesnevisi vardır. Bu eser, 16. Asırda Üsküplü

Ata tarafından *Tuhfetü'l-Uşşak* adıyla Türkçeye de kazandırılmıştır (Mum 2004: 158).

Edip, cinasın yanında, rediflerden, iç ve dış kafiyelerden bolca istifade etmekle birlikte, bunlar onun külfetli üslubu içinde kaybolup gitmiştir. Bazı şiirlerde cinas kaygısının zorlama boyutlarına varması, estetik değerden yoksun, zevksiz söyleyişlerin sayısının artmasına sebep olmuştur. Divanındaki şiirlerin başta gazeller olmak üzere % 80'e yakını cinaslı kafiyeyle yazılmıştır. Cinas, onun üslubunun belirleyici ögesidir. Gazellerin bir kısmında cinaslı kafiyeler, ikinci, üçüncü, dördüncü beyitlere kadar sarkabilmekte ve bazen de bütününde cinaslı kafiyeler kullanılmaktadır. Bu, şairin gazelin alışılmış formundan ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Cinaslar, kafiye olan kelimelerde odaklaşmakla birlikte kafiye dışında da cinaslara sıkça rastlanmaktadır (Mum 2004: 34-35).

Edip, yeniliği sadece lafızda değil anlamda da arar ve "bikr-i meani"nin peşine düşer. Klasik belagatin ölçülerine göre lafzı bedene, manayı ise ruha benzeterek, anlamı güzelleştiren unsurun lafız olduğunu, fakat anlam güzel ve doğru değilse lafzın herhangi bir değerinin olmadığını savunur. Fakat, belki de güçlü bir şair olmaması sebebiyle şiirlerinde lafız-anlam uygunluğunu yüksek düzeyde gerçekleştirememiş; cinaslar ve alışılmamış bağdaştırmalarla yüklü külfetli üslubuyla devrinde *farklı* olmayı başarmakla birlikte anlaşılmaz bir şekilde bir kenarda unutulmaya terk edilmiştir. Bir kıtasında, kendisini "kıymeti anlaşılmamış nadide bir cevher"e benzeten şair, yaşadığı dönemde değerinin bilinmemesinden, insanların vefasızlığından yakınır. Bunun, elinden tutacak bir hami bulunmamasından mı yoksa tabiilikten, lirizmden yoksun üslubundan mı kaynaklandığını bilemiyoruz.

Klasik zevkte hikmet ufukları: Hikemî söylem veya Nabi takipçileri

Dönemin en çok takipçi bulan şairlerinin başında Nabi'nin gelmesi sebebiyle, bu asırda klasik üsluptan duygu ve sesin yerine, fikri ve manayı öne çıkarması bakımından ayrılan tebliğî (hikemî/didaktik) üslup, en verimli çağını yaşamıştır. Fakat Koca Ragıp Paşa dışındaki diğer şairler Nabi'nin güçlü, akıcı üslubuna erişememişler, kendilerini kuruluğa düşmekten kurtaramamışlardır. Hikemî şiirin rağbet görmesinde, Nabi'nin etkisinin yanında sosyal ve siyasi hayattaki aksaklık ve huzursuzlukların had safhaya çıkmasının da önemli bir etkisi vardır. Fakat bir taraftan sefalet artarken, bir taraftan da sefahat yaygınlaşmış; Neyli'nin dediği gibi zevk ve sefanın rağbet gördüğü bir devirde şairler düşünce ve hikmet deryasına aşina bir insan bulmakta zorlanmışlardır. Hikemî şiiri tercih eden şairler Nabi'ye olan hayranlıklarını her fırsatta dile getirmişlerdir. Bunlardan Hazık kendisini "Nabi-i sani" olarak nitelendirmiştir. Hikmetli söyleyişin en önemli

isimleri, Raşit, Seyyit Vehbi, Münif ve Koca Ragıp Paşa'dır. Sünbülzade Vehbi ve Neyli ise hikemî şiirlerinin yanında Nedim vadisinde de şiirler söyleyen şairlerdir. Bu söylemin diğer temsilcileri ise, Dürri, Âtıf, Asım, Hazık, Naşit, Salim, Rahmî, Şeyhülislam Es'at, Ratip, Haşmet ve Fıtnat'tır.

Asrın önemli tarihçilerinden biri olan **Raşit** (1148/1735), *reis-i şairan* Ta'ip'in Seyyit Vehbi ile birlikte şiir ülkesinin padişahı olmaya layık gördüğü isimlerden biridir. Devrin ilmiyye sınıfına mensup bilgin şahsiyetlerinden biri olan Raşit, tarihe olan meyli ve inşadaki başarısı sebebiyle Na'imâ'nın yerine vakanüvislik görevine atanmış, Lale Devrinde de Damat İbrahim Paşa'nın en yakınındaki isimlerden biri olmuştur. Fakat Patrona İsyanı şairin de renkli hayatının sonunu getirmiş ve bir süre İstankoz, Limni ve Bursa'da sürgün hayatı yaşamıştır.

Raşit, dönemin Nabi takipçileri içinde en güçlü şairlerden biridir. Devrinde büyük bir şöhrete kavuşan şair, tezkirelerde Sâ'ib'e benzetilerek kusursuz söyleyişi ile zamane şairlerinin yüz akı olarak gösterilmiştir. *Reis-i şairan* Ta'ip ise, onu Vehbi ile birlikte mana ülkesinin padişahı ilan etmiştir. Şairin kendisi de, sık sık şiire bir tazelik ve yenilik getirdiğini ifade ederek, sözlerinin Sâ'ib'in basit bir taklidi olmadığını söylemiştir. Şiirinin asli unsuru fikirdir. Ona göre, şiire ruh veren fikir / anlam olmakla birlikte nükte de ihmal edilmemelidir. Çünkü, sadece fikirden ibaret nükteden yoksun şiir, pejmürde kıyafetli bir güzelden farksızdır. Raşit, fikrin yanında nükteyi de ihmal etmemeye çalışan bir şairdir. Zaman zaman didaktik kaygıyla kuruluğa düşmekle birlikte, nükteli, yer yer ağırlaşan güçlü bir anlatımı vardır. Birçok şiiri, hikemî şiirin üstadı olan Nabi'ye nazire olarak yazılmıştır. Bazen Nedim vadisinde ve Sebk-i Hindî tarzında şiirler söylemekle birlikte, bunlarda hikemî şiirlerindeki seviyeyi yakalayamamıştır.

Divan'ındaki (Biltekin 1993) en güzel şiirleri gazelleridir. Kasideleri arasında, III. Ahmet'in rahatsızlığı sebebiyle duyduğu üzüntüyü ve Kaptan-ı Derya Mustafa Paşa'nın Vefa'daki evinin vasıflarını anlattığı methiyelerinin dışında dikkate değer bir şiiri yoktur. Devrine uyarak çok sayıda tarih yazan şair musammatlara ise rağbet etmemiştir. Lale Devrinin coşkusunu en yakından yaşayan şairlerden biri olmakla birlikte, bu dönemle ilgili olarak birkaç tarih ve Kethüda Muhammet Paşa'nın helva sohbetine teşrifi sebebiyle yazdığı kasidesi dışında başka bir şiir yazmamıştır.

Raşit, diğer Nabi taklitçilerine göre, taklit seviyesinde kalmayarak şiirine kendi kişiliğini aksettirebilen, kusursuz bir söyleyişe sahip güçlü bir şairdir. Fakat kendisinden sonra aynı vadide eser veren Koca Ragıp Paşa gibi büyük bir ismin yetişmesi, şairin çabuk unutulmasına ve sonraki dönemlerde daha çok tarihçiliğiyle hatırlanmasına sebep olmuştur.

Lale Devrinin üstat şairlerinden olan **Seyyit Vehbi** (ö. 1149/1736) de dönemin Nabi takipçilerinden biridir. Vehbi, anne tarafından ecdadının

ehl-i beytten şeyh Hasan Hüsamettin Efendi'ye dayanması sebebiyle önce *Hüsami* mahlasını almış, daha sonra üstadı Ahmet Neyli'nin tavsiyesiyle *Vehbi* mahlasını kullanmaya başlamıştır. Asıl adı Hüseyin olan ve müderrislik, kadılık gibi görevlerde bulunan Seyyit Vehbi, Gülşenilikle muhiplik seviyesinde ilgisi olmakla birlikte, maddiyata, dünyevi makam ve mevkilere düşkün bir şahsiyettir. Zekâsı ve sanatını her fırsatta padişah ve sadrazama yaklaşmaya bir araç olarak kullanmaya çalışmıştır. Her devirde görülen bu davranış biçimi, şairde daha bariz bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Terfilerinin yavaş yapılmasından şikâyet eden Vehbi, bu çabalarının karşılığını almış, bilhassa III. Ahmet'in fermanı üzerine yazdığı *Sûr-name*'den sonra meslek hayatında süratle yükselmiştir. Devrinde Nabi'nin yegâne varisi olarak görülen şairin bu tavrı, hayata hikmet ve tefekkür gözüyle bakma düşüncesiyle tam bir tezat teşkil etmektedir.

Vehbi, çok kolay yazabilen güçlü bir şair olmakla birlikte şiiri yeterince ciddiye almamıştır. Buna karşılık, devrinde oldukça meşhur olmuş, *reis-i şairan* Osmanzade Ta'ip, kendisine vekil olarak mana ülkesinin padişahı olmaya onu layık görmüştür. İkbal dönemlerinde kaleme alınan Salim ve Safayi tezkirelerinde, benzeri az bulunan, günde bin beyit yazmaya kadir, güçlü bir şair ve münşi olarak anlatılmıştır. Kendisi de, yeni ve taze bir vadi açtığını söyleyerek, kendisine kimsenin nazire yazmaya cesaret edemeyeceğini iddia etmiş; "Benimle söyleşir var ise gelsin imtihan olsun" diyerek herkese meydan okumuştur. Vehbi, kasidede Nef'i, gazelde ise Nabi'yi örnek almıştır. Fakat Nedim'in ortaya çıkmasıyla onun yolunda da gazeller yazmıştır. Aynı zamanda çok yakın arkadaş olan bu iki şair, karşılıklı olarak birbirlerine nazireler yazmışlardır. Aslında Vehbi, Nedim tarzında yazdığı birkaç örnekten ziyade asıl Nabi vadisinde dolaşmış, kendisini Nabi'nin "hayru'l-halef"i saymıştır. Fakat şiirlerinin tamamıyla Nabi'nin taklidi olduğunu kabul etmemiştir. Vehbi, edebiyatımızın en çok kaside söyleyen şairlerinden biridir. Kasidelerinde Nef'i etkisi çok barizdir. Birçok kasidesi ona naziredir. *Nabi Divanı*'nda olduğu gibi kasideler arasında tevhit ve naat türünde rubailer yazılmıştır. Bu, gazeliyat bölümünde de her harf öncesinde devam ettirilmiştir. Asrın diğer şairleri gibi, kasidelerinde klasik şekil anlayışına bağlı kalmamıştır. Kasideleri arasında yer alan, Osmanzade Ta'ip'in vasiyeti ve sadrazam İbrahim Paşa'nın emri üzerine kaleme aldığı 170 beyitlik vekaletnamesinde; Sultan III. Ahmet devri şair ve münşilerini değerlendirmiş, artık herkesçe üstatlığı kabul edilen bir şairin kalmadığını belirterek şairle "müteşair"i ayırmak için Nedim'i vekil bırakmıştır. Onun da son hükmü vermek için defterini Selim Efendi'ye vermesini vasiyet etmiştir. Ta'ip'in aksine Vehbi, değerlendirmesinde Nedim'e yer vermiş, fakat onun şiirindeki yeniliği söylemekle birlikte üstatlığını kabul etmemiştir. Divanında, kasideler gibi tarihler de önemli bir yer tutmaktadır. Bunlar ara-

sında, III. Ahmet'in beytini tazmin yoluyla yazdığı tarihi çok beğenilmiştir. Tarih kıtalarının çoğunda, son beytin her iki mısrasında da ayrı ayrı tarih düşürmesi, ayrıca yazdığı cinaslı gazeller ve lügazlar; şairin dile hâkimiyetini göstermektedir. Lale Devrinde çok rağbet gören şarkı türünde ise birkaç örnekle yetinmiştir. Divanında, kıta ve mesnevi şeklinde kaleme aldığı arz-ı hâller ve manzum mektuplar da dikkati çekmektedir. Vehbi'nin, *Divan*'ı (Dikmen 1991) dışındaki eserlerinin en önemlisi, III. Ahmet'in çocuklarının sünnet düğünü ile Sultan Mustafa'nın kızı Ayşe Emetullah Sultan'ın evlenme merasimlerini günü gününe anlattığı, yer yer manzum parçalar da içeren mensur *Sur-name*'sidir. Bu eser, İstanbul'un mahallî hususiyetleri, örf ve âdetlerini yansıtan bir vesika niteliğindedir. Bazı araştırmacılar Lale Devrini bu düğün ile başlatmışlardır.

Vehbi'nin şiirleri bilhassa kasideleri, devrine göre oldukça külfetli, Arapça ve Farsça terkiplerle doludur. Fakat yer yer zarif ve akıcı bir üslupla yazılan gazellere rastlanmaktadır. Nabi'de gördüğümüz, açık, kusursuz söyleyiş Vehbi'de yoktur. Şair mahallî zevkten ziyade klasik estetik peşindedir. Şiirdeki sadeleşme anlayışına ve heceyle şiir yazma, türkü, koşma söyleme eğilimine karşı çıkarak, şiir makamını çöğür şairlerinin tutmasından şikâyet etmiştir. Buna karşılık, lügazlarında halk deyim ve tabirleriyle yüklü folklorik bir üslubu tercih etmiştir. Kasidelerinde, yer yer Nef'i'nin gür, ahenkli sesini hatırlatan bir üslup vardır. Dile son derece hâkim, kolay yazabilen, nazım tekniği kuvvetli bir şair olan Vehbi, klasik şiirin en güzel örnekleri arasına girebilecek çok sayıda kaside ve gazeller yazan, dönemin Nedim ve Galip'ten sonra akla gelen ilk isimlerinden biridir.

Devrinde Raşit ve Âtıf gibi şairlerin dostluğunu kazanan, onların desteğiyle meslek hayatında yükselen **Münif** (ö. 1156/1743), derviş meşrep, hoş sohbet, hazır cevap bir kimsedir. Ayrıca, Türk, Acem, Irak ve Arap makamlarına vâkıf iyi bir musikişinas ve iyi bir icracıdır. İlk şiirlerinde *Hezari* mahlasını kullanmış, İstanbul'a geldikten sonra Raşit'in tesiriyle Münif mahlasını tercih etmiştir. Meslek hayatında olduğu gibi, sanat hayatında da Âtıf ve Raşit'in önemli etkisi olmuştur. Gençlik yıllarında Hezari mahlasıyla genellikle âşıkane şiirler yazan şair, Şam, Bağdat ve Halep'te bulunduğu sıralarda Nabi ve Raşit gibi şairlerle karşılaşma fırsatı bulmuş ve onların etkisiyle hikemî şiir tarzına yönelmiştir. Münif, *Divan* (Münif yty.; Küçük 1999) nüshalarının çokluğundan da anlaşılacağı üzere çok okunan, asrın önde gelen şairlerinden biridir. Hatta şiirlerindeki letafet ve belagat sebebiyle Baki, Nef'i ve Nabi gibi şairlerden bile üstün olduğu iddia edilmiştir. Ziya Paşa ve Muallim Naci gibi şahsiyetler dahi, onun bazı kasideleriyle Nabi'yi geçtiğini kabul etmişlerdir. Münif, şiirlerini herkesin anlayamayacağını, edası aşina olmakla birlikte mazmunlarının orijinal olduğunu belirtmiş ve kendisini hayal bakımından Şevket'e, lafz bakımından Muhteşem'e, fi-

kirleri bakımından da Örfî ve Sâ'ib'e benzetmiştir. Münif, Nef'i, Nabi gibi şairlerle kıyaslanması mümkün olmamakla birlikte, bilhassa Nabi-Sâ'ib yolunda yazdığı şiirlerinde büyük başarı göstermiş, bazı şiirleriyle taklidin ötesine geçmeyi başarmış güçlü bir şairdir. Divanında bir münacat dışında dinî şiirler yoktur. Asıl şöhretini kasideleriyle sağlamıştır. Bunlar arasında, Ziya Paşa'nın *Harabat*'ına alınan "kaside-i nuniyye" ve "devlet" redifli şiirleri beğenilmiştir. Şiirlerinin asli unsuru fikirdir. Bu, zaman zaman külfetli, ağır bir söyleyişe sebep olmuştur. Münif, kasidelerinde Nef'i ve Hint üslubunun etkisi altında kalmıştır. En çok kaside sunduğu kişilerin başında, 8 kaside ile Damat İbrahim Paşa gelmektedir. Kasidelerinde, Seyyit Vehbi gibi makam ve mevki isteğini açıkça ifade etmiştir. Antakya'da doğan ve eğitimini de burada tamamladıktan sonra Lale Devrinde İstanbul'a gelerek kalemiye sınıfına katılan şair, yüzünü devrin zevk ve sefa hayatına değil, hayatın diğer yüzüne çevirmiştir. Az sayıdaki gazellerinde, kasidelerindeki başarıyı gösterememiştir. I. Mahmut tarafından, Caferî mezhebinin İslamiyet'e aykırı olduğunu izah etmek üzere İran şahı Nadirşah'a elçi olarak gönderilen Münif, bir şiirinde Horasan ülkesinin "Kızılbaşlar"la dolmasından şikâyet etmiştir. Şiirlerinde tasavvuf önemli bir yer tutmamaktadır. Gazellerinin sayısı diğer şairlere göre oldukça azdır. Bunlarda nazım tekniği güçlü, yer yer türünün güzel örnekleri arasına girebilecek şiirlere rastlanmakla birlikte kasidelerindeki derinlik yoktur. Münif'in mesnevileri ise türünün basit örneklerindendir (→ Mesneviler).

Münif az yazan, titiz bir şairdir. Terkiplerle örülü külfetli, ağır bir üslubu olmakla birlikte, kelime seçiminde titiz davranmış, zorlama ve zevksiz ifadelerden kaçınmaya çalışmıştır. Münif, hikemî şiirleri ve bilhassa kasideleriyle kendisinden söz ettirebilmiş; ölümünden sonra unutulup giden şairlerden farklı olarak bazı şiirlerine Beliğ Mehmet Emin, Koca Ragıp Paşa, Şeyh Galip, Pertev Paşa, Nahifî, Fıtnat Hanım, Leskofçalı Galip ve Namık Kemal gibi şairlerce nazireler yazılmıştır. Fakat sanatının en olgun döneminde erken yaşta hayattan ayrılması, divan edebiyatında Münif'in hak ettiği yeri almasına engel olmuştur.

Salim gibi Mirzazadeler olarak bilinen, aralarında kazasker, şeyhülislam gibi birçok önemli şahsiyetler yetiştiren bir aileye mensup olan **Neyli** (1084/1673-74-1161/1748), bu asrın üstat şairlerinden biridir. İstanbul'da doğan, devrinde takva sahibi, meşhur bir âlim olarak tanınan Neyli, karamsar bir mizaca sahip bulunmasından olsa gerek, meslek hayatındaki hızlı yükselişine rağmen şiirlerinde sık sık yalnızlıktan şikâyet etmiştir. Şiirlerinden, Gülşenilik, Nakşilik ve bilhassa Mevlevilik gibi tarikatlara ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Gerek tezkireciler gerekse Ta'ip ve Seyyit Vehbi, onun şiir ve inşada üstat, fakat iktidarı nispetinde şöhret bulamayan nadir bir şahsiyet olduğunu söylemişlerdir. Kusursuz, akıcı ve

lirik üslubu, tasannuya meylettiği şiirlerine bile bir çekicilik kazandırmıştır. Sanat hayatının ilk yıllarında daha çok Nabi etkisinde kalan, kendisine göre daha genç olan Nedim'in ortaya çıkmasıyla da onun peşinden gitmekten çekinmeyen Neyli, Nef'i, Baki, Nazim ve Na'ilî ile Fars edebiyatından Sâ'ib ve Nizâmî'ye nazireler yazmıştır. Fakat bu konuda oldukça hassas davranmış, nazirenin basit bir taklit ve tekit seviyesinde kalmaması gerektiğini ve her şiire de nazire yazılmayacağını söylemiştir. Fakat onun hikmet yüklü şiirlerine, devlet erkânının zevk ve sefaya daldığı, Nedim'in şiirlerinin dillerde dolaştığı dönemlerde rağbet eden olmamıştır.

Neyli'nin en önemli eseri *Divan*'ıdır. Bunun yanında bazı mensur tercümeleri vardır. Orta hacimli *Divan*'ında (Kılıç 1994), methiyelerin yanında tevhit, naat gibi dinî şiirler önemli bir yer tutmaktadır. Mevlana dergâhı için de bir kaside yazmıştır. II. Mustafa, I. Mahmut gibi padişahların tahta çıkması, Sadrazam Damat İbrahim Paşa, Şehit Ali Paşa, Şeyhülislam Feyzullah Efendi gibi devrinin önde gelen devlet adamlarının göreve gelişleri ve imar faaliyetleri sebebiyle, kaside ve tarihler kaleme almıştır. Buna karşılık, Lale Devrinin meşhur padişahı III. Ahmet için hiç bir kaside yazmamış, yakın himayesini gördüğü Sadrazam İbrahim Paşa için çok sayıda methiye kaleme almıştır. Neyli, kasidelerinden ziyade lirik gazelleriyle tanınmış bir şairdir. Rubaileri fazla olmamakla birlikte, Hayyam'la boy ölçüşebileceğini iddia etmiştir. Lale Devri eğlencelerine yakından şahitlik etme şansı bulan şair, Sadabat vasfında da birer terkip-bent ve murabba ile 5 tarih kaleme almıştır. Nabi'den itibaren rağbet görmeye başlayan muamma ve lügaz türünde de örnekler vermiştir. Divanında dikkati çeken şiirler arasında, realist, orijinal iki mesnevisi yer almaktadır. Bunlardan biri, gurbet günlerinde İstanbul'a, dostlarına duyduğu özlemi aksettiren manzum mektup; diğeri ise bir Hristiyan kızın Müslüman bir gence aşkını anlatmaktadır (→ Mesneviler).

Neyli, dile hâkim, güçlü, akıcı ve külfetsiz, açık bir üslubu olan hassas ruhlu bir şairdir. Kendisi de üslubunu "nev-zemin" ve "zemin-i taze" gibi sıfatlarla nitelendirmiş ve şiirlerinin herkesçe beğenildiğini söylemiştir. Hakikaten onun "Tevâzu âdeme çün muktezâ-yı tıynetdir", "Gül olmaz bâğ-ı âlemde dikensiz" gibi bazı mısraları atasözü gibi halkın diline yerleşmiştir. Bu külfetsiz söyleyiş, önceki asrın Hint üslubunun da etkisiyle oldukça ağır, sanatlı üslubuna bir tepki olarak bu asır şairleri arasında oldukça rağbet görmüştür. Fakat o, Nedim ve benzeri şairlerden farklı olarak, şiirini yaşanan hayata açmamış, daha çok önceki asrın Şeyhülislam Yahya ve çağdaşlarının klasik üslubu çizgisinde eserler vermiştir. Fazla olmamakla birlikte, bazı musammatlar ve mesnevilerinde günlük hayattan canlı kesitlere rastlanmaktadır. Zaman zaman o da söz oyunlarına meylederek, gereksiz kafiye oyunlarına başvurmuştur. Fakat mahallileşmeye mesafeli davranarak, bu asrın sembolü hâline gelen şarkı söylemeye, sade Türkçe ve heceyle şiir

yazmaya itibar etmemiş; zarafeti mazmun ve sanat kaygısına feda etmemiştir. Çünkü ona göre şiir, mana güzelinin peşinde güzel ve hakikati ifade etme çabasıdır. Neyli, mana güzelini bulma konusunda önemli bir merhale kat ederek, devrin önde gelen isimleri arasında anılan bir şair olmuştur.

Bu asrın Nedim ve Şeyh Galip'ten sonra akla gelen ilk isimlerden biri olan **Koca Ragıp Paşa** (1699-1176/1763), aynı zamanda devrin büyük devlet adamlarından ve bilge şahsiyetlerinden biridir. Devrinde *Koca* sıfatıyla anılan şair, İstanbul'da doğmuş ve babasının çalıştığı defterhane kaleminde küçük bir memur olarak başladığı meslek hayatında, yeteneği ve kişiliğiyle hızla ilerleyerek; reisülküttaplık ve valilikten sonra ulaşabileceği en yüksek makam olan sadrazamlığa kadar yükselmiştir.

Koca Ragıp Paşa, Osmanlı'nın gerileme döneminde yetişen bilge kişilikli, ilim ve fazilet sahibi büyük devlet adamlarından biridir. Devrin kaynaklarında, vaktini okumak ve ilmî konularla uğraşmakla geçiren, yüksek ahlaklı, latif sözlü bir zat olarak anlatılan şair, devletin gücünden çok şey yitirdiği bir devirde, akılcı politikalarıyla devlete itibar kazandırmaya çalışmış ve bu yolda önemli başarılar sağlamıştır. Bu sebeple devri itidal ve hikmet devri olarak kabul edilmiştir. Devlet adamlığı ve şairliğinin yanında, ilim, kültür ve imar faaliyetlerine verdiği önemle tanınmıştır. Kendisi adına Laleli'de bir kütüphane yaptırmış ve bütün eserlerini buraya vakfetmiştir. Evini de, Fıtnat Hanım, Çelebizade Asım ve Haşmet gibi birçok önemli şair ve şahsiyetin toplandığı bir meclis hâline getirmiştir. Ragıp Paşa, az şiir yazmakla birlikte yazdığı az sayıdaki şiiriyle sadece devrinin değil, eski şiirin de önemli isimleri arasına girmeyi başarmış bir şairdir. Vakarlı, olgun kişiliğini sanatına da yansıtmış, mahallî üsluptan ziyade klasik estetiğe bağlı kalarak hikemî şiirleriyle Nabi'yi takip etmiştir. Olaylara hikmet gözüyle bakmış, bunları tasannudan uzak güçlü, açık bir dille ifade etmeye çalışmıştır. Şiirleri, olgun kişiliğinden ve engin hayat tecrübesinden süzülüp gelen hikmet yüklü beyitlerle doludur. Bu beyit ve mısralardan bir kısmı, bugün bile hâlâ dillerde dolaşmaktadır. "Şecâ'at arz ederken merd-i kıbtî sirkatin söyler", "Ehl-i feyzin eseri kalmasa da nâmı kalır", "Pes rif'atlere ziynet ile rif'at gelmez" gibi... Ragıp Paşa, hikemî şiirin bu asırdaki en büyük temsilcisidir. Gazellerinde Nabi ve Sâ'ib (ö. 1671) tesiri son derece belirgindir. Birçok gazeli Nabi'ye nazire olarak yazılmıştır. Sâ'ib'in yanında, Şevket-i Buhârî ve Talib-i Âmûlî için de tahmisler yazmakla birlikte, Hint üslubuna pek rağbet etmemiştir. Nabi etkisinde yazan diğer şairlerden farklı olarak, basit bir taklitçi olarak kalmamış, kendi kişiliğini eserlerine başarıyla aksettirmiştir. Haşmet'e hitaben yazdığı bir mektubunda, ne kendisinden önce ne de kendisinden sonra söylenme ihtimali olan şiirler yazmak istediğini ifade etmesi, bu konudaki kararlılığını göstermektedir.

Ragıp Paşa, hayattayken divanını tertip etmemiş ve şiirleri daha sonra Müstakimzade'nin himmetiyle toplanmıştır. *Divan*'ının (Ragıp 1252) çok

sayıda nüshası vardır. Çok sayıda eseri olmakla birlikte, edebî bakımdan divanından sonraki en önemli eseri, *Mecmua'*sıdır. Burada yer alan şiirlerin birçoğu divanda yoktur. Ragıp asıl başarısını gazellerinde göstermiştir. Mecmuadakiler bir tarafa bırakıldığında, divanında 174 gazele karşılık, kaside şeklinde yazılan sadece iki şiir vardır. İlk şiir olan ve I. Mahmut için yazılan methiye ise mesnevi şeklinde yazılmıştır. Aynı şekilde, kaside gibi birkaç örnek dışında tarih türüne de rağbet etmemiştir.

Nabi'ye göre, şiirleri daha sanatkârane olmakla birlikte şiirlerinde tasannuya düşmeyen Ragıp, güçlü, pürüzsüz ve açık bir söyleyişe sahiptir. Atasözleri ve deyimler bakımından şiirinin zenginliği anlatımını daha da güçlendirmiştir. "Bir giden bir dahi gelmez aceb ne hikmetdir", "Söyle derd-i dilini her ne çıkarsa kısmet" gibi mısralar onun üslubunda önemli bir yer tutmaktadır. Fakat, bu güçlü ve veciz söyleyişe karşılık şiirleri yeterli incelikten ve coşkudan yoksundur. Birçok yeri görme fırsatı bulan, çok önemli görevler üstlenen şair, günlük dilden alınan sözlerin yanında, bizzat başından geçenleri ve yaşadığı hayatla ilgili gözlemlerini de şiirlerine aksettirmiştir. Zaman zaman Nedim'i hatırlatan gazeller söylemiştir. Fakat bunlar onun şiirlerinde fazla bir yer tutmamaktadır. Az sayıdaki kasidesinde ise Nef'iyane bir eda kendisini hissettirmektedir. Bu asırda, Nabi'yi takip eden Seyyit Vehbi, Çelebizade Asım ve Münif gibi güçlü şairler yetişmekle birlikte, bunlar arasında en başarılısı Ragıp Paşa'dır. Hatta Gibb ve onu takip eden bazı edebiyat tarihçileri, Paşa'nın kendi sınırları içinde Nabi'yi geride bıraktığını ileri sürmüşlerdir. Fakat, kendi gibi bilge bir kişi tarafından söylenebilecek birçok şiiri olmakla birlikte, Nabi'deki çok yönlülük ve derinlik onda yoktur. Ragıp, devrinde birçok şaire üstatlık etmiş ve kendisinden sonra önemli takipçiler bulmuştur. Haşmet ve Fıtnat, onun meclisinin müdavimlerinden ilk akla gelen şairlerdir. Fıtnat Hanım'la karşılıklı latife ve nazireleri devrinde epeyce meşhur olmuştur. Sünbülzade Vehbi, Şeyh Galip gibi bu edebiyatın önemli isimlerince şiirlerinin beğenilmesi, sonraki asırda İzzet Molla, Leskofçalı Galip, Şinasi, Namık Kemal ve Yahya Kemal gibi şairlerce tanzir edilmesi, onun şöhretinin büyüklüğünü göstermektedir.

Şiirleri yeterli titizlikten yoksun olmakla birlikte, bilhassa manzum lügatleri ve mesnevileriyle oldukça meşhur olan **Sünbülzade Vehbi** (ö. 1224/1809), dönemin son *sultanu'ş-şu'ara*sıdır. Devrin tanınmış âlimlerinden biri olan Vehbi, zevk ve işrete düşkün, ilerleyen yaşına rağmen eğlence âlemlerinden geri kalmayan, kendi ifadesine göre "Dil-ber sevip şarâb içip cünbiş etmede" riyası ve benzeri olmayan rint bir şairdir. Asıl adı Mehmet olup Maraş'ta doğan, eğitimini burada tamamladıktan sonra İstanbul'a gelerek ilmiye sınıfına giren şair, iniş çıkışlarla dolu uzun bir hayat sürerek sekiz padişah devrini idrak etmiştir. Ömrünün son yıllarında gözlerini ve şuurunu kaybeden Vehbi'nin hacimli bir *Divan'*ı (Sünbülzade 1253a;

Beyzadeoğlu 1985; Yenikale 2012) vardır. Divanı içinde Arapça şiirleriyle Farsça *Divançesi* de yer almaktadır. Divanın mukaddimesine göre, şiirlerinin bir kısmı yanmış, Rodos dönüşü yeniden tertip edilerek III. Selim'e sunulmuştur.

Vehbi, Arapça ve Farsçaya son derece vâkıf, kolay yazan, güçlü bir şair olmakla birlikte derbeder kişiliği sebebiyle yeteneğini tam olarak sanatına yansıtamamış, şiirleri titizlikten yoksun, sathi ve kuru söyleyişlerden öteye geçememiştir. Bu sebeple, şiirlerini Ziya Paşa "kokusuz gül"e benzetirken Muallim Naci soğuk bulmuştur. Vehbi'nin sanat hayatında Nabi, Sabit ve Nedim'in önemli bir yeri vardır. Fars şairlerinden ise Hafız, Sâ'ib ve Şevket'i beğendiğini, Baki ve Nef'i'den üstün olduğunu, Nizami ve Örfî gibi Acem şairlerinin ise yanında "acemi" kaldıklarını iddia etmiştir. Mahallî ögeler şiirinde önemli bir yer tutmakla birlikte, daha çok klasik estetik çizgisinde kalmıştır. İstanbul'un semtlerini ve boğaz âlemlerini tasvir ettiği şiirlerinde, Nedim'in şiirlerindeki coşku ve inceliği yakalayamamıştır. Günlük konuşma diline açılan söz dağarcığı, realist tasvirleri, hicivleri, farklı kafiye ve redif arayışları, kelime oyunlarına düşkünlüğü, onu Nedim'den ziyade Sabit'e yaklaştırmaktadır. Kendi ifadesine göre, Sabit'in "sarp vadi"sinde başarıyla at koşturmuştur.

Divanında kasideler önemli bir yer tutmaktadır. Kasidelerinde başlıca memduhu, hayatının en parlak yıllarını yaşatan III. Selim'dir. Diğer padişahlar için 2 kaside yazan şair onun için 23 methiye kaleme almıştır. Vehbi de kasidelerinde Nef'i'den etkilenmekle birlikte, bunların çoğu anlam ve hayal derinliğinden yoksun, renksiz, zayıf şiirlerdir. Bunun, şairin uzun yazma kaygısı ve külfetli diliyle birleşmesi kasidelerini okunmaz hâle getirmiştir. "Tannane", "Tayyare" ve "Kelamiyye" ("sühan") redifli kasideleri ise, daha çok içeriğiyle dikkati çekmiştir. I. Abdülhamit için yazılan "Tannane" kasidesi, elçi olarak gittiği İran'da gördüklerini, başından geçenleri anlattığı bir çeşit sefaretnamedir. Kasidede, bir elçinin gözünden o günkü İran toplumu, yer yer mübalağalı ifadelere rastlanmakla birlikte realist bir şekilde anlatılarak Osmanlılarla karşılaştırılmıştır. Bağdat valisi Ömer Paşa ile Safevi şahı Kerim Han arasındaki ihtilafı çözmek amacıyla elçi olarak İran'a gönderilen Vehbi, vali tarafından tarafgirliği, zina ve işrete düşkünlüğü sebebiyle şikâyet edilince geri çağrılmış ve hakkında idam fermanı çıkarılmıştır. Üsküdar'da gizlenirken padişaha sunduğu bu kasideyle hayatını kurtarmış, fakat ancak yedi yıl sonra sadrazam Halil Hamit Paşa'nın yardımıyla kadılık mesleğine dönebilmiştir. Bu yıllarda kaleme aldığı kasidelerinde yeterince ilgi görmemekten yakınmış, III. Ahmet devrinde yaşayan mahlastaşı "Vehbi-i evvel"e duyduğu özentiyi ifade etmiştir. "Tayyare" kasidesinde ise, Rodos kadılığı sırasında idam edilen Kırım Hanı Şahin Giray olayını anlatmış, onun Osmanlının yaptığı yardımlara

karşılık ihanet etmesini kınayarak, cezasını bulmasından duyduğu sevinci dile getirmiştir. Kasidesine Şahin'in kuş anlamından hareketle "Tayyare" ismini veren Vehbi, Ruslarla işbirliği yapması sebebiyle Rodos'a hapsedilen Şahin Giray'ın idamında kadı olarak aktif bir görev almıştır. Fakat, bu trajik olayda oynadığı rol sebebiyle, Eski Zagra kadılığı sırasında halk tarafından evi yağmalanarak kendi ve maiyetiyle birlikte kırk beş gün esir tutulmuştur. Kaynaklar ve şairin kendisi, bu olayın Şahin Giray'ın intikamını almak isteyen Tatarlarca gerçekleştirildiğini söylemekle birlikte; o sırada yanında kethüda olarak çalışan Süruri ise, bunu şairin yolsuzluklarına ve kadınlara olan düşkünlüğüne bağlamıştır. Vehbi ile Süruri'nin arası bu olaydan sonra bir süre açılmış, fakat dostlukları karşılıklı hicivler ve mülatefeler ile hayatının sonuna kadar devam etmiştir. Süruri'nin şair hakkında yazdığı hicivler bilinmekle birlikte, onun Süruri hakkındaki hicivlerini yaktığı rivayet edilmektedir. Bazı eserlerde rastlanılan müstehcen hicivlerin ise şaire aidiyeti şüphelidir (Beyzadeoğlu 2000: 25). Vehbi'nin diğer kasideleri de, kendi hayatı ve devrine düşülmüş notlar gibidir.

Kasideleri, kadılık görevi sebebiyle gezip görme fırsatı bulduğu Eflak, Boğdan, Edirne, Sofya gibi yerlerle ilgili gözlemleri bakımından da oldukça zengindir. Diğer şairlerin kasidelerinde de zamanlarıyla ilgili realist tasvirlere sık sık rastlanmakla birlikte; birçok trajik olayla karşılaşan, hatta ölümün kenarından dönen Vehbi kalemini gelenekten ziyade hayata yönelterek başından geçenleri, bu olaylar karşısında hissettiklerini mısralarına aksettirmiştir. "Sühan" redifli "Kelamiyye" kasidesinde ise objektifini devrin edebiyat hayatına yöneltmiştir. 126 beyitlik bu uzun kaside, Sadrazam Halil Hamit Paşa'nın isteği üzerine, *sultanu'ş-şuara* olarak şiir yerine hezeyanlarını dile getiren şairlere ders vermek ve onları tehzil etmek amacıyla kaleme alınmıştır. Ta'ip ve Seyyit Vehbi'den farklı olarak isim vermeden çağdaşı şairleri değerlendiren Vehbi; her tarafın vezinli-kafiyeli sözler söyleyen "müteşairler", "bir altmışlığa" tarih yazan, köhne mazmunlarla yeni şiir söylemeye çalışanlar ve âşık tarzı şiire yönelen şairlerle dolmasından şikâyet ederek onları alaya almıştır.

Şiirleriyle Nef'i ve Baki'yi geçtiğini söyleyen Vehbi'ye göre, şairlerin *yaratıcı* (icazlı), kinaye, mecaz ve istiare gibi sanatlara vâkıf olması gerekir. Şiirini, hayatın gerçeklerine alabildiğince açarak klasik estetikten uzaklaşan şair, değerlendirmelerinde daha çok klasik estetik çizgisinde kalmıştır. Ona göre, şiirle ilmi birbirinden ayırmak mümkün değildir. Fakat Arapça ve Farsçadan habersiz "şair"lerin elinde şiir sathileşerek "Gevheri güftesi"ne dönmüştür. Ortalık para karşılığı vezinli kafiyeli sözler söyleyen "dilenci"ler ve "hırsız"larla dolmuş, kendi böyle bir devirde şair olduğunu söylemeye utanır hâle gelmiştir. Acem şairlerine heves edenleri ve heceyle yazanları alaya alan şair, "hırsız" şairlerin cezasının "kat'-ı zeban" yani "dilinin kesilmesi"

olduğunu belirterek, genç şairlerden kendisini örnek almasını istemiştir. Vehbî'nin gazelleri kasidelerine göre daha başarılıdır. Gazellerinde üstadane söyleyişler önemli bir yer tutmaktadır. Fakat bunların sultanu'ş-şuara unvanına layık şiirler olduğunu söylemek güçtür. Şairin gazellerinde de mahlastaşı Seyyit Vehbi'nin seviyesine çıkamamıştır. Gazelleri Nabi ve Nedim yolunda söylenmiş hikemî ve rindane-âşıkane şiirlerdir. Alışılmış konuların yanında, zaman zaman sırma saçlı Frenk güzellerinden bahsetmiş, sevgililerini giyim kuşamına varıncaya kadar tasvir etmiştir. Aşk anlayışı tamamıyla beşeridir. Yer yer müstehcen söyleyişlere rastlanmakla birlikte, Fazıl gibi şiirini bayağılaştırmamıştır. Vehbi, asıl kudretini şiiriyetin ikinci planda kaldığı ve engin birikimini aksettirme fırsatı bulduğu mesnevileri ve manzum lügatlerinde göstermiş, bu sahadaki eserleri türünün klasik örnekleri arasına girmiştir (→ Mesneviler).

Onun manzum lügatleri mesnevilerine göre çok daha fazla rağbet görmüştür. *Tuhfe-i Vehbi*, bunlar arasında en çok beğenilenidir. Eserin 30'a yakın baskısı vardır. İran seyahatinin bir semeresi olarak 1197/1782'de telif edilen bu Farsça-Türkçe eser, farklı vezinlerle yazılan 58 kıtadan oluşmakta ve 2500 Farsça kelimenin karşılığını ihtiva etmektedir. *Tuhfe*, Hayati ve Lebip tarafından şerh edilmiş ve bunlar da birçok defa basılmıştır. Şahidî'nin *Tuhfe*'si ile birlikte medrese ve rüştiyelerdeki Farsça eğitiminde okutulan bu eser, kelimeleri kafiyelendirmedeki başarısıyla diğer manzum lügatleri itibardan düşürmüş ve türünün klasik bir eseri hâline gelmiştir. *Nuhfe* ise, III. Selim'e ithafen 1214/1799'da kaleme alınan Arapça-Türkçe manzum bir lügattir. *Tuhfe*'ye göre daha hacimli olan bu eser de mekteplerde okutulmuş ve diğeri kadar olmamakla birlikte birçok baskısı yapılmıştır. Şair, bu eseri hazırlamak için 120 eser tetkik ettiğini söylemiştir. *Nuhfe* de Raşit Efendi tarafından şerh edilmiştir.

Vehbi, güçlü ve verimli bir şair olmakla birlikte, değerli değersiz her şeyi söyleyen bir şairdir. Fakat eski şiirin sönmeye yüz tuttuğu bir dönemde, Nabi ve Sabit-Nedim yolunda yazdığı şiirleri ve bilhassa mesnevi ve manzum lügatleriyle devrin meşhur simaları arasına girmeyi başarmış önemli bir şairdir.

Döneminde kendilerini tanıtma fırsatı bulmuş, iyi şair olmakla birlikte sanatlarını yeterince geliştirme fırsatı bulamamış üçüncü grupta yer alan Nabi takipçileri ise, *Dürri*, *Âtıf*, *Çelebizade Asım*, *Hazık* ve *Naşit*'tir:

Devrinde, bir gözünün kör olması sebebiyle *Yek-çeşm* lakabıyla tanınan **Dürri** (ö. 1135/1722), tarihleri ve mensur *Sefaret-name*'siyle tanınan bir şairdir. Dürri, devrinde şairliğinin yanında Farsçaya olan vukufu ve devlet adamlığıyla dikkati çekmiş bir şahsiyettir. O da, Nabi'nin yolunda söylediği şiirlerle edebiyat dünyasına adımını atmış, bilhassa yazdığı tarihleriyle kendisini tanıtma fırsatı bulmuştur. III. Ahmet tarafından İran'a elçi olarak

gönderilmiş ve asıl şöhretini de, ömrünün sonlarına doğru kaleme aldığı İran olaylarının iç yüzünü anlatan *Sefaret-name*'siyle kazanmıştır. Bu eser Latince ve Fransızcaya da çevrilmiştir.

Asıl adı Ahmet olan ve Van'da doğan şair, küçük yaşlarda İstanbul'a gelerek Divan-ı Hümayun kalemine girmiştir. Dürri'nin küçük hacimli bir *Divanı* (Süleymaniye Ktp., Esat Ef. 3409) vardır. Tezkirelerde, onun bilhassa tarih söylemedeki ustalığı üzerinde durulmuş, göz açıp kapayıncaya kadar tarih yazabilen müstesna bir şair olduğu belirtilmiştir. Dürri, asrın çok tarih söyleyen şairlerinden biridir. Hiç kaside yazmayan şair, divanının yarıya yakın kısmını tarihlerle (146 adet) doldurmuştur. Tarihler, 1102/1690-91–1124/1712-13 tarihleri arasında geçen, III. Ahmet'in tahta çıkışı, sadrazam, kazasker, vali gibi devlet adamlarının tayini, cami, çeşme, köşk inşası, şehzadelerin doğum, evlenme ve ölüm merasimleri, padişahın havuz içinde limon vurması gibi olaylarla ilgilidir. Bunlar arasında, devrin sosyal hayatına ışık tutan, canlı, sanatkârane tasvirlerle örülü türünün güzel örneklerine rastlanmakla birlikte; tarihlerin çoğu her divanda bulunabilecek basit bir tahkiye üslubuyla kaleme alınan manzumelerden ibarettir. Tarihlerde, genellikle divan edebiyatında çok kullanılan hezec ve remel bahirleri tercih edilmiştir. Dürri, tarihlerinin yanında hikemî ve âşıkane gazeller de söylemiştir. Bilhassa lirik gazellerinde, kusursuz, güçlü ve zarif bir anlatımı vardır. Fakat bunlar, onu asrın büyük şairleri seviyesine yükseltmeye yetmemiş, ölümünden sonra sadece *Sefaret-name*'siyle hatırlanan bir şair olmuştur.

Devrinin tanınmış devlet adamlarından biri olan **Âtıf Efendi** (ö. 1155/1742), hikemî şiirin bu asırdaki önde gelen isimlerinden biridir. Şairliğinin yanında devrinin önemli münşilerinden biri olan Âtıf, İstanbul'da doğmuş, devletin buhranlı yıllarında defterdarlığa kadar yükselerek önemli görevler üstlenmiş, hoş sohbet, nüktedan, erdem sahibi bir şahsiyettir. Diğer bir özelliği de, iyi bir kütüphaneci ve siyakat, divani gibi yazılarda üstat bir hattat olmasıdır. Vefa semtindeki zengin bir yazma koleksiyonuna sahip olan kütüphanesi hâlen hizmetini sürdürmektedir.

Âtıf az yazan bir şairdir. Küçük hacimli bir *Divan*'ı (Dadaş 1991) ve birkaç mensur eseri vardır. Buna karşılık, devrinde devlet adamı ve şair olarak oldukça meşhur olmuştur. Seyyit Vehbi, vekaletnamesinde onu hoş sözlü bir şair olarak niteleyerek, devrinin tanınmış isimleri arasında saymıştır. Ramiz de, dilinin temizliğine dikkat çekerek daha çok fasih şairlere yazdığı nazireleriyle dikkati çektiğini söylemiştir. Divanındaki birçok şiiri Nabi'ye naziredir. Ayrıca, kendisini tekrar başdefterdarlığa getiren İzzet Ali Paşa'nın bazı gazellerini tanzir etmiş ve hakkında 2 kaside yazmıştır. Âtıf'ın kadirşinaslık gereği yazdığı anlaşılan Nedim tarzı şiirlerinde hikemî şiirlerindeki seviye yoktur. Divançesinde, sadece 3 kaside ile kıta-i kebire şeklinde yazı-

lan bir methiyeye yer veren Âtıf, asıl gazelleriyle kendisini tanıtma fırsatı bulmuştur. Şiirlerinde, zaman zaman açık ve külfetsiz bir dil kullanmakla birlikte fikrî gazellerinde dil daha da ağırlaşmıştır. Âtıf'ın, Nabi'nin güçlü, selis üslubunu taklit yolunda pek başarı gösterdiğini söylemek mümkün değildir. Nabi'de olduğu gibi, zaman zaman kafiye olan kelimelerin eklerle genişletilmesi (*nemeklenir-bebeklenir*; *yakışdırarak-sıkışdırarak* vs.) ve Türkçe kelimelerden zorlama kafiyeler kullanma (*ahmaklar-saklar-korçaklar-çaylaklar* vs.) gibi zevksizliklere yer vermiştir. Âtıf, devlet adamlığının da etkisiyle devrinin tanınmış isimleri arasına girmekle birlikte, bir divançe dolduracak kadarki şiirleri ile taklit ve tanzir seviyesinden öteye geçememiştir.

Dönemin önemli şair ve münşilerinden biri olan **Çelebizade Asım** (ö. 1173/1760), tabii, zarif fakat derinlikten yoksun bir üslupla kaleme aldığı hikmet yüklü gazelleriyle devrinde oldukça meşhur olmuş bir şairdir. İstanbul'da doğan ve ilmiye sınıfına girerek şeyhülislamlık makamına kadar yükselen Asım, devlet adamlarının ve halkın teveccühünü kazanmış, hoş sohbet, nüktedan bir şairdir. Ayrıca kendisine has bir stil oluşturan iyi bir hattat ve bir kitaba ulaşmak için her türlü fedakârlığa katlanacak kadar kitaba düşkün bir insandır. Nadir eserler ve divanlardan oluşan Molla Gürani'deki kütüphanesi, daha sonra Beyazıt Kütüphanesi'ne nakledilmiştir.

Mevlevi şeyhi Enis Dede'ye intisap eden Asım, hassas ruhlu, rint bir şairdir. Çelebizade, babası Reisülküttap Mehmet Efendi'nin tanınmış devlet adamlarından biri olması sebebiyle, küçük yaşlardan itibaren devrin önde gelen âlim ve şairleriyle görüşme fırsatı bulmuştur. Sanat hayatında bilhassa devrin şiir ve musiki üstatlarından Abdülbaki Arif Efendi'nin ayrı bir yeri olmuştur. Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu "Bahariye"sinde, kendisine şiir ve nesir vadisinin yolunun Arif Efendi tarafından açıldığını söylemiştir. Asım, bu sebeple Arif gibi hikemî şiire yönelmiş, çağdaşı Ragıp Paşa, Raşit gibi şairlere nazireler yazmış, genç yaşında hikemî şiirleriyle kendisini kabul ettirmeyi başarmıştır. *Reis-i şairan* Osmanzade Ta'ip, onu genç yaşında ilmi ve şairliğiyle meşhur olmuş, benzeri olmayan bir şair olarak övmüştür. *Münşe'at*, *Tarih* ve *Hıtay Seyahatnamesi* adlı çevirisi olan şairin tek manzum eseri *Divan*'ıdır (Öztekin 2010). Divanın matbu nüshası (Çelebizade Asım 1268) eksik ve hatalarla doludur. Divanda bulunmayan şiirlerinden bir kısmı Haşmet'in *Senedü'ş-Şu'ara*'sında yer almaktadır. Asım, kasidelerinde Nef'i ve Baki'yi, nesrinde ise Veysi'yi örnek aldığını söylemiştir. Daha sonra kendisini Lale Devri eğlencelerinin tam ortasında bulması, şairi Sadabat âlemlerinin coşkusunu şiirlerine aksettirmeye yöneltmiş; fakat Nedim'in şiirlerini tanzir etmenin güçlüğünü itiraf ederek, kadim (klasik) üslupta karar kılmıştır. Bu yolda epeyce mesafe katettiğini düşünen Asım, devrinde kendisinden başka Sâ'ib ayarında şiir söyleyen şair görmediğini

söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Çelebizade, Safevi elçisi, Azerî asıllı Murtaza Kulu Han'ın Nâmî mahlasıyla söylediği Türkçe ve Farsça şiirlere, İbrahim Paşa'nın isteğiyle nazireler yazmış, "bulunmaz" redifli gazelinde, onu Acem ülkesinin üstadı olarak ilan etmiştir (bk. Horata 2003: 253-259). Asım asıl kudretini gazellerinde göstermiştir. Medine'ye giderken kaleme aldığı "Ey sârbân zimamî çek semt-i kûy-i yâre / Virâne dilde zira yer kalmadı karâra" beytiyle başlayan kasidesi, lirik üslubuyla çok beğenilmiştir. Methiyeleri ve tarihleri, diğer Lale Devri şairleri gibi III. Ahmet ve bilhassa Damat İbrahim Paşa'nın övgüleriyle doludur. Gazelleri arasında da çok sayıda müzeyyel gazele yer vermiş, bunlarda da sadrazamı övmeye devam etmiştir.

Asım, genellikle hikemî şiiri tercih etmekle birlikte, zarafet ve lirizmi ihmal etmemiştir. Klasik estetiğe uygun, zarif hayallerle süslü, zorlamalardan uzak, tabii, akıcı bir üslubu vardır. Bazı beyitleri ve mısraları atasözü gibi dillerde dolaşmaktadır. "Kâbiliyettir husûl ü maksadın ser-mâyesi / Elde isti'dâd olunca kâr kendin gösterir", "Nîk ü bed her vasf olur bir zâta nisbetle kemâl / Doğruluk nâvekde hoşdur eğrilik şemşîrde" vs. Asım, bunlar gibi kulağa hoş gelen pürüzsüz söyleyişiyle tanınmış; tezkirelerde, dile olan hâkimiyetine dikkat çekilerek, akıcı şiirleriyle herkesin takdirini kazandığı söylenmiştir. Devrin şiir mecmualarında şiirlerine en fazla rastlanılan şairlerden biri odur. Şairliğinin yanında devrinde münşiliğiyle de meşhur olmuştur. Vakanüvislik görevindeyken yazdığı *Tarih*'i, Damat İbrahim Paşa'nın sathi bir övgüsü olması sebebiyle eleştirilmekle birlikte, Lale Devri için önemli bir kaynaktır. Asım, asrın büyük şairleri arasına girebilecek anlam derinliği ve hayal zenginliğine sahip bir şair olmamakla birlikte, dönemin seçkin isimleri arasında yer alan bir şairdir.

Erzurum şairlerinden olan **Hazık** (ö. 1177/1763), hikemî şiir vadisinde eser veren şairlerdendir. Eğitimini Erzurum'da tamamlayan Hazık (Mehmet), İstanbul'a gelerek elli yıl kadar müderrislik yapmış; daha sonra tekrar Erzurum'a dönmüş, aralarında İbrahim Hakkı gibi şahsiyetlerin de bulunduğu birçok insanın yetişmesine katkıda bulunmuştur. Ramiz'e göre Hazık, şiir konusuna fazla zaman ayırmamış fakat yeri geldikçe güzel, akıcı şiirler söylemiştir. O, hakikaten doğuştan iyi bir yeteneğe sahip olmakla birlikte, İstanbul'dan uzakta olması sebebiyle kendisini yeterince geliştirme ve gösterme fırsatı bulamamıştır. Bir beytinde, kendi rengin edalı şiirlerinin kadrini bilen kimsenin olmamasından yakınması bunu doğrulamaktadır. Şiirlerindeki asli unsur manadır. Hazık'a göre anlamdan yoksun tumturaklı lafızların herhangi bir değeri yoktur. Bu sebeple Hazık için cazibe merkezi, gençlik yıllarında henüz hayatta olan ve büyük bir şöhrete kavuşan Nabi olmuştur. Kendisi, açıkça Nabi yolunda gittiğini ve kendisine Nabi-i Sani denilmesi gerektiğini söylemiştir. Onun gibi dünyaya hikmet gözüyle bakan şair, dünya nimeti için insanlara minnet etmektense aç ve susuz

kalmayı tercih etmiştir. Bu özellikleriyle, şiirlerini makam ve mevki için bir araç olarak kullanan bazı çağdaşı şairlerden farklı bir portre çizmektedir. Kişiliğinin hikemî şiirle bütünleşmesi başarısını daha da arttırmıştır. Buna karşılık, şiirlerinde rindane bir tavrı elden bırakmamış, şarabı yasaklayanları, rüşvetle iş gören şeyhleri ve kadıları hicvetmiştir.

Hazık'ın en önemli eseri *Divan*'ıdır (İstanbul 1318; Güfta 1992; Tezcan Aksu 1996). Kasidelerinde ise Nef'i'yi örnek almış, hatta onun gibi kendisini methetmek zorunda kaldığını söylemiştir. Fakat ses ve hayal bakımından onun seviyesine çıkamamış, bu tarz şiirleri birkaç örnekle sınırlı kalmıştır. Sanatının ağırlık noktasını gazelleri oluşturmaktadır. Divanında, her harften gazele yer vererek tam, mürettep bir divan oluşturmuştur. Şairin görüşme fırsatı bulduğu şeyhülislam ve vali gibi devlet büyükleri için yazdığı kasideler ise birkaç örnekle sınırlı kalmıştır. Ayrıca çevresindeki cami, çeşme ve konak inşaatları, çeşitli doğum ve ölümler için çok sayıda tarih yazmıştır. Musammatları arasında, eşinin ölümünün ardından yazdığı terkip-bendi divanındaki en lirik şiirlerden biridir. Hazık, klasik şairlerin eşlerinin ardından yazdığı birkaç mersiye örneğinden biri olan şiirde; talihine isyan ederek bu acıyı ömür boyu içinden çıkaramayacağını söylemiştir. Gazellerin beyit sayısı genellikle kısadır. Bazı gazellerinde, Erzenü'r-Rum (Erzurum), Ardahan, Revan, Kılıçlı, Pehlevanlı, Ahıska, Çıldır gibi gezip gördüğü yerlerin realist tasvirlerine rastlanmaktadır. Hazık, sesten ziyade sözü yani anlamı ön planda tutan, öze önem veren bir şairdir. Anlam bakımından dolgun, açık bir üslubu vardır. Fakat şiirlerinin lirizmden yoksunluğu, şairi zaman zaman kuruluğa düşmekten kurtaramamıştır. Üslubunda, Türkçe deyimler ve atasözleri önemli bir yer tutmaktadır. Sebk-i Hindi şairleri gibi anlama önem veren, sözü kısa ve öz söylemenin gereğine inanan şair, yer yer orijinal imajlarla süslü bedii şiirler de söylemiştir. Hazık, İstanbul'dan uzakta yetişmesi sebebiyle kendisini gösterme fırsatı bulamamakla birlikte, hikemî şiirleriyle Nabi takipçilerinin önemli isimleri arasına girmeyi başarmış bir şairdir.

Devrin tanınmış devlet adamlarından ve şairlerinden olan Ahmet Ratip Paşa'nın oğlu olan **Naşit** (1161/1749-1206/1791-92), en verimli çağında ölmekle birlikte asrın güçlü isimlerinden biridir. Mora'da doğan şair, babasının ölümü üzerine Enderun'a alınmış, şairliğinin yanında hattatlığı ve musikişinaslığı ile tanınan, derviş tabiatlı, nüktedan bir şahsiyettir. Bu sebeple, gerek kişiliği gerekse yeteneği ile kendisini kabul ettirerek padişahların nedimi, musahibi gibi en yakınındaki isimlerden biri olmayı başarmıştır. Fakat bu yakınlık başkalarının kıskançlığına sebep olmuş ve saraydan isteği dışında ihraç edilmek zorunda kalmıştır. Şiirlerinde bu olaydan duyduğu üzüntüyü, çektiği sıkıntıları, dostlarının vefasızlığını belirterek saraydaki günlerine olan hasretini ifade eden Naşit (İbrahim), III. Selim döneminde tekrar saraya alınmış fakat en olgun döneminde kırk beş yaşında ölmüştür.

Tek eseri ölümünden sonra III. Selim'in emriyle Cavit Ahmet Bey tarafından tertip edilen *Divan*'ıdır (Alıcı 1998). Divanın başına Mehmet Arif tarafından yazılan biyografisi konulmuştur. Kaynaklarda, Naşit'in daha sonra *Şefkat Tezkiresi*'ne kaynaklık eden bir şiir mecmuası tertip ettiği söylenmekle birlikte, henüz kütüphanelerde bir nüshasına rastlanmamıştır.

Naşit, Sâ'ib ve Şevket tarzında şiirler yazdığını ifade etmekle birlikte, daha çok babası Ratip ve Sâ'ib-Nabi etkisinde hikemî şiirler yazmış, Sünbülzade Vehbi'yi de üstat kabul etmiştir. Nedim'i hatırlatan şuhane gazellerine de rastlanmaktadır. Naşit, şiirde yenilik yapmanın gereğine inanan şairlerden biridir. Şaire göre, öncekilerin köhne nazmını terk edip taze kumaş dokumak gerekir; Sâ'ib ve Şevket'in şiirlerini andıran şiirleri de edası ve mazmunlarıyla yenidir. Burada, şairin yeniden kastının Sebk-i Hindî olduğu anlaşılmaktadır. Naşit'in, yer yer temiz, lirik bir dille söylenmiş zarif imajları olmakla birlikte şiirleri için *yeni* sıfatını kullanmak mümkün değildir. Kaynaklarda da, kendisinden övgüyle bahsedilerek yeni hayaller söylemeye kadir, irticalen kaside söyleyebilen, temiz edalı bir şair olduğu belirtilmiştir. Müstakimzade ise, gazellerinin "nev-zemin" olduğunu belirterek onun Nabi ve Sabit'i bile susturduğunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Bunlar, onun devrinde hayli rağbet gören bir şair olduğunu kanıtlamaktadır. Naşit, gerçekten kolay, akıcı, pürüzsüz şiirler söyleyebilen, dile hâkim, nazım tekniği güçlü bir şairdir. Bunu da gazelleriyle sağlamıştır. Duygularını, tasannuya düşmeden, etkili, zarif bir dille ifade eden şair, şiirlerinde ses ve söz tekniklerinden sık sık yararlanmış, baştan sona tekrarlar ve ikilemelerle örülü gazeller söylemiştir. Naşit, güçlü bir şair olmakla birlikte, erken yaşta ölmesi sebebiyle edebiyatta hak ettiği yere ulaşamamıştır.

Nazire şairleri arasında yer alan Nabi takipçileri, *Salim*, *Kırımlı Rahmî*, *Şeyhülislam Es'at*, *Ratip Ahmet Paşa*, *Haşmet* ve *Fıtnat*'tır.

Devrin meşhur tezkirecilerinden olan **Salim** (1688-1156/1743?), yazdığı âşıkane ve rindane şiirleriyle de dikkati çekmiş bir şairdir. İlmiye sınıfına mensup olan, zevk ve işrete düşkünlüğü ile tanınan Salim (Mehmet Emin), Mirzazadeler olarak bilinen köklü bir aileye mensuptur. Küçük yaşlarda önemli makamlara gelen şair, başta Safayi olmak üzere ilmiye sınıfından olmayanları küçük gören, gururlu, kibirli, geçimsiz, aynı zamanda işrete düşkün bir kimsedir. Bu sebeple, meslek hayatında beklenmedik sürgün ve azillerle karşılaşmıştır. Sinop ve Trabzon'da sürgün hayatı yaşayan şair, zaman zaman geçim sıkıntısına düşmüş, yazdığı bazı mektuplarında bundan şikâyet etmiştir. Devrinde daha çok tezkire yazarı olarak tanınan Salim, şairler hakkındaki doğru değerlendirmeleriyle dikkati çekmiştir. Tezkiresinin yanında, anlam ve hayal derinliğinden yoksun, külfetsiz bir dille kaleme aldığı rindane ve âşıkane şiirleriyle de ihmal edilmemesi gereken bir şairdir. *Divan*'ı (İnce 1994) ve tezkiresi ve birçok dinî-ahlaki eseri olan Salim'in

zarif ve orijinal hayallerle yüklü gazelleri devrinde çok beğenilmiş, birçok şair tarafından tanzir edilmiştir. Tezkiresinde söylediğine göre, bir gazeline 150 kadar nazire yazılmıştır. Bu asırda oldukça rağbet gören ve daha çok Sebk-i Hindî öncesine benzeyen külfetsiz söyleyiş, şaire göre "köhne" olmakla birlikte, "taze güzeller" vasfında yazdığı gazelleri yenidir. Hakikaten, zevk ve işrete düşkün kişiliği, şairi âşıkane gazellerinde daha başarılı kılmıştır. Hikmetli söyleyişe ise rağbet etmemiştir. Fakat bunlar onun şairliğinin münşiliğinin önüne geçmesine yetmemiştir. Şairin asıl başarılı olduğu şiirler gazelleridir. Dinî şiirlerinin dışındaki kasideleri, başta Sultan III. Ahmet olmak üzere, Damat İbrahim Paşa ve şeyhülislamlar için yazılmıştır. Ayrıca divandaki mesnevi, müfret şeklinde yazılan şiirleri, sürgün yıllarında kaleme aldığı manzum mektupları dikkati çekmektedir.

Kırım'da doğan, eğitimini orada tamamladıktan sonra ilim ve irfan ehlinin rağbet gördüğünü düşünerek İstanbul'a gelen **Rahmî** (ö. 1164/1751), hikemî gazelleri ve tarihleriyle kendisini kabul ettirmeyi başarmış bir şairdir. Rahmî (Mustafa), bir taraftan divan kaleminde çalışırken bir taraftan da sadrazam İbrahim Paşa'ya sunduğu kaside ve tarihleri, Raşit ve Münif gibi çağdaşı şairlere yazdığı nazireleriyle kendisini tanıtmaya çalışmıştır. O, başka şairlere de nazireler yazmakla birlikte, Raşit ve bilhassa Münif'e ayrı bir önem vermiş, onları tanzir etmenin zorluğunu ifade etmiştir. Bir beytinde, sade ve külfetsiz söyleyişin devrinde makbul tutulmadığını, açıkça Münif'i örnek alması gerektiğini söylemiştir. Fakat Münif'teki hayal ve anlam derinliğine ulaşamamış, hikemî düşünceleri ve âşıkane duygularını, klasik estetik çizgisinde ifade etmeye çalışmış, bilhassa hikemî gazelleri ve tarihlerinde başarılı olmuştur. *Divan*'ı (Elmas 1997), diğer şairlere göre daha kısa şiirlerle doludur. Gazelleri genellikle 5 beyittir. Kasidelerin beyit sayısı ise 5-11 arasında değişmektedir. Ona göre, sevgilinin boyu gibi şiiri uzatmak gereksizdir. Çünkü zarif insanlar için denizden bir damla yeterlidir. Kasidelerin azlığı ve beyit sayılarının kısalığına karşılık, divanında 117 tarih vardır. Bu, onu asrın çok tarih söyleyen şairleri arasına sokmuştur. Fakat tarihlerinde çok yazması sebebiyle tekrara düşmüştür. Şarkı türünde ise birkaç örnekle yetinmiştir. Rahmî, kafiye ve üslubundaki yenilik sebebiyle şiirlerinin elden ele dolaştığını söylemiştir. Hakikaten zaman zaman zevksiz kullanımlara rastlanmakla birlikte, kafiyelerinde genellikle Türkçe kelimeleri tercih etmiştir. Ayrıca şiirlerinde çok sayıda atasözü ve deyime de yer verilmiştir. En olgun döneminde veba hastalığından ölen Rahmî, yetenekli bir şair olmakla birlikte; Nabi ve Nedim gibi büyük üstatları örnek almaktan ziyade, çağdaşı Münif ve Raşit gibi şairlerin peşinden gitmesiyle dikkati çeken, fakat teknik ve estetik olarak onların seviyesine çıkamayan bir şairdir.

Devrin şairlerinden Şeyhülislam İshak'ın kardeşi ve asrın meşhur şairesi Fıtnat Hanım'ın babası olan **Şeyhülislam Es'at** (1685-1166/1753), asrın önemli ilim ve sanat adamlarından biridir. Şiirlerinde mahlas olarak asıl adını kullanan şair, Osmanlı şeyhülislamları arasında, doğru, namuslu, cömert ve tavizsiz kişiliğiyle tanınmıştır. Bu sebeple sık sık azillerle karşılaşan Es'at, aynı zamanda iyi bir musikişinas olan çok yönlü bir şahsiyettir. Musikiyle ilgili biyografik eserinin yanında, bir kısmı günümüze kadar ulaşan birçok bestesi vardır. Devrinde, daha çok musikişinas ve bilgin kişiliğiyle tanınan şair, hikemî gazelleri ve tarihleriyle çağdaşları arasında kendisini göstermiştir.

Divan'ının (Doğan 1997c) yanında, çok sayıda dinî-ilmî eserleri olan Es'at, daha çok Nabi etkisinde kalmış, Hint üslubunun önemli isimlerinden Na'ilî ve İsmetî, çağdaşı Salim, Neyli gibi şairler için de nazire ve tahmisler yazmıştır. Az da olsa Nedim vadisinde denemeleri vardır. Şiirlerindeki hâkim unsur fikir ve hayaldir. Bunun, derin bilgi ve kültürüyle birleşmesi şairin üslubunu anlaşılması güç, akıcılıktan yoksun bir hâle getirmiştir. Sefa ve rahatın yerine, gam köşesinde yatmayı tercih ettiğini söyleyen şair, Lale Devrinin zevk ve sefa dünyasına itibar etmemiştir. Onu bu devirle irtibatlandıran tek şiiri "lale" redifli kasidesidir. Es'at, az kaside yazan şairlerdendir. Devrinin, doğum, düğün, ölüm, tahta çıkma, çeşme ve kasır yapımı gibi faaliyetleri üzerine düşürdüğü tarihler de, sıradan ve bu devrin coşkusunu yansıtmaktan uzak şiirlerdir. Ayrıca muamma yazmaya düşkünlüğüyle de tanınmaktadır. Şiirlerinde, ıstırap motifinin önemli bir yer tutması, dış dünyadan ziyade insan ruhuna eğilmesi, gerek halk ağzından gerekse Arapça ve Farsça gibi dillerden gelen birçok yeni kelimeye yer vermesi, şair üzerinde Hint üslubunun etkisinin önemini göstermektedir. Zaman zaman ses ve söz oyunlarına yani tasannuya düşmüş, bu asırda oldukça yaygınlık kazanan, cinaslar, ilginç redif ve kafiyelerle örülü gazeller yazmış, birçok gazelin mısra başlarını kafiye harfleri ile başlatmıştır. Bir kasidesinde, Hz. Peygamber'i belagat, sarf, nahiv, mantık ve usul ilmine ait terimlerle övmüş, ilk gazelinde de sevgiliyi şiirle ilgili kelimelerle vasfetmiştir. Klasik üslubun dışına çıkan bu arayışlar, eski şiirin söz dağarcığındaki zenginleşmeyi gösteren çizgi dışı örneklerdir. Genellikle klasik estetik çizgisinde eserler veren Es'at, şair olarak kardeşi İshak derecesinde tanınmamakla birlikte gerek çok yönlü kişiliği gerekse şiirleriyle dönemin anılmaya değer şairlerinden biridir.

Akovalızade Hatem'in yanında yetişen şairlerden olan **Ratip Ahmet Paşa** (1135/1722-1175/1762), devrin kudretli bir devlet adamı ve vasat bir şairidir. Kaynaklarda, üç dilde şiir söylemeye kadir, hoş sohbet ve kudretli bir devlet adamı olarak tanıtılan Ratip, Nakşibendî şeyhi, aynı zamanda devrin divan şairlerinden Hatem'in sohbetlerine katılmış ve ona olan sevgisini sık sık şiirlerinde ifade etmiştir. O da, üstadı gibi daha çok Nabi

tarzına meyletmiştir. Fakat Hatem'de gördüğümüz Sabit'i hatırlatan argo ve müstehcen kelimelerle yüklü, mizahi-folklorik anlatım onda yoktur. *Divan*'ında (Kılıç 1996), en başarılı olduğu kısımları lirik, canlı bir üslupla kaleme aldığı musammatları oluşturmaktadır. Gazellerinde de yer yer Türkçe kelime ve deyimlerle süslü güzel söyleyişlere rastlanmaktadır. Divanında kaside şeklinde yazılan sadece bir naat vardır. Ratip, Nakşibendiliğe intisap etmekle birlikte mutasavvıf bir şair değildir. Daha çok hikemî ve âşıkane şiirler söylemiştir. Âşıkane şiirlerinin, sanat kaygısından azade olmakla birlikte türünün has örneklerinden olduğunu söylemiştir. Bazı gazellerinde ise son derece sanatkârane bir söyleyiş vardır. Ratip, anlamın önemini vurgulamakla birlikte, şiirleri genellikle anlam ve hayal derinliğinden yoksundur. Fakat, taze edasıyla Sâ'ib, Kelim, Şevket gibi Fars şairleriyle boy ölçüştüğünü ileri sürmüştür. Sultan III. Ahmet'in kızıyla evlenen Ratip, tanınmış bir devlet adamı olmasının da etkisiyle kendisini tanıtma fırsatı bulmuş fakat vasatın üstüne çıkamamış bir şairdir. Oğlu Naşit, şaire göre çok daha başarılı olmuştur.

Devrinde, şairliğinden ziyade Koca Ragıp Paşa ve Fıtnat Hanım'la aralarında geçen anekdotlarıyla meşhur olan **Haşmet** (ö. 1182/1768), edebiyatın bir nazire edebiyatı görünümü aldığı bir dönemde tam bir nazire şairi olarak dikkati çeker. Haşmet (Mehmet), lakaydi, şiiri dert edinmeyen, hicve düşkün, nüktedan, rint bir şairdir. Müderris sınıfından olan şair, hicivleri sebebiyle Bursa, İzmir ve Rodos'ta sürgün hayatı yaşamıştır. Dostlarının aşırı isteğine karşılık divanını tertip etmemesi, derbeder, kalender kişiliğinin bir göstergesidir. İmamzade, şiirlerini kendisinden ziyade eşinden dostundan toplayabildiği şiirlerle tertip etmiş ve başına şairin biyografisi ve sanatıyla ilgili bir giriş koymuştur. *Divan* (Haşmet 1257; Arslan ve Aksoyak 1994) oldukça eksiktir. Şair hicivlerinin hiçbirini divana almamıştır.

Haşmet'in, gerek fikrî gerekse edebî hayatında Koca Ragıp Paşa'nın mühim bir yeri vardır. O, küçük yaştan itibaren Ragıp Paşa'nın himayesine girmiş, onun edebî bir mahfil gibi olan evine teklifsizce girip çıkan şairlerden biri olmuştur. Fıtnat'la arasındaki yakınlığın da bu konakta doğduğu tahmin edilmektedir. Kaynaklarda, şairliğinden ziyade Koca Ragıp Paşa ve Fıtnat Hanım'la aralarında geçen anekdotlar ve müstehcen fıkralar üzerinde durulmuştur. Ağızdan ağıza dolaşan ve letaif kitaplarında nakledilen bu fıkraların birçoğunun sonradan onlara mal edildiği tahmin edilmektedir. Haşmet'in kendisi de, altı yıla yakın kaldığı Bursa'da, Ragıp Paşa gibi etrafında âlim ve şairlerden oluşan bir edebî mahfil oluşturmuştur. Bu mahfilin müdavimlerinden biri de divanını tertip eden İmamzade Mehmet Sait'tir.

Tam bir nazire şairi olan Haşmet bu konuda ölçüyü kaçırmış gibidir. Gerek kasidelerinin gerekse gazellerinin önemli bir kısmını başta Ragıp Paşa ve Nabi olmak üzere, Nef'i, Nedim, Raşit, Münif, Sami, Neyli, Vehbi, Beliğ,

Na'ilî gibi birbirinden çok farklı anlayışlardaki şairlere nazire olarak yazmıştır. Daha çok üstatları Ragıp Paşa ve Nabi yolunda hikemî şiirler yazmayı tercih etmiştir. Kasidelerinde ise Nef'i etkisinde kalmıştır. Şiirlerinde onu üstat kabul ettiğini belirtmiş, Fars şairlerinden ise Unsuri, Şevket ve Sâ'ib'den bahsetmiştir. Hicve yönelmesi ve mahallî söyleyişe önem vermesinde Sabit'in etkisi büyüktür. Bazı şiirlerinde ise, Nedim gibi şuhane aşk şiirleri söylemiş, bazen de Hint üslubunda denemelere girişmiştir. Kasidelerinde Nef'i'yi taklit yolunda kısmi bir başarı gösteren şair, daha çok gazelleriyle tanınmıştır. Kasidelerini, başta Ragıp Paşa olmak üzere I. Mahmut, III. Mustafa ve şeyhülislamlar için yazmıştır. Musammatları içerisinde, Ruhi'ye nazire olan, sahtekârlar, dolandırıcılar ve yalancıların ağır bir şekilde eleştirildiği terkibi çok beğenilmiştir.

Haşmet, sosyal tenkit ve hiciv yönü güçlü bir şair olmakla birlikte, onun bu yönünü gösteren şiirler divanında yoktur. Hiciv şairleri, genellikle bu tür şiirlerini ayrı mecmualarda toplamışlardır. İmamzade, divanını toplarken karşılaştığı hicivlerle ilgili bir şey söylememektedir. Kaynaklarda onun sürgüne gönderilme sebebi olarak, yazdığı hicivler ve cüretkâr davranışları gösterilmiştir. Dürrizade, ikinci defa şeyhülislamlığa getirildiğinde, kendilerine iyi davranmayan devlet adamlarını hicveden Nevres'i Bursa'ya sürmüş; Haşmet'i ise Ragıp Paşa'ya yakınlığı sebebiyle cezalandırmamış, fakat hicivlerine devam etmesi üzerine padişaha şikâyet ederek onu da sürgüne göndermiştir. Bazı şiirlerinde, Nevres kadar olmamakla birlikte kötü talihinden, sürgün hayatından bahsetmiştir. Şöhreti kötü olmakla birlikte, hiçbir suçunun bulunmadığını, tek suçunun iyi bir şair ve münşi olmasında aranması gerektiğini söylemiştir. Bursa'da babasını kaybetmesi üzerine kaleme aldığı terkip-bendinde ise af istemiş fakat bunu Ragıp Paşa'ya ulaştıramamıştır.

Şiirlerinde, gerek kendisi gerekse Sütlüce, Akbaba, Göksu, Sadabat, Boğaziçi, Ayasofya gibi sosyal çevrelerle ilgili realist tasvirler önemli bir yer tutmaktadır. Haşmet'te, okçuluk ve musiki ile ilgili terimlere de rastlanmaktadır. Şiirlerinin bazılarında "nev-zemin" başlığı vardır. Bunların, şiirleri tertip eden İmamzade tarafından yazıldığı sanılmaktadır. Bu şiirler incelendiğinde, onlardaki yeni bir redif ve kafiyenin, yeni bir mazmun ve hayalin böyle bir adlandırmaya sebep olduğu anlaşılmaktadır. Gazellerinde, "gör geç", "yakmış yakıştırmış", "Allah yol vere" gibi Türkçe kelime ve deyimlerden oluşan redifleri kullanma konusunda özel bir gayret sarf ettiği anlaşılmaktadır. Şiirlerinde, lirizmden yoksun olmakla birlikte nazım tekniği güçlü, akıcı bir söyleyiş vardır.

Haşmet'in, divanından sonraki en önemli eseri şiirin önemi ve faziletlerinden bahsettiği *Senedü'ş-Şuara*'sıdır. *İntisabü'l-Mülûk* ise, *Vakı'a-name* ve *Hâb-name* olarak da anılan yer yer manzum parçaları içeren bir

eserdir. Veysi'nin *Hâb-name*'sine benzeyen bu eserde, şairin III. Mustafa'nın tahta çıktığı günün gecesi görmüş gibi hayal ettiği bir rüya anlatılmıştır. Rüyaya göre, bütün krallar padişahın hizmetinde çalışmak üzere Haşmet'ten yardım isterler. Padişah da onları kendi hatırına kabul eder, Haşmet'i de *sultanu'ş-şu'ara* ilan eder. Haşmet, görüldüğü gibi birbirlerinden oldukça farklı anlayışlara sahip şairlerin izinde yazdığı şiirleriyle kendisinden söz ettirebilmiş; fakat daha çok taklit seviyesinde kalmış bir şairdir. Asıl kudretini göstereceği hicivleri ise elimizde yoktur.

Klasik edebiyattaki kadın şairlerin en meşhuru **Fıtnat Hanım** (ö. 1194/1780)'dır. Kendisinden önceki diğer kadın şairler gibi, kültürlü, seçkin bir aileden gelen Fıtnat (Şerife Zübeyde), kendisini iyi bir şekilde yetiştirmiş, nüktedan, açık sözlü bir şairdir. Babası, şeyhülislam, aynı zamanda şair ve musikişinas olan Mehmet Es'at Efendi'dir. Annesi de kendi gibi şeyhülislam bir babanın çocuğudur. Koca Ragıp Paşa'nın konağındaki edebî meclislere katılması, hatta söylentilere göre aralarında hissî bir yakınlığın oluşması, Paşa ve Haşmet'le arasında geçtiği rivayet edilen kaba ve müstehcen latifeler, onun devrin geleneksel kalıplarını zorlayan bir kadın olduğunu düşündürmektedir. Fakat bunlarla ilgili bilgilerin herhangi bir vesikaya dayanmayan rivayetlerden ibaret olması bu konuda ihtiyatlı olmayı gerektirmektedir. Sonraki asrın şairelerinden Fatma Âliye Hanım ise, Fıtnat'ın böyle meclislere iştirak etmeye, karşılıklı olarak tartışmalara katılabilmeye imkân veren sosyal bir çevreden yetiştiğini belirterek, bunların yadırganmaması gerektiğini ileri sürmüştür. Şairin, kendisinden tamamıyla zıt bir mizaca sahip olan Rumeli kazaskeri Derviş Mehmet'le evliliği de, İzzet Molla ve Namık Kemal gibi şairlerce şaşkınlıkla karşılanmıştır. Kendisiyle Koca Ragıp Paşa ve Haşmet arasında geçen müstehcen latifelerin ise uydurma olduğu tahmin edilmektedir (Yüksel 1977: 23-33).

Divan'ının (Azaklı 1998; Çeçen 2008) 31 yazma ve 4 matbu nüshasının olması (Fıtnat 1286 ve 1264), devrin çok okunan şairlerinden biri olduğunu göstermektedir. Fıtnat'ın, bunun yanında Mustafa Refik'in hazırladığı *Letaif-i İnşa* adlı eserde, nevruz münasebetiyle kardeşi Şerif Efendi'ye yazdığı mensur bir mektubuna rastlanmaktadır (Akün 1995a: 46). Nabi ve Ragıp yolunda yazdığı şiirleriyle duygularını başarıyla dile getiren Fıtnat, Ragıp Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesinden sonra gerek hakkındaki rivayetler gerekse şiirleriyle oldukça meşhur olmuştur. Divanındaki 59 gazelden birkaçı hariç, hepsi başta babası Es'at Efendi olmak üzere, Ç. Asım, Ragıp Paşa, Haşmet, Nabi, Raşit, Nedim ve kardeşi M. Şerif Efendi'ye nazire olarak yazılmıştır. Fakat o, basit bir taklitçi olarak kalmamış, kendi duygularını zarif bir şekilde ifade ederek yer yer örnek aldığı şairlerin seviyesine çıkmayı başarmıştır.

Şiirleri, kendi kadın hassasiyetini yansıtmaktan uzak hikemî ve âşıkane söyleyişlerden ibarettir. Kanaatkâr olmak, dünya malı ve mevkilerine önem vermemek, felekten şikâyet, şiirlerinin başlıca konusudur. Bu düşüncelerini, külfetsiz, akıcı, zarif bir söyleyişle dile getirmiştir. Fakat, kudretli bir şair olmaması sebebiyle şiirleri duygu ve hayal derinliğinden yoksundur. Bazen Nedim tarzında şuhane gazeller de söylemiştir. Fıtnat az yazan titiz bir şairdir. Daha çok gazellerinde başarılı olmuştur. Divanında sadece 4 kaside vardır. Kasideleri, nesip, tegazzül, methiye, fahriye ve duası ile klasik bir kasidenin bütün özelliklerini taşıyan örneklerdir. Buna karşılık divanına, kardeşi Şerif gibi klasik divan tertibinden farklı olarak rubai şeklinde yazılan naatlarla başlamıştır. Divanında, diğer şairler gibi tarihler önemli bir yer tutmaktadır. Sadece I. Mahmut için kaside yazan şair, diğer padişahların (III. Mustafa, I. Abdülhamit) cülusuna, yaptırdıkları cami, sebil, çeşme inşaatları için birçok tarih düşürmüştür. Divanında 36 muamma ve 4 lügaza yer vermesi, dille oynamaktan zevk aldığını göstermektedir. Lügazları arasında yer alan *cemre* ile ilgili beyti çok beğenilmiştir. Mesnevi şeklinde yazdığı ve hâlini arz ettiği şiirinde ise, I. Abdülhamit devrinde çıkan büyük yangında olsa gerek, evinin yanması sebebiyle padişahtan yardım istemiştir.

Fıtnat, devrinde fıkraları ve şairliğiyle oldukça meşhur olmuş, şiirleri elden ele dolaşmış bir şairdir. Bazı gazelleri bestelenmiştir (bk. Akün 1995a: 45). Fıtnat, renkli kişiliğiyle olduğu kadar, küçük divanıyla da sonraki asırda da unutulmamış, klasik şiirin en güçlü kadın şairi olarak kabul edilmiştir. Sonraki asırda yetişen Leyla Hanım ve Şeref Hanım'ca da üstünlüğü kabul edilmiş, Muallim Naci ve Namık Kemal tarafından şairliği takdir edilmiştir. Fıtnat'a gelinceye kadar, divan edebiyatında yetişen kadın şairlerin sayısı Zeynep Hatun, Mihri Hatun, Ayşe Hubba Hatun gibi birkaç isimle sınırlıyken ondan sonra büyük bir artış olmuştur. Bunda, sosyal hayattaki ve zihniyet dünyasındaki değişim kadar onun edebiyat dünyasında ulaştığı büyük şöhretin de etkisi göz ardı edilmemelidir.

Kadim zevki sürdürenler: Klasik söylem

Günlük konuşma diline ait unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı folklorik üslup, yeni olmakla birlikte klasik estetiğin derinlik ve zarafetinden yoksundur. Bu sebeple bu tür şiirler basit bulunmuş; Nedim, şiirindeki yenilik kabul edilmekle birlikte devrinde üstat olarak görülmemiştir. Folklorik üslubun yüzeyselliğine ve Sebk-i Hindî'nin aşırı zihniliğine tepki gösteren şairler, başta da belirtildiği gibi Baki ve Şeyhülislam Yahya'da ifadesini bulan klasik estetiğe *dönme*yi yeğlemişlerdir. Anlamın yanında daha ziyade sese önem veren, tasannudan uzak, nükteli, açık ve zarif söyleyiş bu asır şairlerinde büyük bir rağbet görmüştür. Bu tarz söyleyişin örneklerine gerek

Nedim takipçilerinde gerekse Nabi takipçilerinde rastlanmaktadır. Şeyh Galip'in *Divan*'ı da genellikle klasik estetik çizgisinde yazılan şiirlerle doludur. Sebk-i Hindî ise bütün özellikleriyle *Hüsn ü Aşk*'ta kendisini göstermiştir. Pertev'e göre bu tarz söyleyiş "tarz-ı hasen"dir (güzel tarz). Bir girdaba benzeyen mazmun yüklü şiirlerden farklı olarak, su gibi akıcı, açık ve zarif bir söyleyişe sahiptir. Klasik estetik çizgisinde kalan şairlerden Seyyit Vehbi ve Sünbülzade Vehbi, heceyle şiir yazma ve sadeleşmeye karşı çıkarak şiir makamını çöğür şairlerinin almasından yakınmışlar; Raşit, zihnî şiiri eleştirerek şiirde nüktenin de önemli olduğunu, nüktesiz şiirin pejmürde kıyafetli bir güzelden farksız olduğunu söylemiştir. Şeyhülislam Yahya ve Neşati'yi üstat kabul eden Nazim Yahya, Enis ve Esrar Dede, Nahifî gibi Mevlevi şairler ve Nevres-i Kadim, Pertev, Beylikçi İzzet, klasik estetik çizgisinde kalmayı yeğleyen şairlerdir.

Anlamdan ziyade sese önem veren, açık, tabii, zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslup, önceki asırdan itibaren hikemî, bedii ve mahallî söylemden de beslenerek de daha renkli, eklektik bir görünüm kazanmıştır. Klasik üslubun bu asırdaki en önemli temsilcileri Kâmi ve Nahifî'dir. Nahifî, Nazim ve Enis Dede ile birlikte, dinî-tasavvufi duyarlılıkla kaleme aldığı şiirleriyle bu üslup içerisinde farklı bir yönelişi temsil ederler (→ Klasik Üslupta Dinî-Tasavvufi Söylem).

Nabi (ö. 1712)'den sonra onun boşluğunu dolduracak şairlerden biri olarak görülen **Kâmi** (ö. 1136/1724), hikemî şiirlerinden ziyade rindane ve âşıkane şiirleriyle devrinde oldukça meşhur olmuştur. Latife ve hiciv söylemenin oldukça rağbet gördüğü bir dönemde, şiiri ciddiye alan Kâmi, klasik estetiğin sırlarına vâkıf bir şairdir. Ona göre birkaç beyit söylemekle şair olunamaz. Önemli olan söz vadisinin büyülü güzelini bulmaktır.

Kâmi, Gülşenî şeyhlerinden İbrahim Gülşenî'nin oğlu olması sebebiyle küçük yaşlardan itibaren tasavvuf potasında yoğrulmuş, şair ve nasirliğinin yanında fıkıh ilmindeki bilgisiyle tanınmıştır. Edirne Mevlevihanesi şeyhi Neşati'den de Farsça öğrenen şair, devrinde kaside, tarih ve lügaz söylemedeki ustalığıyla Nabi'den sonraki üstat şairlerden biri olarak kabul edilmiştir. Buna karşılık Güfti, babası, eşi ve kızının ardından yazdığı tarihleri sebebiyle olsa gerek, şiirini cenaze namazına, divanını ise kabristana benzeterek şairi ağır bir şekilde eleştirmiştir.

Edirne'de doğması sebebiyle *Edirneli Efendi*, *Edirnevi Çelebi* lakabıyla tanınan şair, İstanbul'daki çeşitli medreselerde müderrislik, Bağdat, Mısır ve Galata'da kadılık görevlerinde bulunmuştur. Manzum, mensur birçok eser kaleme alan şairin en önemli eseri *Divan'*ıdır (Özyılmaz 1994; Yıldırım 2009). Kâmi bir gazel şairi olmakla birlikte, divanında kaside, tarih, lügaz ve matlalar önemli bir yer tutmaktadır. Sultan III. Ahmet, Damat İbrahim Paşa ve Şehit Ali Paşa için kasideler sunan şair, Gülşenî büyükleri hakkında

da birçok methiye yazmıştır. Kapudan Mustafa Paşa hakkındaki kasidesi ise Çağatay Türkçesiyle kaleme alınmıştır. Kasidelerinde klasik şekil anlayışına bağlı kalmamış, genellikle nesibe yer vermeden doğrudan methiyeyle başlamıştır. "Üzre" redifli ve III. Ahmet'in tuğrası vasfında kaleme aldığı kasideleri Nef'i'ye naziredir. Diğer kasidelerinde de Nef'i etkisi bariz bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Devrinin imar faaliyetleri, çeşitli düğün ve ölümler sebebiyle yazdığı çok sayıda tarihi vardır. Bunlar arasında kızı, eşi ve babasının ardından yazdıkları lirik tarihler çok beğenilmiştir. Şair, asıl kudretini kaside ve kıtalardan ziyade gazellerinde göstermiştir. Divanında her harften gazele yer veren dönemin nadir şairlerinden biridir. Gazelleri genellikle âşıkanedir. Gülşenî olmakla birlikte şiirlerinde tasavvuf ön planda değildir. Birkaç gazelinde ise Edirne, İskenderiye gibi doğduğu ve gezdiği yerleri realist bir şekilde tasvir etmiştir. Fakat o, Lale Devri eğlencelerine, folklorik ve hikemî şiire ilgi göstermemiş, klasik üsluba bağlı âşıkane şiirler yazmıştır. Mesnevileri ise küçük hacimli, türünün basit örneklerindendir (→ Mesneviler).

Kâmi'nin gazellerinde, Türkçe kelime ve deyimler ve zarif hayallerle süslü bir üslup hâkimdir. Kasidelerinde külfetli ve ağır bir dil kullanılmakla birlikte, şiirlerinde nükteli ve külfetsiz bir söyleyiş hâkimdir. Kâmi, zaman zaman *kâküllerindendir- fülfüllerindedir, yüreklenir-peklenir, karacadır-kartalacadır- kafacadır* gibi zevksiz kafiyelere yer vermekle birlikte, güzel kafiye ve redifler bulmakta da oldukça mahirdir. Kâmi, Lale Devrinde Nedim'in kazandığı şöhret sebebiyle geri plana düşmekle birlikte, Baki ve Şeyhülislam Yahya çizgisinde söylediği zarif, nükteli şiirleriyle dönemin üstat şairleri arasına girmeyi başarmıştır. Nedim ve Neyli gibi şairler kendisine nazireler yazmıştır. Onun yolunda giden bir şair olan Neyli, yazdıkları şiirlerinin Kâmi'nin temiz nazmına nazire olamayacağını belirterek onun sanatına duyduğu hayranlığı itiraf etmiştir.

Klasik üslupta, devrinin dikkate değer isimleri arasına girmiş, üçüncü grupta yer alan şairler ise, *İsmail Beliğ*, *Nevres-i Kadim*, *Hoca Neş'et*, *Vak'anüvis Pertev* ve *Esrar Dede*'dir.

Asrın mesnevileriyle dikkati çeken şairlerinden biri olan **Beliğ** (1079/1668-1142/1729), devrinde daha çok, olgunluk döneminde kaleme aldığı biyografik eserleriyle tanınmıştır. Kaynaklarda, nüktedan, zarif, olgun bir şahsiyet olarak tanıtılan şair, tekkelerde "ser-zakiran" (zikredenlerin başı) olarak ilahiler okuyan, her makama uygun bir manzume yazmaya muktedir iyi bir musikişinastır. Beliğ, devrinde şairliğinden ziyade münşiliğiyle tanınmakla birlikte, tarih söylemedeki ustalığı ve mesnevileriyle de dikkati çekmiş bir şairdir. Şairin küçük hacimli bu mesnevileri, gençlik dönemine ait türünün sıradan örneklerindendir (→ Mesneviler). Divanının elimizde olmaması, şairin sanatı hakkında bir değerlendirmede bulunma-

yı güçleştirmektedir. Mevcut şiirlerinde daha çok dinî-hikemî bir muhteva vardır. Mesnevileri, tarihleri ve mecmualardaki gazelleri, onun klasik estetiğin inceliklerine vâkıf, dile hâkim bir şair olduğunu göstermektedir. Şiirlerinde, bu asırda oldukça rağbet gören, mahallî söyleyişler bakımından zengin, sade, külfetsiz bir söyleyişi tercih etmiştir. Nesirlerinde ise daha ağır ve münşiyane bir dil kullanmıştır.

Mahlastaşı Osman Nevres'ten ayırmak için *Kadim* unvanıyla anılan **Nevres (Abdürrezzak)** (ö. 1175/1761-62), yaşadığı zorlukları ve sıla hasretini dile getirdiği lirik şiirleriyle tanınmış bir şairdir. Şairliğinin yanında aynı zamanda birçok mensur eseri olan iyi bir münşi ve hattat olan Nevres, küçük yaşlarda İstanbul'a gelmiş ve hayatının önemli bir kısmını Hekimoğlu Ali Paşa'nın maiyetinde kâtiplik yapmakla geçirmiş; Koca Ragıp Paşa, Seyyit Vehbi, Raşit gibi çağdaşı üstat şairlerin izinde yazdığı şiirleriyle de kendisini gösterme fırsatı bulmuştur. Nevres, mizaç itibariyle içten, dilini sakınmayan açık sözlü bir insandır. Bu sebeple atandığı görevlerden duyduğu memnuniyetsizliği, insanların riyakârlığını eleştirmekten çekinmemiştir. Fakat bu, I. Mahmut devrinde şair Haşmet'le birlikte sürgüne gönderilmesine sebep olmuş, sıkıntılı bir hayat süren şair, ikinci defa sürüldüğü Bursa'da çektiği sıkıntılara dayanamayarak ölmüştür. Nevres, pek renkli olmamakla birlikte kelamının yeni olduğunu, hiç kimseden mazmun almadığını söylemiş; hatta kendisini Hallâk-ı Me'ânî, Şevket, Hâkânî, Vassâf, Sâ'ib gibi şairlere benzetmiştir. Şiirlerinin birçoğu gerekli itinadan yoksun örnekler olmakla birlikte, sürgün yıllarında kaleme aldığı hasret yüklü manzumeleri onu devrinde kendisine özgü olmayı başarmış nadir şahsiyetler arasına dâhil etmiştir. Tezkirelerde de, kendisine has tarzı olan, devrinin hoş edalı, güzide simalarından biri olduğu söylenmekle birlikte, sürgüne gönderilen diğer şairler gibi kaynaklarda hak ettiği yeri alamamıştır.

Türkçe ve Farsça *Divan*ları ile Bedir savaşını anlatan *Gazve-i Bedir* adlı manzum bir mesnevisi ve *Münşeat, Tarihçe-i Nevres, Vekayi-i Tebriz*, *Mebaligu'l-Hikem, Terceme-i Tarih-i Cihangir Şah* adlı mensur eserleri vardır. Müstakil bir divan için yeterli şiir ihtiva eden *Farsça Divan*'ı, *Türkçe Divan*'ının (Akkaya 1996) içinde yer almaktadır.

Nevres, bir gazel şairi olmakla birlikte Türkçe divanında asıl ağırlığı kasideler oluşturmaktadır. Kasideler, daha çok Sultan I. Mahmut, Sadrazam Hekimoğlu Ali Paşa, Sadrazam Abdullah Paşa için yazılmıştır. Farsça kasideler ise, Ragıp Paşa, Neyli ve Şeyhülislam Es'at gibi çağdaşı şairlere sunulmuştur. Kasideleri arasında yer alan iki methiyesi, birden fazla kişinin övgüsünü içermesi sebebiyle dikkati çekmektedir. Divanda, çeşitli olaylar ve imar faaliyetleri için düşürülen çok sayıda tarihi vardır. Nevres, âşıkane, hikemî şiirler söylemekle birlikte kendisini daha çok sürgün yıllarında çektiği zorlukları, insanların entrikalarını, geçim sıkıntılarını, İstanbul özlemi-

ni, getirildiği bazı görevlerden duyduğu memnuniyetsizliği lirik bir üslupla aksettirdiği realist şiirleriyle tanıtmıştır. Bu konuları ele aldığı kasideleri ve bilhassa gazelleri devrinde çok beğenilmiştir. Çeşitli mısra ve beyit güldestelerinde ona ait birçok hikmet yüklü, lirik örneğe rastlanmaktadır. "Kendi derdim kor elin derdine ağlar gezerim / Lâlenin dâğı gülün âteşi yandırdı beni"; "Şeb-i hicrânda çekdiklerimi hiç sorma / Anı bir ben bilirim bir dahı Allah bilir" vs. Şair, sürgün hayatından kurtulmak için, dostlarına ve devlet büyüklerine yazdığı kasidelerinde, çektiği sıkıntıları, yoklukları, dost sohbetlerine olan özlemlerini dile getirmiş, fakat hiçbirine cevap alamamıştır. Bu yıllarda yazdığı mektupları da türünün en lirik örnekleri arasına girecek güzelliktedir. Baştan sona sıla hasreti ve gurbet hayatının zorlukları üzerine bina edilen terkip-bendi en beğenilen şiirlerindendir. Bu tür şiirlerinde Fuzulî'yi hatırlatan bir yakıcılık vardır. Bir gazelinde ise, Üsküdar'da mahkeme naipliğine tayin edilmesinden duyduğu memnuniyetsizliği ironik bir şekilde ifade etmiştir.

Nevres, anlam derinliği ve hayal zenginliğine yeterince önem vermeyen lirik bir şair olmakla birlikte, az da olsa Hint üslubunun etkisiyle ince ve zarif hayallerle örülü şiirler söylemiştir. Aynı şekilde hikemî şiirler de divanında fazla bir yer tutmamaktadır. Zaman zaman kalemini sosyal hayattaki aksaklıklara, makam ve mevki sahibi insanlara çevirerek sosyal tenkitler yazmıştır. Yer yer melankoliklik derecesine varan lirik, romantik bir mizaca sahip olan Nevres, şiirleri üzerinde yeterli itinayı göstermemiş, ses ve söz oyunlarına rağbet etmemiştir. Bu da üslubunu canlılık ve renklilikten yoksun bırakmıştır. Fakat zaman zaman Türkçenin en güzel örnekleri arasına girebilecek berceste mısralar ve beyitler söylemiş, bazen de kelime seçimine, anlam zenginliğine dikkat eden bir dil ustası olarak karşımıza çıkmıştır. Bir tarihini baştan sona zor (teng) kafiyeli kelimelerle yazmıştır: *Taşkendi*, *dükendi, örselendi* gibi. Nevres, birçok şaire nazire yazdığı gibi, şiirleri de Haşmet, Galip, İzzet Molla, Şeref Hanım, Leyla Hanım ve Osman Nevres gibi şairlerce tanzir edilmiştir. Gerek kendisine yazılan nazirelerin fazlalığı gerekse divanının çok sayıda yazma nüshasının bulunması, şiirlerinin gördüğü rağbeti göstermektedir. Nevres, hayatın ve iç dünyasının gerçeklerine açtığı şiirleriyle, devrinin kudretli şairleri arasında yer almayı başarmış lirik bir şairdir.

Şairliğinden ziyade birçok önemli şahsiyetin yetişmesine katkıda bulunması ve yazdığı mahlasnameleriyle büyük bir şöhrete kavuşan **Hoca Neş'et** (1148/1735–1222/1807), devrin renkli şahsiyetlerinden biridir. Cömert, hayırsever, aynı zamanda nüktedan, latife söylemekten hoşlanan bir şair olan Neş'et (Süleyman) hakkında, kaynaklarda birçok fıkraya rastlanmaktadır. *Hoca* ve *Baba* lakaplarıyla tanınan şair, babasından intikal eden zeamet sebebiyle Rus seferine katılarak gazi olduğu için daima asker kıyafetiyle dolaşmayı tercih etmiştir.

Şair ve musikişinas bir aileden gelen Neş'et'in, Konya'da genç yaşında Ebubekir Çelebi ile tanışarak Mevleviliğe intisap etmesi hayatında dönüm noktası olmuştur. *Mesnevi*'yi daha iyi anlayabilmek için, özel hocalardan Farsça dersleri almış, kendi gayretleriyle devrin tanınmış mesnevihanları ve Fars edebiyatı üstatları arasına girmiş ve hayatını Aksaray Molla Gürani Mahallesi'ndeki evinde, *Mesnevi* okutmaya ve gençlere Farsça öğretmeye adamıştır. Fars edebiyatına yönelmesinde, *Mesnevi*'ye olan ilgisinin yanında, o yıllarda İstanbul'da bulunan Nadir Şah'ın tabibi Eymenî'nin büyük rolü olmuştur. Neş'et, Koca Ragıp Paşa vasıtasıyla Bursalı Şeyh Mehmet Emin'le tanışmasından sonra ise Nakşibendiliğe intisap etmiştir. Fakat o, hayatını tekkelerde geçirmekten ziyade evinde kurduğu kendisine has dünyasında yaşamış; çevresinde toplanan insanlara tekkelerde nefes tüketmek yerine kendilerini yetiştirmelerini ve meslekleriyle meşgul olmalarını öğütlemiştir. Molla Gürani'deki evi, şiir ve edebiyat meraklısı gençler, tarikat ehli insanlar, doğudan ve batıdan gelen ziyaretçilerle dolup taşmıştır. Bu sebeple, devrinde şairliğinden ziyade verdiği dersler ve yetiştirdiği talebelerle tanınmıştır. Şeyh Galip, Pertev, Arif, Beylikçi İzzet, Ali Efendi, Arif Mehmet, İhsan, Neyyir, Ferrî, Niyaz gibi bazıları devrinin tanınmış isimleri olan şairler, onun meclisine devam eden akla gelen ilk isimlerdir. Neş'et, etrafında toplanan şairleri, Hint üslubunun önemli temsilcileri Sâ'ib ve Şevket gibi şairlere yönlendirmiş ve birçoğunun mahlasını da kendi vermiştir. Yazdığı mahlasnamelerin sadece 16'sı divanında bulunmakla birlikte, Pertev bunların bir divan dolduracak kadar çok olduğunu söylemiştir.

Neş'et, asrın önde gelen isimleri arasında yer almamakla birlikte yazdığı şiirleriyle de dikkati çekmiştir. Dinî-tasavvufi içerikli birçok mensur eseri olan şairin en önemli eseri, hayatta iken 1785-86'da talebesi Pertev tarafından tertip edilen *Divan*'ıdır (Neş'et 1252; Genç 1998). Bir taraftan *Mesnevi* okutan, bir taraftan da Farsça muallimliği yapan şair, yazdığı Türkçe gazelleri üstat olarak kabul ettiği Cudî'ye takdim etmiştir. Neş'et mahlası da ona Cudi tarafından verilmiştir. Tasavvufi bir muhit içinde yetişen ve Fars şairleriyle oldukça haşır neşir olan Neş'et, şiirlerinde daha çok kadim zevkin peşinde koşmuştur. Şiirlerinde Sâ'ib ve Nabi etkisi barizdir. Birçok şiiri Nabi'ye nazire olarak yazılmıştır. Fuzulî, Nedim, Ragıp gibi şairler için de tahmisler ve nazireler yazmıştır. Bunlar arasında bilhassa Nabi'ye özel bir hayranlık duymuş ve onu tanzir etmede düştüğü aczi itiraf etmiştir. Fakat asıl başarılı olduğu yerler, hikemî şiirlerinden ziyade temiz bir Türkçeyle kaleme aldığı manzumeleriyle Sebk-i Hindî tarzında ince ve orijinal hayallerle süslediği şiirleridir. Bu tarz şiirleriyle Şeyh Galip'e öncülük etmiştir. Bunları bilhassa mahlasnamelerinde görmek mümkündür. Neş'et, kendi şiirini belagat bağının taze sözü olarak niteleyerek, şiirlerinin anlam ve mazmunla yüklü olduğunu söylemiştir. Pertev, onun başkalarını taklit et-

meyen kendisine has üslup sahibi bir şair olduğunu söylerken, Hint üslubu etkisinde yazdığı şiirlerini kastetmiş olmalıdır. Fakat, Neş'et kendisine has üslup sahibi kuvvetli bir şair değildir. Gerek Sâib gerekse Şevket tarzında eserler yazmaya çalışmış, zaman zaman da bu asırda çok rağbet gören sanat kaygısından uzak, sade bir dille lirik şiirler söylemiştir. Bazı şiirlerinde İstanbul'un değişik semtlerini, Boğaziçi ve Bebek'i anlatmıştır. Divanında üç şarkı ile çeşitli inşa ve doğum-ölüm olaylarıyla ilgili düşürülen çok sayıda tarihe yer verilmiştir. Mahlasnameler ise onda kasidelerin yerini almıştır. Divanında devlet büyüklerine yazılan bir kaside yoktur. Bunlar arasında dilinin sadeliği ve renkli hayallerle örülü naatları dikkati çekmektedir. Her fırsatta hiciv, mizah ve gururun kötülüklerinden bahsederek, talebelerine Nef'i ve Fehim'in akıbetlerini hatırlatmış ve onlara naat yazmayı öğütlemiştir. Divanında, Arapça olarak yazılan 99 beyitlik "Esma'ü'l-Hüsna" manzumesi ile 41 bentlik "Kaside-i Münferice" ve İmam Busuri kasidesinin tahmisi vardır. Şarapla aşinalığı olmamakla birlikte, harabat ehline yabancı olmadığını söyleyen şairin şiirlerinde İlahî aşk önemli bir yer tutmaktadır. Rusya savaşıyla ilgili duygularını aksettirdiği şiirlerine de rastlanmaktadır. Bu asır şairleri arasında oldukça rağbet gören, *müşterisidir-serserisidir* vs. şeklinde ilginç kafiyeli şiirler yazmış; bu gazelinin sonunda, "İnsaf eder görünce hemân müslüman olan / Neş'et bu işte kafiyenin kâferesidir", diyerek, bunların kafiyenin "keferesi" olduğunu söylemiştir. Neş'et kuvvetli bir şair olmamakla birlikte, Şeyh Galip başta olma üzere birçok önemli şahsiyetin yetişmesine yaptığı katkıları, mahlasnameleri, renkli kişiliğiyle asrın ihmal edilmemesi gereken bir şahsiyetidir.

Hoca Neş'et meclisinde yetişen şairlerin Galip'ten sonraki en önemli ismi **Vak'anüvis Pertev** (1159-1222/1807-08)'dir. Hoca Neş'et'in talebeleri arasında Pertev (Mehmet)'in özel bir yeri vardır. Neş'et, Rus seferine gittiğinde derslerini vermek üzere onu görevlendirmiş; henüz 16 yaşındayken Hoca Neş'et meclisine dâhil olan Pertev de her şeyini ona borçlu olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca hocasının şiirlerini divan hâlinde tertip etmiştir. Fakat Neş'et, şairin edebî kimliğinden ziyade fikrî kimliği üzerinde etkili olmuştur. Pertev, önce Nuri mahlasını kullanmış, daha sonra hocası tarafından verilen bu mahlasını kullanmaya başlamıştır.

Pertev, hocasından sonra en çok meclis arkadaşı olan ve aynı zamanda *Divan*'ını (Gürol 1994; Bektaş 2007) tertip eden Beylikçi İzzet'i anmış ve onunla müşterek gazeller yazmıştır. Pertev, şiir üzerinde kafa yoran bir şairdir. Nâyap için yazdığı mahlasnamesinde, renkli, sanatlı, derin anlamlar ve mazmunlarla yüklü, girdaba benzeyen şiirlerin hayal ve anlamı örteceğini; şiirin akan su gibi okuyucuyu yormayan, akıcı bir üslupla yazılması gerektiğini söylemiştir. Ona göre sadece zevk ve sefa, şiir için yeterli değildir. Onda insanı etkileyen, yakıcı, hassas duygular da olmalıdır. Çünkü şiir

kalbe ait bir maceradır. Pertev, bu sebeple Sebk-i Hindî'yi bir kenara bırakarak kendisini "kadim zevk"in kucağına bırakmıştır. Şiirlerinde, kendisinin de belirttiği gibi Baki ve Şeyhülislam Yahya'yı hatırlatan klasik estetiğe uygun, külfetten uzak, lirik, canlı, özenle yazılmış bir üslubu vardır. Pertev, bu üslubuyla güzel bir tarz (tarz-ı hasen) icat ettiğini söylemekle birlikte, bu tarzda iyi bir takipçi olmanın ötesine geçememiştir. Şairler arasında nazireyle söyleşmenin *âdet* olması sebebiyle, Nedim de Amir gibi çağdaşı şairlerin şiirlerini tanzir etmiştir. Pertev, kişiliğiyle de mütevazı, gönül ehli, dünya malına ve şöhretine değer vermeyen, her şeyiyle Tanrı'ya mutlak bir teslimiyet ve tevekkül içinde olan bir şairdir. Bu, onu kaside söylemeyi bıraktırıp hasbice gazel söylemeye yöneltmiştir. Diğer şairlerde gördüğümüz mübalağalı övünmeler, onda zarif, tevazuyu elden bırakmayan fahriyelere bırakmıştır. Pertev'in bunun gibi, genellikle özenle ve dikkatle seçilmiş kelimelerle dolu bir üslubu vardır. Divanında 500'ün üzerindeki gazele karşılık hiçbir kasidesi yoktur. O, asıl kudretini gazellerinde ve musammatlarında göstermiştir. Divanında terbiden taşire kadar çok sayıda musammat vardır. Bunlar arasında tahmisler ilk sırayı almaktadır. Bunlarda Fuzulî'yi hatırlatan yakıcı bir eda hâkimdir. "Nev-ayin" başlıklı muaşşer ise, Galip ve Nedim'le konuşma tarzında müşterek olarak yazılan orijinal bir şiirdir. Divanında, "ideceksin bilmem" redifli gazelden sonra, "ideceksin bildim" redifli gazelin söylenmesi gibi, kendi şiirine cevap-nazire olarak yazılan gazellere de rastlanmaktadır. Diğer şairlerde olduğu gibi zorlama kafiyelerle örülü gazeller söylemekten o da kendisini alamamıştır. Gerek musammatlarında gerekse gazellerinde görülen bu tür yenilikler, şairdeki değişiklik arzusunu göstermektedir.

Şair, Tanrı'ya tam bir teslimiyet içinde olmakla ve şiirlerinde mecazi aşkın dedikodusunu bile etmeyi gereksiz gördüğünü söylemekle birlikte; belki de sanat hayatının ilk döneminde olsa gerek, yer yer müstehcenlik boyutuna ulaşan Nedim gibi beşerî aşk şiirleri söylemiştir. Onun da gönlü sarışın bir güzeldedir. Esmerliği bazen şikâyet konusu bile eder. Gönlünü hoş etmeyen, cefalı sevgili istemez; Tanrı'ya cefasız sevgili vermesi için dua eder. Gerek bu gerekse diğer şiirlerde görülen "Ey serv ne bu baldırı çıplaklığa hâhiş / Bilmem ki nasıl onmadıga yâr olacaksın", "Çiçek bozukları olurdı hüsnüne perde" gibi imajlar, klasik estetikte başlayan çözülmenin göstergeleridir. Şiirinde sosyal hayattan izler de önemli bir yer tutmaktadır. Atasözleri, deyimler ve kelam-ı kibarlara çok sık yer vermiştir. Pertev, divan edebiyatında bilhassa bu asırda benzerlerine çok rastlanan, klasik estetiğe uygun, özenle yazılmış, lirik, külfetsiz, romantik şiirleriyle asrın önemli isimleri arasına girmeyi hak etmiş bir şairdir.

Daha çok Mevlevi şairlerle ilgili tezkiresiyle tanınan **Esrar Dede** (ö. 1211/1796), Şeyh Galip'in edebiyat dünyasına kazandırdığı klasik şiirin

ilginç simalarından biridir. Şairlik yeteneği Mevleviliğe intisabından sonra gün yüzüne çıkan Esrar (Mehmet), üç yıl gibi kısacık bir süreye birçok eser sığdırmayı başarmış, benzerine ender rastlanabilecek bir şairdir.

Esrar Dede, gönül ehli, hoş sohbet, hassas ruhlu, maddi aşka düşkün, "ehl-i beyt" sevgisini benimseyen, melami-kalender meşrepli, Mevlevilik coşkusuyla dolu rint bir şairdir. Arapça ve Farsça'nın yanında, Latin, İtalyan ve Rum dillerini de bilen şairin, *Lügat-i Talyan* (Horata 2000: 73-80) adlı yarım kalmış küçük bir sözlük tercümesi vardır. Esrar'ın, birçok dil bilmesi ve şiirlerindeki Hristiyanlıkla ilgili motiflerin fazlalığı onun mühtedilerden olabileceğini akla getirmekle birlikte; Mevlevilikten önce herhangi bir tarikata veya farklı bir dine mensubiyeti konusunda elde bir bilgi yoktur. Şairin, arkadaşları tarafından kâfirlikle suçlanması ve şeyhi tarafından cezalandırılması; onun Mevlevilik içinde varlığı bilinen, içkiye, esrara ve maddi aşka düşkün taifeden olabileceğini akla getirmektedir. Fakat divanındaki ifadeler, bu tür eğilimlerinin Mevlevilikten önceki hayatından geldiğini, intisabından sonra da eski alışkınlıklarından kendisini tam olarak kurtaramadığını göstermektedir.

Esrar Dede, derbeder bir şekilde boş yere geçen yıllardan sonra, aradığını şiir, inşa, musiki ve irfan sohbetlerinin yapıldığı, müdavimlerinin genellikle şiir üstadı olduğu Mevlana dergâhında bulur. Onun, Galata Mevlevihanesi'nde Şeyh Galip gibi büyük bir şairle karşılaşması hayatında bir dönüm noktası olur. Esrar, aynı zamanda şeyhi olan Galip yolunda eserler vermeye çalışmış; fakat gerek mizacının farklılığı gerekse yeterli birikiminin olmaması sebebiyle, Sebk-i Hindî tarzı şiirlerden ziyade lirik ve külfetsiz bir dille yazdığı gazelleriyle kendisini gösterme fırsatı bulmuştur. O, anlam derinliği ve hayal genişliği bakımından şeyhinin seviyesine çıkamamakla birlikte, lirizm zenginliğiyle onu geçmeyi başarmıştır. Bu sebeple Galip'in etkisi, daha çok onun fikrî yapısı üzerinde kendisini göstermiştir. Esrar'ın şeyhiyle olan yakın dostluğu, çilesini bitirdiği gün en olgun döneminde ölmesiyle kesilmiş ve Şeyh Galip'e "nadide bir güher"e benzettiği bu aziz arkadaşının ardından Türk edebiyatının en güzel mersiyelerinden birini söyletmiştir.

Esrar, kısa süren Mevlevilik hayatına rağmen bu tarikatle ilgili motifleri şiirlerinde başarıyla kullanmıştır. Bunlar eserinin iç örgüsünde önemli bir yer tutmaktadır. Kendisini tamamıyla Galata Mevlevihanesi'nin manevi atmosferine adayan şair, devrinin ne padişahına ne de bir devlet büyüğüne kaside yazmıştır. Şair, bazen Mevlana'yı Hz. İsa'ya benzetir, hatta geleceğinin Miraç gecesi bütün peygamberlere müjdelendiğini, semanın da o gece aşk ehline farz kılındığını söyleyecek kadar ileri gider. Bu tür ifadeler, tasavvuf ehli arasında *vecd* hâlinde (gerçeği görüp dehşete düştükleri anda) söylenilen sözler olarak kabul edilip tevil yoluna gidilmiştir.

Esrar, daha çok *Tezkire-i Şu'ara-yı Mevleviyye*'siyle tanınmakla birlikte, sanat hayatı bakımından en önemli eseri *Divan*'ıdır (Horata 1998ç). Bir gazel şairi olan Esrar Dede'nin, divanında kasideler fazla bir yer tutmamaktadır. Kasidelerin hepsi, din ve Mevlevilik etrafında yazılan, Nabi'de olduğu gibi fikrin ön planda olduğu şiirlerdir. Bunlar arasında, sadece Galip için yazılan ve nesip bölümünde bir ramazan akşamı ilkbaharın gelişiyle birlikte başlayan eğlence hayatının tasvir edildiği, yer yer devrin sosyal hayatını yansıtan realist çizgilerle dolu kaside dikkati çekmektedir. Gazellerin çoğu âşıkanedir. Rindane ve tabiat konulu gazeller fazla değildir. Bunlarda ise, eğlence meclislerinin coşkulu havasından ziyade, daha çok mey, bezm gibi unsurlar subjektif hayallerle tasvir edilmiştir. Fazla olmamakla birlikte Nedim'i hatırlatan gazellere de rastlanmaktadır. Musammatları lirik söyleyişler bakımından zengindir. Divanındaki 148 rubai, onu divan edebiyatında çok rubai söyleyen şairler arasına dâhil etmiştir. Hicran ve hasret teminin anlatıldığı gazeller ise şairin en başarılı olduğu şiirlerdir. Şiirin sefasının âşıkane bir gazel olduğunu söyleyen Esrar, kendisine aşktan başka ne amel ne de mezhepten sorulmasını ister. Esrar Dede'nin şiir lügati, genellikle aşk, tasavvuf hususiyle Mevlevilik etrafında odaklaşmaktadır. Aşkı, Fuzulî gibi genellikle acı ve hüzün yönüyle ele almıştır. Bu sebeple, acı, dert, ıstırap, hasret, yalnızlık etrafındaki kelimeler şiirinde önemli bir yekûn tutmaktadır. Sevgilisinin ardından döktüğü göz yaşlarını ve aşk yolunda çektiği cefaları anlattığı şiirler divanının en güzel kısımlarını oluşturmaktadır. Bazı şiirlerinde aşk beşeriden İlahiye doğru geçmektedir. Tasavvuf, Galip'te olduğu gibi derinde değil yüzeydedir.

Bir ayağı daima Galata Mevlevihanesi'nde olan, gözünü nadiren dış dünyaya çeviren Esrar, içe dönük bir şairdir. Şiirlerinde de dıştan ziyade öze önem vermiş, şiirin ses örgüsünü zenginleştiren tekniklere fazla itibar etmemiştir. O da, bu asırda yenilik adına şairlerin sık sık başvurdukları kelime oyunlarına birkaç gazelinde de olsa yer vermekten kendisini alamamış ve şiirinin en önemli özelliği olan, incelikle hiç de bağdaşmayan "tâk tâk urur", "çakmak urur", "kaltak urur" gibi kafiyelerle örülü gazeller söylemiştir. Onun asıl başarılı olduğu kısımlar, sanat kaygısına düşmeden kalemini tamamıyla duygularının emrine verdiği, lirik söyleyişlerdir. Konuşma diline yaklaşan bu canlı nazım sentaksı, bilhassa hüznün hâkim olduğu şiirlerde daha da incelik ve zarafet kazanmıştır. "Sanma yanımdan uzakdın bu gece", "Başıma telleri takdın bu gece", "Kime derdim diyemem ey Esrâr", "Beni çok yollara bakdırma efendim tez gel", "Sen de güzelim ettiğin ikrarı unutma" gibi söyleyişler, saf şiirin başarılı örnekleri arasına girebilecek güzelliktedirler. O, zaman zaman Galip'in yolunda söylediği Sebk-i Hindî etkisiyle yazdığı şiirlerde ise, kendisini kolay ele vermeyen, anlaşılması güç bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Divan şiirinin Şeyh Galip'le zirveyi yakaladığı dönemde, yazdığı lirik şiirleriyle devrinin beğenilen şairleri arasına gire-

bilen Esrar Dede, ölümünden sonra çabuk unutulmuş; şairliğinden ziyade tezkiresi, Galip'le olan yakın dostluğu ve bilhassa onun kendisinin ardından yazdığı harikulade mersiyeyle hatırlanan bir şair olmuştur.

Klasik üslupta, dördüncü grupta yer alan, taklit seviyesinde kalmakla birlikte, çeşitli özellikleriyle dikkati çeken şairler ise, *Şeyhülislam İshak*, *Feyzî*, *Beylikçi İzzet* ve *İlhami*'dir (III.Selim):

Lale Devri şairlerinden olan **Şeyhülislam İshak Efendi** (ö. 1147/1734), lale düşkünlüğünün dışında devrin coşkusuna ilgi göstermeyen şairlerden biridir. Nakşibendi şeyhi Seyyit Mehmet Efendi'ye intisap eden, aynı zamanda Mevlevi muhiplerinden olan İshak Efendi, devrinde bâtıni çizgilerden uzak bir tasavvuf anlayışına sahip, yüksek karakterli, büyük bir bilgin olarak tanınmıştır. Köklü bir aileden gelen ve Damat İbrahim Paşa'nın etrafındaki âlim ve şairler arasında yer alan şair, lale yetiştirmeye düşkünlüğünün dışında, devrin zevk ve eğlence hayatına uzak kalmış; asıl şöhretini I. Mahmut döneminde kazanmıştır. Önce Kütahya'ya sürülmüş, sonra padişah tarafından affedilerek kendisine Bahçekapı civarında bir köşk hediye edilmiştir. *Divan*'ını da (Doğan 1997a) I. Mahmut adına tertip etmiş ve kasidelerinin çoğunu onun için yazmıştır. Hatta daha önce III. Ahmet ve Sadrazam İbrahim Paşa'ya sunduğu kasidelerinden bazılarının isimlerini değiştirerek yeni padişaha takdim etmiştir. Kaside yazmaktan pek hoşlanmadığı anlaşılan İshak, dinî-tasavvufi bir neşve ile kaleme aldığı gazelleriyle tanınmıştır. Tabiatla ilgili şiirlerinde bile benzetmeleri tekke, medrese etrafında dolaşmaktadır. Gazellerinde daha çok Nabi'nin etkisi altında kalmıştır. Bazı gazellerinde de Hint üslubunun izleri görülmektedir. İshak'ın zincirleme tamlamalarla yüklü, monoton, oldukça ağır bir dili vardır. Divanında yer alan, daha canlı bir üsluba sahip olan ilahiyyat başlıklı, gazel, murabba ve terci-bentler ise, dinî formda bestelenen şiirler olmalıdır. İshak'ın, divanı dışında dinî içerikli bir mesnevisi (→ Mesneviler) ve mensur eserleri vardır.

Mesnevi sahasında verdiği eserleriyle dikkati çeken **Feyzî** (ö. 1152/1739), külfetsiz, lirik bir üslupla kaleme aldığı gazelleri ve müfret söylemedeki maharetiyle de ihmal edilmemesi gereken bir şairdir. *Divan*'ında (Arslan 1999b) kasideler önemli bir yer tutmazken, tarih ve müfretlerin fazlalığı dikkati çekmektedir. Gerek gazelleri ve gerekse kaside ve kıtalarında yer yer güzel şiirlere rastlanmakla birlikte, bunlar bu devirde çokça örneğini gördüğümüz alelade örneklerden öteye geçmemektedir. Şairin kendi ifadesine göre iki ay gibi kısa bir sürede tamamlanan mesnevileri de, sadece sayı olarak fazlalığı, mahallî renkler bakımından zenginliğiyle dikkati çeken, edebî değerden yoksun örneklerdir (→ Mesneviler).

Neş'et'in Molla Gürani mahallesindeki evinin müdavimlerinden olan **Beylikçi İzzet Bey** de (ö. 1809), Pertev gibi hocasının gözde şairlerinden biridir. Divan-ı Hümayun'a kâtip olarak giren ve Rumeli'nin değişik şehir-

lerinde görev yaptıktan sonra beylikçiliğe kadar yükselen İzzet (Mehmet), padişahın rızası hilafına hareket etmesi sebebiyle genç yaşında öldürülmüştür. Kaynaklarda, öldürülme sebebi olarak kendisine verilen görevlerle ilgili cüretkâr, alay yollu konuşmaları gösterilmektedir. *Divan*'ı (Şen 1995), genç yaşında öldürülmesi sebebiyle ölümünden sonra Seyyit Resai tarafından tertip edilmiş, S. Mehmet Nail tarafından da biyografisi eklenerek bastırılmıştır (İzzet 1258).

Beylikçi İzzet, Hoca Neş'et meclisinde yetişen şairler arasında hocasının iltifatlarına mazhar olan bir şairdir. Neş'et, divanındaki en uzun mahlasnamesini onun için yazmış; İzzet de şiirlerinde sık sık üstadına olan sevgisini ve bağlılığını ifade etmiştir. Çoğu Divan-ı Hümayun'da memur olan Sürûri, Hanif, Asım, Halim Giray, Selim, Salim, Pertev, Tahsin, Raşit gibi Neş'et şairleri, müşterek şiirler söylemişler, birbirlerine karşılıklı nazireler yazmışlardır. İzet'in divanında da bu tür şiirlere fazlasıyla rastlanmaktadır. Gerek nazirelerin çokluğu gerekse müşterek gazellerin fazlalığı, hatta bazılarında şairlerin sayısının dörde kadar çıkması, onun yakın arkadaşı Pertev'den farklı olarak şiiri yeterince ciddiye almadığını göstermektedir. Kendisinin de bir beytinde, "Şâiriz İzzet riyâsız âşık-ı efgendeyiz / Vasf-ı dil-berde olan eş'ârdır eğlencemiz", diyerek; şiiri hoşça vakit geçirmeye yarayan iyi bir arkadaş olarak gördüğünü, en iyi eğlencelerinin sevgili vasfında gazeller söylemek olduğunu belirtmesi de bunu doğrulamaktadır.

Özenle yazılmış, ince ve zarif hayallerle süslü şiirler onda yoktur. Şiirleri derinlikten yoksun, lirik söyleyişlerden ibarettir. Yer yer hikemî şiirlerine de rastlanmaktadır. Orta hacimli divanında, sadece bir methiyeye yer verilirken, naatların ve mersiyelerin fazlalığı dikkati çekmektedir. Şairin asıl başarılı olduğu şiirler ise gazelleridir. Bunların da önemli bir kısmı müşterek yazılmıştır. Müşterek gazel yazdığı şairler arasında, en yakın arkadaşı olan Pertev başı çekmektedir. Divanında sadece 6 şarkıya yer veren şair, Çağatay Türkçesiyle de bir gazel kaleme almıştır. İzzet, zaman zaman Sabit, Ta'ip, Kâni, Beliğ gibi şairleri hatırlatan, *çıkıl çıkıl, şırıl şırıl, rıtıl rıtıl* gibi zorlama kafiyelerle örülü gazeller; "Arpa suyunu eşheb-i tab'ım yalar yutar / Sûfî-i har saman rakısı ile arpalar" gibi halk ağzından alınan kelimeler, argo deyimlerle süslü beyitler de söylemiştir. İzzet de, diğer şairler gibi köhne nazmın hem ezberde hem de divanlarda çok örneğinin olduğunu söyleyerek, "nev-zemin" şiirler söylemenin gereğine inanmıştır. Fakat, bu gibi folklorik söyleyişlerin dışında, daha çok "kudema tarzı" olarak kabul edilen klasik estetik çizgisinde kalmış; yeni kabul edilen Sebk-i Hindî tarzında bedii şiirler yazmaya ise kudreti yetmemiştir. Bu sebeple o, şiir yazmaya kadir fakat taklitten öteye geçemeyen şairler arasında kalmıştır.

Dönemin şair padişahları içinde anılmaya değer tek isim, **İlhami** (1761-1223/1808) mahlasıyla şiirler söyleyen ve şimşirlik kasrındaki kafes ha-

yatını ve saltanat yıllarında yaşadığı ıstırapları içtenlikle dile getirdiği hasbihâl türü şiirleriyle dikkati çeken III. Selim'dir. İlhami, şiirlerini dostlarının tavsiyesiyle bir *Divançe*'de (Elgin 1959; Yılmaz 2001) toplamıştır.

Arapça ve Farsçaya vâkıf, ney ve tanbur çalan, *Suz-ı dil-ârâ* makamının mucidi olan İlhami, sanata ve sanatkâra verdiği önemle tanınmış; sadece askerî alanda değil, ilmî, sınai, ticari hayatta da Batı'daki gelişmelere ayak uydurmaya çalışan reformist, hassas ruhlu bir padişahtır. Kaynaklarda, bestekârlığının şairliğinden üstün olduğu söylenmektedir. Zevk ve sefaya düşkün bir kişiliğe sahip olan padişah, beste ve şarkılarında Boğaz'daki mehtap âlemlerinin coşkusunu aksettirmeye çalışmıştır. Saltanat yılları Türk musikisinin en parlak dönemlerinden biri olarak kabul edilir. Aynı zamanda iyi bir Mevlevi olan padişah, Şeyh Galip'le yakın bir dostluk kurmuş, her türlü protokol kurallarını kaldırarak onu saraya davet etmiş, kendisi de sık sık Galata Mevlevihanesi'ndeki sohbetler ve ayinlere katılmıştır.

Divanı, birkaç naat, tahmis, şarkı gibi musammatlarla gazellerden oluşmaktadır. Nabi, Nedim ve Koca Ragıp Paşa'nın şiirlerini tahmis ve tanzir eden şair, hikemî ve âşıkane şiirlerinden çok kafes ardında geçen veliahtlık günlerinde yaşadığı ıstırabı, kasveti, saltanat yıllarında yaşadığı buhranları yakıcı bir dille ifade ettiği şiirleriyle dikkati çekmiştir. Şiiri dert ortağı olarak gören şair, kafese kapatılmaktan duyduğu rahatsızlığı, insanlara hizmet fırsatını bulacağı sultanlık günlerine olan özlemini kalemiyle paylaşmıştır. Bir beytinde , "Külbe-i ahzân içre def-i gam kılmak içün / Eyledim tertîb-i dîvan-ı ârifâne ibtida" diyen şair için şiir, içinde bulunduğu ıstırap deryasından kurtulabilmek için sarıldığı bir el olur.

O, kendisini tamamıyla ferdî duygularına adamış bir şair değildir. Bir taraftan talihiyle uğraşırken yüzü daima devlete dönüktür. Devletin içine düştüğü acz, alınan yenilgiler şairi derin üzüntülere sevk eder. Cihanın harap olduğu, insanların Hakk'a dua etmekten başka çaresi kalmadığı bir devirde sefa da kendisine haram olmuştur. Esaret günlerinde, Rusların Kırım'ı alması karşısında duyduğu acıları bir gazelinde dile getirerek, "kâfir"den öç almaya ant içer. Bu sebeple şiirleri, pesimist bir ruh hâlinin ifadesi olmasının ötesinde, insanlara hizmet etmek ümidiyle dolu bilinçli bir kişiliğe de işaret ederler.

İlhami'nin, kaderi karşısında çırpınışları ifade eden şiirleri kendi gerçek dünyasına düşülen notlar gibidir. Bu realist söyleyişler, eski şiir geleneğinde alışılmış felek şikâyetlerinin ötesinde istisnai örneklerdendir. Bu açıdan şiirleri, hayatları trajik bir şekilde sona eren Cem Sultan (ö. 1495) ve Şahi mahlasıyla şiirler söyleyen I. Bayezit'i (ö. 1562) çağrıştırmaktadır. Şehzadelik yıllarında geçirdiği ağır hastalık, şairdeki karamsar ruh hâlini daha da arttırmıştır. Bu acılarla pişen şair, yer yer arifane, güzel şiirler de söylemiştir. Ona göre, ne saltanat ne de padişahlık bakidir. "Sefanın özü" ise

insanlara hizmet etmektir. Bu gerçek sefayı tadabilmek için sık sık Tanrı'ya dua eder. I. Abdülhamit'in yerine, 28 yaşında tahta çıkan İlhami'yi saltanat hayatı da beklediği "sefa"ya kavuşturmaz. Çünkü saltanat bazen sefa ise çoğu zaman cefadır. Bu sebeple padişahlık yıllarında yazdığı şiirlerinde de karamsar psikoloji devam eder. Buna karşılık şarkıları, onun zevk ve sefaya düşkün yönünü gösteren, Nedim yolunda söylediği rindane şiirlerdir. Nedim, Nabi ve Ragıp Paşa'nın dışında, Naşit, Nesimî ve Kanuni (Muhibbî) için de tahmisler yazan şair, hasbihâl türü şiirlerinin dışındaki örneklerde ise, kendisini kuruluğa düşmekten kurtaramamıştır. Bunlar sathi, eski şiir estetiğinde makbul olmayan sıradan örneklerdir. Şehzadelik yıllarındaki esaret hayatının iç dünyasında açtığı acılar ve devlet hayatında karşılaştığı zorluklar, ona sanat kaygısından uzak, lirik şiirler söyletmekle birlikte, şiire yeterince zaman ayırmasını engellemiştir. "Yâri gördükçe yüreğim oynuyor hop hop hop", "Bir na'ra atıp yâre sarılmakdır murâdım" gibi, basit, içten söyleyişler onu vasatın üstüne çıkarmaya yetmemiştir. Kendisi de "Hemîşe âşıkâne ola tarz-ı şi'rin İlhamî / Görenler eylesin bu nazm-ı pâk-i nev-edâdan haz" diyerek, herkesin haz alabileceği âşıkane, sade bir dili olduğunu söylemiş; nükteden yoksun, fesahat hatalarıyla dolu şiirlerindeki kusurlarının hoş görülmesini istemiştir. Bunlar tevazunun ötesinde aynı zamanda bir gerçeğin de ifadesidir. Fakat talihinden ve devirden şikâyet yoluyla yazdığı çizgi dışı şiirler, onu edebiyat tarihimiz açısından ihmal edilmemesi gereken şahsiyetler arasına dâhil etmiştir.

Saltanat yıllarında da aradığı mutluluğu bulamayan, ıslahat çalışmalarında tepkilerle karşılaşan III. Selim için, kötü talihine ve saltanata isyan etmekten başka yapacağı bir şey kalmamıştır. "Vâkıf olan benim esrârıma her an ağlar" diyen şair, birçok şairi de ağlatmıştır. Onun "ağlar" redifli bu gazeline çok sayıda nazire yazılmıştır. İlhami'nin ölümü de trajik olmuştur. İsyancıların elinden kurtulan padişah, IV. Mustafa'nın hışmından kurtulamamış ve onun emriyle feci bir şekilde şehit edilmiştir. Ölümünün ardından Ayni (ö. 1838-39), hazin bir mersiye kaleme almıştır. Bu mersiye, siyasi otorite tarafından öldürülen şehzadelerin ve padişahların ardından yazılan birkaç istisnai örnekten biridir.

Klasik üslupta dinî-tasavvufi söylem

Nahifî, Nazim, Enis Dede ve Sakıp Dede, dinî-tasavvufi duyarlılıkla kaleme aldıkları şiirleriyle, klasik söylem içinde, tekke muhitinde yetişen ve klasik estetik çizgisinde eserler veren Şeyh Galip ve Esrar Dede gibi şairlerden farklı bir yönelişi temsil ederler. Bunlar içinde şair olarak en güçlüsü Nahifî'dir. Onun ardından Nazim gelmektedir. Enis ve Sakıp Dede ise, taklit seviyesinde kalan, nazire şairleri arasında yer almaktadır.

Bu şairlerin ortak noktası, dinî-tasavvufi düşüncelerini anlatmayı sanatlarının asli gayelerinden biri hâline getirmeleridir. Hayata tekke penceresinden bakan mutasavvıf şairlerin şiirleri, tekke muhitlerinde büyük bir rağbet görmüş ve bir kısmı da bestelenmiştir. Tekke ve medrese mensupları arasındaki rekabetin, 17. asırda Kadızadelilerle birlikte sert bir muhalefete dönüşmesi, bu asırda Sakıp Dede gibi mutasavvıf şairleri kendilerini savunmaya yöneltmiştir. Tasavvufi edebiyatın 18. Asırda önemli temsilciler yetiştirmesi, Kadızadelilerin sürgüne gönderilmesinden sonra, 16. asırda olduğu gibi tekke ve medrese sınıfı arasındaki karşılıklı hoşgörü ortamının yeniden tesis edildiğini de göstermektedir.

Lale Devri şairlerinden olan **Nahifî** (ö. 1115/1738?), dinî-tasavvufi bir neşve ile yazdığı lirik şiirleri ve bilhassa *Mesnevi* tercümesi ile büyük bir şöhrete kavuşmuş, devrin en verimli şairlerinden biridir. İstanbul'da doğan, yeniçeri kalemindeki görevi sebebiyle İran ve Macaristan gibi ülkelerde görev yapan Nahifî; Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı dönemi bir kenara bırakıldığında sıkıntılı bir hayat sürmüş; makam ve mevki kaygısından uzak, derviş meşrepli bir şairdir. İran'da bulunduğu sıralarda Acem şair ve âlimleriyle tanışma fırsatı bulan Nahifî, şerhleriyle kendisini onlara kabul ettirmiş, şiirleriyle de Rafiziliği hicvetmiştir.

Çok zayıf olması sebebiyle Nahifî (bazı şiirlerinde Nahif olarak geçer) mahlasını aldığı tahmin edilen şair, küçük yaştan itibaren gördüğü dinî terbiye sebebiyle naat söylemeye başlamıştır. Onun Mevlevilik ve Nakşilik gibi tarikatlarla da ilgisi olduğu rivayet edilmektedir. Nahifî, dinî-tasavvufi duygularını lirik bir dille ifade eden, kendisine has bir söyleyişe sahip üstat şairlerden biridir. Onun "taze-gûy" yani yeni soluklu bir şair olarak nitelendirilmesi, daha çok bestelenen ve Yunus tarzında söylediği şiirlerinden kaynaklanmaktadır. Gerek devrindeki gerekse sonraki kaynaklarda, ince hisli, âşıkane ve akıcı şiirleri olan mahir bir şair, aynı zamanda güçlü bir mütercim olarak tanıtılmış; Şeyh Galip ve Nedim'den sonra gelen asrın en önemli şairi olarak kabul edilmiştir. Hatta dili ve üslubuyla bunlardan bile üstün olduğunu ileri sürenler olmuştur.

Nahifî iki *Divan* (Aypay 1992) tertip etmiştir. Bunlardan biri, sadece dinî şiirlerden meydana gelmektedir. Onun asıl başarılı olduğu şiirler gazel ve rubaileridir. Bazı kasidelerinde çektiği sıkıntılardan bahsederek ölümü bile arzu ettiğini açıkça ifade etmiştir. Hâletî'den sonra divan edebiyatının en çok rubai söyleyen şairi olan Nahifî, kendisini zamanın Hayyam'ı olarak nitelendirmiştir. Aynı şekilde, gazelleriyle de çok gazel söyleyen şairler arasında yer almıştır. Hayyam'ın dışında, Fars şairlerinden Câmî ve Hâfız'a tahmisler yazmış; Türk edebiyatından ise Nabi, Baki, Rûşenî, Nazim'in şiirlerini tahmis ve tanzir etmiştir. Ayrıca, Nedim ve Rasih'i de takdir ettiğini belirtmiştir. Şiirlerinde, gerek Sebk-i Hindî gerekse Nabi ve Nedim tarzına

rağbet etmemiştir. Aruzun kısa kalıplarıyla, basit, lirik bir dille yazılan 13 murabbası Yunus'un ilahilerini hatırlatmaktadır. Şair bu tarz şiirlerinde aruz veznini tercih etmiş, bir kıtası dışında heceyle şiir yazmamıştır. Nahifî, divan şiirinin kendisini tekrara başladığı bir dönemde, âşık tarzında heceyle şiir denemelerine girişen şairlerden farklı olarak, Yunus ve Mısri gibi mistik popüler şairlere yönelmiş, dinî-tasavvufi bir neşveyle lirik şiirler yazmıştır. Bu tür şiirlerinden birçoğu ve bazı gazelleri sufi usulünde bestelenerek tekke muhitlerinde okunmuştur. Rubaileri ise, gazellerinden farklı olarak daha çok dinî ve hikemidir. Sadabat eğlencelerindeki küme fasıllarının müdavimlerinden biri olan şair, bir kıtası dışında bu devrin coşkusunu eserlerine aksettirmemiştir. Divanı ve *Mesnevi* tercümesi dışındaki eserleri, küçük hacimli mesnevilerle (→ Mesneviler) dinî-tasavvufi risale ve şerhlerden meydana gelmektedir. *Mesnevi* tercümesiyle divan edebiyatının meşhur isimleri arasına giren Nahifî, sanat ve mazmun kaygısından uzak, manevi zevklerini zarif ve güçlü bir dille ifade ettiği şiirleriyle de asrın önde gelen şairleri arasına girmeyi hak etmiş bir şairdir.

Klasik Türk edebiyatında naat şairi ve büyük bir bestekâr olarak tanınan **Nazim** (ö. 1139/1727), Enderun'da yetişen şairlerden biridir. İlk şiirlerinde Hâlim mahlasını kullanan, daha sonra Neşati'nin tavsiyesiyle mahlasını Nazim olarak değiştiren şair; gençliğinde rindane bir hayat sürmüş, daha sonra bâtıni çizgilerden uzak şer'î bir tasavvuf anlayışını benimsemiştir. Galata Mevlevihanesi şeyhi Arzi Dede ve Edirne Mevlevihanesi şeyhi Neşati'den ders alan Nazim, şiirlerinde Mevlana'ya olan sevgisini sık sık ifade etmiştir.

Nazim beş ayrı *Divan* (Nazîm 1257) tertip etmiştir. İlk divanını 19-20 yaşlarında tertip eden şair, gerek şairliği gerekse musikideki yeteneği ile genç yaşında kendisini tanıtma fırsatı bulmuş ve IV. Mehmet'in izin fermanıyla saraydan ayrılarak, ömrünün sonuna kadar İstanbul Pazarbaşılığı görevini sürdürmüştür. Fakat saray dışındaki hayatı yokluklar ve sıkıntılar içinde geçmiş, kaside ve kıtalarında bilhassa kendisi gibi musikişinas olan Kırım Hanı Selim Giray Han için yazdığı methiyelerde, maaşının azlığından yakınarak ihsan ve caize isteğini açıkça ifade etmiştir. Nazim, bestekârlığının yanında aynı zamanda iyi bir icracıdır. Devrinde, sesinin güzelliği sebebiyle "Hanende Nazim" olarak anılmış, musiki meclislerinin aranılan isimlerinden biri olmuştur. Fakat 500'e yakın bestesinden günümüze sadece 6'sı ulaşabilmiştir. Bunlar da, makamlarının en güzel örnekleri arasında yer almaktadır.

Nazim'in en önemli özelliği divan edebiyatının en çok naat söyleyen şairi olmasıdır. Bu sebeple tezkirelerde "na't-gû" sıfatıyla anılmıştır. O, sanatını peygambere karşı beslediği derin sevgiyi anlatmaya adayan bir şairdir. İkinci ve üçüncü divanları sadece naatlardan meydana gelmektedir.

Divanlarında 200'e yakın naat vardır. Naatları, anlam ve hayal derinliğinden yoksun olmakla birlikte, samimi, lirik ve canlı üslubuyla dikkati çekmektedirler. Divanında kasideler de önemli bir yer tutmaktadır. Bunların da çoğu naattır. O da kasidelerinde Nef'i'yi örnek almış, hatta zaman zaman onu geçtiğini iddia etmiştir. Nazim asıl bir gazel şairidir. Gazellerinde, Neşati'den üstat olarak bahsederek birçok gazelini tanzir etmiştir. Fakat Neşati'nin tesiri edebî hüviyetinden ziyade fikrî hüviyeti üzerinde kalmıştır. Gazelleri genellikle rindane ve âşıkanedir. Dinî ve tasavvufi gazellerinin sayısı oldukça azdır. Lale Devrinde ömrünün son demlerini yaşayan şair, daha önce yazdığı kasidelerin sadece isimlerini değiştirerek İbrahim Paşa'ya takdim etmiş ve yazdığı 9 şarkıyla devrin coşkusuna katılmaya çalışmıştır.

Dinî-tasavvufî neşveye sahip olan Nazim, tasannudan uzak, açık ve temiz bir söyleyişi tercih etmiştir. Kendisi de şiirindeki bu hoş edadan bahsederek "pak" şiirinin akranları içinde bulunamayacağını söylemiştir. Üslubundaki bu güzellikte, iyi bir bestekâr ve icracı olmasının da etkisi vardır. Bu lirik, temiz dili devrinde oldukça beğenilmiş, Seyyit Vehbi, Pazarbaşılığı görevine atıfta bulunarak onu devrin nazım narhını (fiyatı) tayin etmeye layık şairler arasında saymıştır. Şiirlerinde musiki ve hat sanatıyla ilgili terimleri sık sık kullanmıştır. Bu külfetsiz, akıcı söyleyişler eski şiir estetiği içinde fazla bir önem ifade etmeyen, Nabi'nin tabiriyle sathi şiirlerdir. Kasidelerinde ise daha külfetli bir söyleyiş vardır. Nazim, divan külliyatına ve lirik naatlarına karşılık çok çabuk unutulmuş bir şairdir. Fatin'in, örnek olarak verdiği bir beytinin dışında şiirine tesadüf edilmediğini söylemesi oldukça manidardır.

Tanınmış bir Mevlevi şeyhi olan **Enis Dede** (ö. 1146/1733), devrin meşhur mutasavvıflarından biri olmakla birlikte, gerek şekil ve üslup gerekse hayal bakımından klasik şiir anlayışını benimseyen bir şairdir. Kaynaklarda, âlim, yardımsever, keramet sahibi faziletli bir zat olarak tanıtılan Enis (Recep), İslami ilimlere vâkıf, ehl-i sünnet inancına bağlı takva sahibi bir Mevlevidir. Babasının Gülşenî tarikati mensuplarından olması sebebiyle, küçük yaştan itibaren tasavvuf muhitlerinde yetişen Enis, Edirne Muradiye Mevlevihanesi şeyhi Neşati'ye intisap etmiş; daha sonra da yaklaşık elli yıl süreyle aynı Mevlevihanenin şeyhlik makamında kalmıştır. Uzun şeyhlik yıllarında, IV. Mehmet, II. Süleyman, II. Ahmet, II. Mustafa ve III. Ahmet gibi padişahlarla, çok sayıda sadrazam ve devlet adamı, Ragıp Paşa, Çelebizade Asım gibi önemli şairler kendisine intisap etmiştir. Şeyhliğinin yanında, devrin şair olarak da ihmal edilmemesi gereken bir temsilcisidir. Salim, onun "pak şiiri"nin zühdü ve inşasının önüne geçtiğini söylemiştir. Fakat şair kimliğinin şeyh kimliğinin gerisinde kaldığı bir gerçektir. Ömrünü Mevlana ve *Mesnevi*'yi okumaya ve okutmaya adayan şair, sanatını da Mevleviliğin hizmetine vererek Peygamber'e beslediği samimi sevgisini,

İlahî aşkı, hakikat âleminin sırlarını dile getirmeye çalışmıştır. Bu sebeple şiirini, tacı tahtı tasavvuf yolunda terk eden İbrahim Edhem'e benzetmiştir.

Tek eseri olan küçük hacimli *Divan*'ı (Ceyhan 1990; Güntan 1990), kaside ve gazellerle, birkaç müstezat, rubai ve tahmisten oluşmaktadır. Divanının üçte ikilik bir kısmı kaside şeklinde yazılan naatlardan meydana gelmektedir. Çünkü ona göre övgüye en layık kişi Hz. Muhammed'dir. Bu sebeple 12 beyitlik sadrazam İbrahim Paşa hakkındaki kasidesinin dışında methiyeye yer vermemiş; köşklerde ve lale bahçelerinde zevk ve sefaya dalan devlet erkânını ayıplayarak onlara Peygamber'in halifelerini örnek almalarını salık vermiştir. Şiirlerinin hâkim unsuru fikirdir. Güçlü, nükteli bir üslubunun olmasına karşılık zaman zaman didaktik kaygıyla kuruluğa düştüğü de olmuştur. Beşerî aşkın işlendiği gazellerinde ise, daha canlı ve lirik bir üslup vardır. Sakıp Dede'nin belirttiğine göre, bazı gazelleri bestelenerek musiki meclislerinde okunmuştur. Salim, şiirlerindeki anlam derinliğine dikkat çekerek, her lafzı "abdar" olan beyitlerindeki tasavvufi anlamın insanları irşada vesile olduğunu söylemiş ve örnek olarak "Tokunsun tek hemân la'l-i nemek-rîzin leb-i câma / Katarsan bâde-i nâba nemek kat kat helâl olsun" beytini göstererek şerh etmiş, böyle anlamlı bir beytin başkası tarafından söylenemeyeceğini belirtmiştir. Esrar Dede, tezkiresinde bu gazele 20'den fazla şairin nazire yazdığını söylemiştir.

Enis Dede, çağdaşı şairlerin farklı vadilere yöneldiği bir asırda, dinî-tasavvufi bir neşve ile kaleme aldığı şiirleriyle kendisini tanıtma fırsatı bulan bir şairdir. Onun, asrın mutasavvıf şairlerinden Sezayi-i Gülşenî'nin yetişmesinde büyük bir emeği olmuştur. Sezayi, ona olan minnettarlığını her fırsatta dile getirmiştir. Bundan başka, Koca Ragıp Paşa, Çelebizade Asım, Esrar Dede ve tezkireci Salim gibi asrın tanınmış şairleri ona nazireler yazmışlardır.

Mevlevilikle ilgili biyografik eseriyle tanınan **Sakıp Dede** (ö. 1148/1735), sanatını tamamıyla Mevleviliğin değerini anlatmaya adadığı didaktik şiirleriyle dikkati çekmiş bir şairdir. Mevlevi şeyhleri ve tanınmış dervişlerin biyografilerinden oluşan üç ciltlik *Sefine-i Nefise-i Mevleviyan* (Bulak 1283) adlı eseriyle Mevleviler arasında oldukça meşhur olan Sakıp (Mustafa), nüktedan, herkesin saygı duyduğu züht sahibi bir şahsiyettir. Farklı meşreplerdeki Mevlevileri kucaklamak amacıyla olsa gerek, On iki İmam'a methiye yazmış, Mevleviler arasında Kalenderiliği ile meşhur Divane Mehmet Çelebi'den de övgüyle söz etmiştir. Köseç Ahmet Dede, Gavsî Dede gibi Mevleviliğin önemli isimlerinden feyz alan, Fasih, Nazim, Nayi gibi Mevlevi şairlerle arkadaşlık eden Sakıp, hayata tamamıyla Mevlevihane penceresinden bakan bir şairdir. Kendisi de, şiirlerinin kaynağının marifet bahçesi olan *Mesnevi* olduğunu açıkça ifade etmiş ve bu sebeple değerinin inkar edilemeyeceğini söylemiştir. Şiirleri, Mevlevilik açısından önemli olmak-

la birlikte, edebî bakımından aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Yetişme yıllarında Kadızadelilerin her türlü bidatı haram sayarak, tekke ve tarikat mensuplarına karşı başlattıkları saldırılar, şairi Mevleviliğin değerini, Mevlana'ya olan sevgisini anlatmaya yöneltmiştir. Onda Mevlevilik bir neşve olmaktan çıkmış, bir amaç hâline gelmiştir. *Divan*'ı (Arı 2003) Mevleviliği anlatmaya dönük, baştan sona Mevlana ve Mevlevilikle ilgili şiirlerle dolu didaktik bir risale hüviyetindedir. Âşıkane şiirlerde bile bu konulara temas etmeden geçememiştir. Divanında, devlet adamlarına yazılan bir methiyeye rastlanmamaktadır. Sakıp, devlet adamlarına kaside sunmayı el etek öpmeye benzetmiş, iyi eserin mutlaka hak ettiği değeri bulacağını söylemiştir. Kasideler de, münacat ve naat gibi dinî şiirlerin dışında, tamamıyla Mevlevilik, Mevlana, *Mesnevi*, Mevlevihaneler ve dervişler için yazılmıştır. Bunlar arasında, Mevlevi musıkisinin önemli aletlerinden olan ney, rebab, kudüm ve def için yazılan müstakil kasideler dikkati çekmektedir. Tarihlerinde de bu durum devam etmektedir. Tasavvufi bir neşve ile yazdığı rubailerinde ise daha başarılıdır.

Sakıp, bu özellikleriyle tam bir mutasavvıf şair olmakla birlikte, kullandığı dil ve üslup itibariyle onlardan ayrılmaktadır. Şiirlerinde, zincirleme tamlamalarla örülü, soyut ve subjektif hayallerle yüklü, son derece ağır bir üslubu vardır. Buna karşılık, şiirleri anlam derinliği ve hayal genişliğinden yoksundur. Bunların şiirlerin uzunluğuyla birleşmesi şairi okunmaz hâle getirmiştir. Bazı kasidelerinde beyit sayısı 164'e kadar çıkmaktadır. Bu yüzyıl şairlerinin aksine, gazellerinin beyit sayısı 20 civarındadır. Divanında az da olsa lirik gazellere rastlanmaktadır. Şiirleri, baştan sona hikmetli sözler, nasihatlar, dinî-tasavufi öğütlerle doludur. Fakat bunların Nabi'nin hikmetli, beliğ şiirleriyle ilgisi yoktur. Olaylara hikmet gözüyle yaklaşıldığında siyasete ve zabit zincirine gerek kalmayacağını düşünen Sakıp, dostlara hizmet etmekle de kişinin rütbesine zarar gelmeyeceğini belirterek; kendisini Mevleviliğe, sanatını da insanlara hizmete adamış, kişiliği ve eserleriyle Mevlevilik tarihinin unutulmazları arasına girmeyi başarmış bir şairdir. Bunu da şiirlerinden çok, iyi bir Mevlevi olmasına borçludur.

Yukarıdaki şairlerden farklı olarak, Yunus Emre (ö. 720/1320-21) ve Niyazi-i Mısri (ö. 1105/1694)'nin izinde, klasik nazım şekillerinin yanında halk edebiyatı nazım şekilleri ve heceyle de şiirler yazan ve daha sade bir dil kullanan ve onlar gibi tamamıyla tasavvufu anlatmaya dönük eserler veren mutasavvıf şairler etrafında oluşan edebiyat ise, "tekke edebiyatı", "tasavvufî halk edebiyatı" gibi isimlerle anılmaktadır. (→Tasavvufi Halk Şiiri). Bu edebiyat, zaman içerisinde gelişerek daha da incelmiş, iyi eğitim görmüş mutasavvıfların elinde klasik estetik çizgisine yaklaşmıştır. Sözlü kültür ortamında üretilen, yani okumaktan ziyade dinlemek amacıyla kaleme alınan örnekleri olmakla birlikte, daha çok yazılı kültür ortamına ait olan bu tarz

şiirler; bir taraftan bedii/yazılı edebiyatın popülist yüzünü, diğer taraftan da heceyle yazdıkları ilahi vb. şiirlerle ferdî sözlü edebiyatın tekke muhitini temsil etmektedirler.

Tekke muhitinde yetişen Ünsî (ö. 1136/1723-24), Şemsî (Mehmet) (ö. 1227/1812-13), Verdî (Mehmet Kasım) (ö.1135/1723), Rıza (Neccarzade) (ö.1159/1746) ve Ra'ufi (Ahmet) (ö.1161/1148?) gibi şairler, klasik estetiğe uygun şiirlerin yanında heceyle ilahi vb. halk edebiyatı özelliğini gösteren şiirler de kaleme almışlardır. Gülşenî şeyhlerinden Müsellem (Ahmet) (ö.1168/1754-55) (Kurumehmet 2006) ise, Sebk-i Hindî ve hikemî üslup etkisinde yazdığı şiirleriyle dikkati çeker.

18. asır tasavvufî halk edebiyatın ilk akla gelen isimleri, Sezayi-i Gülşenî (ö.1151/1738), Bursalı İsmail Hakkı (ö.1137/1725), Şi'rî (ö.1762 ?), İbrahim Hakkı (ö. 1194/1780), Azbi Baba (Mustafa) (ö. 1160/1747 ?), Zatî (Süleyman) (ö. 1151/1738), Selamî (ö. 1228/1813), Cemalî-i Uşşaki (ö.1164/1750-51), Üsküdarlı Haşim (ö. 1197/1782-83)'dir.

Bunlar arasında en önemlileri, genellikle aruz vezninde klasik nazım şekilleriyle şiirler yazan, tasavvufî terbiyenin yanında iyi bir eğitim almış olan Bursalı İsmail Hakkı, Sezayi-i Gülşenî ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'dır. Bunlar içinde şair olarak en güçlüsü ise Sezayi'dir. *Divan* (Çelikoğlu 1985) ve mektuplarından oluşan *Mektubat* gibi eserlerin sahibi olan Gülşenî tarikati şeyhi **Sezayi** (ö. 1151/1738), klasik estetiğin mazmunlarına ve inceliklerine vâkıf, külfetli üslubu olan bir şairdir. Divanı, genellikle tasavvufu anlatmaya dönük, kaside, gazel, tahmis, müseddes, rubai gibi lirizmden yoksun şiirlerden oluşmaktadır. Tasavvuf ise derinde değil yüzeydedir. Şiirlerinde kuruluğa düşmekten kendisini kurtaramayan şair, âşıkane şiirlerinde ise daha lirik, canlı bir üsluba ulaşmıştır. Divanının ağırlığını oluşturan gazeller kısmı, genellikle tasavvufu muhtevalı olması sebebiyle "İlahiyyat" başlığını taşımaktadır. Tezkireci Salim, onu Osmanlıların Hafız'ı olarak nitelemekle birlikte vasat bir şairdir. Şöhretini ise şairliğinden ziyade mutasavvıf kimliğine borçludur.

Dinî-tasavvufi ilimlerin yanında, tıp, astronomi, matematik gibi ilimlerde de vukuf sahibi bir şahsiyet olan, Kadirî şeyhi **Erzurumlu İbrahim Hakkı** (ö. 1194/1780) ise; Yunus, Niyazi-i Mısri çizgisinde tasavvufi şiirler söylemekle birlikte, daha çok *Marifet-name* adlı ansiklopedik mensur eseriyle tanınmıştır. Bu büyük eserde, alemin yaratılışı, hikmet, felsefe, tasavvuf, insanın vücut yapısı ile karakter arasındaki ilgi, hidayet, cehalet, ahlak ve muaşeret gibi konular dinî açıdan ele alınmıştır. Hakkı'nın yanında bazen Fakirî mahlasını da kullanan şairin asıl güçlü tarafı şairliğinden ziyade nasirliğidir. Onun telif ve tercüme çok sayıda eseri vardır. Bilhassa hanımlarına yazdığı mektuplar türünün ilginç örneklerindendir. *Divan*'ı (İstanbul 1263; Güneş 2008), kaside ve "İlahîname" başlığını taşıyan gazellerle

müseddes ve muhammeslerden oluşmaktadır. Halk edebiyatı nazım şekillerinden mani ile yazılmış şiirlere de yer verilmiştir. Hakkı'nın duygu ve düşünce ön planda olduğu şiirleri, gerekli titizlikten yoksun, nazım tekniği bakımından zayıftır. Zaten kendisi de divanını altı ay gibi kısa bir sürede tamamladığını söyler. Dili ise, Sezayî'ye göre konuşma diline ait deyişler ve lirizm bakımından daha zengindir. -

Celvetiye şeyhlerinden olan Bursalı İsmail Hakkı (ö. 1137/1725) ise, *Divan*'ı (Yurtsever 1990) olmakla birlikte şairliğinden ziyade mutasavvıf kimliğiyle ön plana çıkmıştır. Şiir yazmayı tefekkür etmenin ve müritlerini eğitmenin bir vasıtası olarak gören İsmail Hakkı'nın şiirleri, tamamıyla dinî, tasavvufi düşüncelerini anlatmaya dönük, şiiriyet yönü zayıf, didaktik örneklerden oluşmaktadır. Çoğu şerh mahiyetinde, sayısı yüzü aşan tasavvufi eserleri vardır. Bunlar arasında en meşhuru, *Ruhu'l-Mesnevî* adlı 2 ciltlik *Mesnevi* şerhi ile *Rûhu'l-Beyân* adlı 4 ciltlik tasavvufi tefsiridir.

Divan ve tasavvufi halk şairleri içindeki heceyle yazma eğilimine karşılık, âşık edebiyatı mensupları arasında 17. asırda Âşık Ömer ve Gevherî ile başlayan aruzla şiir yazma geleneği, bu asırda da Abdî, Âşık Bağdadi, Âşık Halil, Levnî, Sırrı ve Talibî gibi şairler tarafından devam ettirilir. Bu yöneliş, sonraki asırda daha da artarak Bayburtlu Zihnî ve Erzurumlu Emrah gibi şehirli âşıkların elinde, klasik şairler gibi divan tertip etmeye ve âşık şiiri içinde yeni bir üslubun doğmasına kadar ulaşır. (→Tasavvufi Halk Şiiri).

YUKARIDA ele alınan devri temsil özelliğine sahip şairlerin yanında, tezkirecilerin bazı özellikleriyle övgüye değer bulduğu şairlerle, sadece isimlerini vermekle yetineceğimiz divan şiirinin temsilcileri ise şunlardır (Bunlar arasından, çeşitli yönleriyle edebiyat tarihimizde üzerinde önemle durulmayı gerektiren şairlerin çıkabileceği de gözden uzak tutulmamalıdır.):

Necip ve Ahmet mahlasıyla şiirler söyleyen, zarif, zevke düşkün bir şahsiyet olan III. Ahmet (1673-1736), naat, ilahi ve 16 gazelden oluşan *Divançe*siyle (Enes 2016), şair olarak değil padişah-şair olması sebebiyle burada anılmayı gerektiren bir şahsiyettir. Şiirleri onu nâzımlıktan şairliğe çıkartmaya yetecek seviyede değildir. Darendeli Bekayi (ö. 1200/1785), Hasip (ö. 1160/1747?), Nayi Osman Dede (ö. 1729), Na'ti (ö. 1731), Salim (ö.1195/1780-81?), Na'imüddin (ö.?), Yaver (Enderunlu) (ö.1213/1797-98) ve Raşih (ö.1190 /1766) de mesnevileriyle dikkati çeken şairlerdir (→ Mesneviler). Sakıp (Kâtipzade Mustafa) (ö. 1129/1716-17), âşıkane ve hikemî gazellerinin yanında sosyal tenkitleriyle tanınmıştır. Osmanlı'ya sığınan İsveç kralı Demirbaş Şarl'a kaside yazdığı için Osmanzade Ta'ip'in ağır hicviyesine maruz kalmış ve aynı şekilde ona cevap vermiştir. Üstadı Nabi gibi divanında çok sayıda gazel yazan Sakıp, 611 gazeliyle klasik edebiya-

tın çok gazel söyleyen şairleri arasında yer almıştır. Lale Devri şairlerinden Cazim (ö. 1138/1726), Seyyit Vehbi'in, "Kelîm ü İffetî Yümnî vü Âsım Seyyid ü Cazîm / Sühan-sencânıdır asrın cihânın tâze-gûyanı" diyerek övdüğü, taze, yeni edalı lirik şairlerden biridir. *Divan*'ı (Özbek 2000), birkaç kaside ve şarkının dışında gazellerden oluşmaktadır. Birçok divan sahibi şaire göre daha fazla gazeli olan Cazim, devrinde zarafet ve şaireliğin yerini sefahat ve edepsizliğin almasından şikâyet etmekle birlikte bazı şiirlerinde Lale Devri eğlencelerine de yer verir. O, usta şairlerin izinde başarılı nazireler yazmakla birlikte, şöhretini şairliğinden ziyade devrin tanınmış bir müderrisi olmasına borçludur. Selim (Kavsarazade) de (ö. 1725) kendisini gösterme fırsatı bulamamış bir şairdir. Devrin tanınmış âlimlerinden olan şairin, *Divan*'ının yanında bazı mensur eserleri vardır. Seyyit Vehbî, vekaletnamesinde Nedim'in yerine vekil olmaya onu layık görmüştür. Safayi ve Şeyhî'de, Sofyalı Yusuf Rasih (ö. 1706-07)'le karıştırılan Balıkesirli Rasih Bey (ö. 1144/1731), "üstüne" redifli gazeliyle meşhur olmuştur. Nedim tarafından tazmin edilen bu gazele, birçok şair de nazire yazmıştır. Bu gazel, Safayi'de Sofyalı Rasih'e, Salim'de ise Balıkesirli Rasih'e ait gösterilmiştir. Sofyalı Rasih'in, Salim'in kaynatası olan meşhur Vezir Rami Mehmet Paşa'nın kâtibi olması, Salim'in bu konuda haklı oluğunu düşündürmektedir. Rasih Bey'in asıl önemli eseri *Divan'*ıdır. Eldeki divan nüshalarında, iki Rasih'in şiirlerinin birbirine karıştırıldığı anlaşılmaktadır (bk. Diclehan 1980: 97-104; Kahraman 2003: 61-74). Damat İbrahim Paşa meclisinin müdavimlerinden Re'fet (ö. 1157/1744-45), Lale Devrinin coşkusunu dile getirdiği, lirik, kusursuz şiirleriyle tanınmıştır. Şair Rami'nin oğlu olan Re'fet, genç yaşta ölümü sebebiyle kendisini tam olarak gösterememiş bir şairdir. Yarım kalmış bir *Divançe'*si (Bozkurt 2000) vardır

Agâh (ö. 1141/1728-29), Vali (ö. 1738), Hami-i Amidî (ö. 1159/1747) ve Lebip (ö. 1768), Diyarbakır'da yetişen ve burada kendilerini tanıtma fırsatı bulan şairlerdir. Nakşibendî şeyhi olan Agâh'ın Farsça ve Türkçe şiirlerden oluşan bir *Divan*'ı vardır (Akpınar 2006). Diyarbakır Ulu Camii yanındaki hücresine devam edenler arasında, Hami, Vali, Lebip, Ümmi, Tezkireci Mucib gibi şairler de yer alır. Zaman zaman bu toplantılara Nabi de katılmıştır. *Divan*'ının birçok yazması vardır. Agâh'ın meclisinin müdavimlerinden olan Vali'nin tek eseri *Divan'*ıdır (Koncu 1998). Şiirlerinde doğup, büyüdüğü yerlerle ilgili tasvirlere yer vermiştir. Hami-i Amidî de, *Divan'*ının yanında ilim ve sanat adamlarının toplandığı bir mahfil hâline getirdiği Diyarbakır'da ve Dicle kenarındaki köşkleriyle tanınmıştır. Nabi ve Nedim etkisinde kalan şairin, "üzre" redifli Tebriz'in fethini anlattığı 375 beyitlik kasidesi ve eşkıyalar tarafından soyuluşunu anlattığı "Lamiyye" kasidesi devrinde oldukça beğenilmiştir (Yılmaz 2011). Hemen hemen bütün ömrünü Diyarbakır'da geçiren Lebip (ö. 1182/1768) ise, *Divanı*'ndaki

(Kurtoğlu 2004) tarihleriyle Diyarbakır'ın sosyal tarihine âdeta notlar düşmüştür. Başta Nabi olmak üzere Vali ve Hami'den epeyce yararlanan şair, sosyal hayattaki çürümeyi, mezhebî ve etnik karakterli isyanları, doğal afetleri gözler önüne sererek, olaylara sebebiyet verenleri ağır bir şekilde eleştirmiştir. Devrin ilginç simalarından biri olan İzzet Efendi'nin (ö. 1797-98), dönemin önde gelen devlet adamlarına sunduğu kasideleri ve devrin sosyal olaylarıyla ilgili tarihlerinin yanında, kaside şeklinde kaleme aldığı bir *Sahil-name'*si (Baysun 1950, Öztoprak 2004:140-145) vardır. *Divan*'ının tek nüshası Cavid Baysun'un şahsi kütüphanesindedir.

Tırsi (ö.1180/1766-67?), Hevayi tarzında yazdığı hezlleriyle tanınmıştır. Onun, günlük hayatla ilgili konuları mizahî bir dille ifade ettiği hezl türü şiirlerden oluşan bir *Divan*'ı vardır (Yılmaz 2001). Kendisi de şiirlerinde Hevayi tarzını takip ettiğini açıkça ifade eder. Sadrazam İbrahim Paşa'nın ilim hayatında yer alan müderrislerden biri olan Razi (Abdüllatif) (ö. 1153-1740-41), mürettep bir *Divan*'ı (Okur 1994) olmamakla birlikte; tarihleri, Gevheri ve Şerifî'ye nazire olarak yazdığı âşık tarzı şiirleriyle tezkirecilerin takdirini kazanmıştır. Türk edebiyatındaki maktul şairlerden olan Hâlimî (ö. 1173/1759), *Divanı*'ndaki (Çağlı 1998), lirik, külfetsiz bir üslupla söylediği gazelleriyle dikkati çeker. Divanında, 8 kasidesine karşılık 239 gazel yazmıştır. Ayrıca *Usul-i İnşa* adlı bir eseri vardır. Kaynaklarda ismine rastlanmayan Kesbi, *Divançe*sindeki Nedim etkisinde yazdığı "Yatma her adamın agûşuna tambur gibi" şeklindeki, folklorik üslubuyla dikkati çeker. Devrinde kalemine hâkim fakat kendisini tanıtma fırsatı bulamamış, hacimli bir *Divan*'a (Kılıç 1998) sahip bir şair olan Salik (Kasımpaşalı) (ö. 1215/1800 sonrası), gazellerinin yanında kaside, tarih ve muammalarının çokluğuyla da dikkati çeker. 159 muammasıyla dile hâkim bir şair olduğu anlaşılan Salik, şiirlerinde, ağır bir dil kullanmıştır. Behçet Efendi övgüsünde yazdığı terkip-bendi, kafiye olarak devrinin şairlerini kullanması ve onlarla ilgili değerlendirmeleri dikkati çeker. Bunlar, daha çok kasidelerde gördüğümüz subjektif tasvirler niteliğindedir. Hoca Neş'et'in talebelerinden olan ve Filibe'de vurularak öldürülen Ferrî'nin (ö. 1220/1805) hacimli bir *Divan*'ı (Kırbıyık 1994) vardır. Külfetsiz, akıcı bir dille söylediği âşıkane gazelleriyle tanınan şair, divanında yer alan "Hikâye-i manzûme El-Mülakkab Bi-Mekr-i Acib" başlıklı 149 beyitlik mesnevisi Sabit'i hatırlatan müstehcen bir eserdir. Devrin tarihleri ve hacimli *Dîvân*'ı (Kaya 2009) ile tanınan Âsaf da (ö.?) tam bir nazire şairidir. 1089 gazelinin büyük çoğunluğu diğer şairlere nazire olarak yazılmıştır (Kaya 2011: 185). Marifetli şairler için nazire yazmayı övünme vesilesi olarak gören şair (Kaya 2011: 183), örnek aldığı şairleri taklit etmede bile başarılı olamamıştır.

Kaynaklarda hakkında hiçbir bilgi olmayan, fakat 18. asrın ikinci yarısında yetiştiği tahmin edilen Erzurumlu Zihnî (Macit 2001), Erzurum etra-

fında yazdığı tarihleri ve kasideleriyle dikkati çeker. Nabi takipçilerinden şair, Erzurum'da gerçekleştirilen her türlü imar faaliyetine tarih düşürmüş, burada görev yapan bürokratlar hakkında kasideler yazmıştır. Zihnî gibi tezkirelerde ismine ve *Divan*'ındaki tarihlerden 18. asrın başlarında hayatta olduğu anlaşılan Safî (Mustafa) (ö.?), müstezatları ve rubaileriyle dikkati çeken bir şairdir (bk. Doğan 2015: 443-464). O, yazdığı rubai şeklindeki 46 müstezatla bu formu en çok kullanan Mustakimzade Süleyman Sadeddin'i ve Edirneli Nazmi'yi geride bırakır (Eflatun 2005: 86). Aynı şekilde 287 rubaisiyle de çok rubai söyleyen şairler arasına girer. Tek nüshası bilinen *Divan*'ında, Nabi etkisiyle söylenmiş hikemî şiirler ve dinî-tasavvufi nasihatler hâkimdir. Az da olsa mahallî deyişlerle yüklü şiirlere de rastlanmaktadır.

Bu asırda, Mevlevi şairlerin sayısında büyük bir patlama olmuştur. Önceki asırda kaynaklarda 10 şairin ismi geçerken, bu asırda bu sayı 212'ye yükselmiştir (İsen 1997: 214-216). Bunlar arasında yukarıda bahsedilen şairlerin yanında, Sahip Dede (İsmail) (ö. 1140/1727-28), Nuri (Halil) (ö. 1213/1798) ve Neyyir (ö. 1800) kayda değer şairlerdendir. Kütahya Mevlevihanesi şeyhi Sahip Dede, tarih düşürmedeki ustalığıyla tanınmıştır. *Divan*'ında (Büyüktosunoğlu 1991) yer alan, her mısrasında bir veya birkaç tarih düşürdüğü Mora'nın fethiyle ilgili tarihi dikkati çekmektedir. Sade, lirik şiirleri ve gazel ve şarkılarında mahallî söyleyişi başarıyla kullanmasıyla vakanüvis Nuri'nin III. Selim'e ithaf edilen bir tarihi ve mürettep bir *Divan*'ı (Güler 2009) vardır. Yer yer Galip etkisinde Hint üslubuyla şiirler de yazan Nuri'nin şairliği tarihçiliğinin gerisinde kalmıştır. Şeyh Galip'in yanında çilesini tamamlayan Neyyir, Hoca Neş'et'in öğrencilerindendir. *Divançe'*sinde (Altunel 1995) Mevlevi şairlere yazdığı nazireleri ve tasavvufi neşveyle kaleme aldığı gazelleriyle tanınmıştır.

Her biri divan sahibi olan, Şerif (Mehmet) (ö.1204 /1790), devrinin önemli bir bürokratı olması (Dursunoğlu 1996); Fennî (→ Mesneviler) mahallî söyleyişlerle yüklü tarih, lügaz ve gazellerinin çokluğu (Demirkazık 2009); İhya (Şerif Yahya) (ö.1228/1813), nüktedanlığı, gazelleri ve tarihlerinin güzelliği (İpek 1990); Celalî (ö.1233/1717-18), Sabit ve Süruri etkisinde Hevayi mahlasıyla yazdığı hezlleri ve tarihleri; Yaver (Enderunlu Hasan) (ö.1213/1797-98), genç sayılabilecek yaşta ölmesine karşılık *Dîvân* (Üstüner 2010), *Gül-i Sad-berg* (mesnevi) ve belagatle ilgili *Fenniyye-i Eş'ar* adlı eserler kaleme alması (→ Mesneviler); Nuri (Priştineli) (ö. ?), vatanı Priştine'ye duyduğu hasreti dile getirdiği lirik şiirleri (Egüz 2009); Örfî (Mahmut) (ö.1192/1798) (Turan 2011), gazel ve tarihlerinin çokluğu ve velud bir sanatkâr olması; Sabih (Ahmed) (ö.1198/1783), Nabi etkisinde yazdığı hikemî şiirleri (Özdingiş 1998); Nafiz (Feyzullah) (ö.1181/1767) (Demir 2008), devrin sosyal hayatıyla ilgili mahallî söyleyişlerle yüklü şi-

irleri; Safi (ö.?), İşrakilik ve Bektaşilik düşüncesi etrafında yazdığı şiirleri; Hasmi (ö.?) şiirlerindeki sosyal tenkitleri; Nebzi (Mehmed) (ö.?), yeni olarak nitelediği, hüner göstermeyi ve görselliği ön plana aldığı gazelleri (Okumuş 2007) ile, devrin tezkirelerinde akranları arasında kendilerini tanıtmayı başaran şairler arasında anılırlar.

Tezkirecilerin vezinli kafiyeli söz söylemeye kadir, divan veya divançe tertip etmiş olan "heveskâran-ı nazm" veya basitçe sözleri olan "şair-i na-puhte-güftar" (olgunlaşmamış, ham sözlü şair) olarak nitelediği şairler içinde sadece ismini vermekle yetineceklerimiz ise şunlardır:

Mehmed Esif (Sıdki) Dede (ö. 1145/1732-33) (Erdoğan 2008: 103-135; Dinç 2010), Aziz (Moralı Abdülaziz) (ö. 1151/1738-39), Fasihî (Hasan Efendi) (ö. 1156/1743) (Gökalp 2001), Adlî (Mehmed) (ö. 1156/1743-44), Ref'et (ö. 1165/1751-52), Servet (Hanif) (ö. 1180/1766-67), Sena'i (ö. 1199 /1784-85), Hâkim (ö. 1184/1770-71) (Poyraz 2008), Daniş (Süleyman Tayfur) (ö. 1189/1775-76 ?) (Birgören 2004), Feyzî (ö. 1185/1771-72), Halîmî, Mustafa (ö. 1173/1759-60), Nazir (İbrahim) (ö. 1188/1774-75), Hanif (İbrahim) (ö. 1189/1775) (Aksu 1996), Nüzhet (Ömer) (ö. 1196/1781-82) (Açıkel 2003), Yahya (Tevfik) (ö. 1205/1791), Hayri (ö. 1204/1789-90) (Şener 1999), Şehrî (ö. 1178/1764-65), Hasip (ö. 1135/1723), Şehdî (Mustafa) (ö.1140/1727-28), Hasip (ö. 1199/1784), Feyzî (ö. 1152/1739), Edip (ö. 1154/1741-42), Sahip (Mehmet) (ö. 1162/1749), Sadîk (Yahya) (ö. 1165/1751-52) (Eroğlu 1998), Hâlimî (Mustafa) (ö. ?), Ramiz (Mehmet) (ö. 1173/1759-60), Vesim (Abbas) (ö. 1173/1760) (Tuğluk 2007), Vesim (Ahmet) (ö.?) (Tuğluk 2010b), Ragmî (ö. ?), Abdî (Subhizade Abdullah) (Yalap 2007), Şerif (Mehmet) (ö. 1204/1789-90) (Yağcı 2006), Nihalî (ö. 1186/1773) (Kaplan 2011: 57-110), Ni'met (ö. 1186/1773-1186) (Alkan 2011), Mekki (ö. 1212/1797) (Başpınar 2002), Halis, Ahmed (ö.1191/1777-78), Asaf (ö. 1195/1780-81), Es'at (Seyyit Mehmet) (ö. 1180/1766) (Arbatlı 2002), Lebip (Diyarbakırlı) (ö. 1771), Faiz (Börekçizade Mustafa) (ö. 1130/1717), Hâsim (Köprülüzade) (ö.1139/1726-27) (Ustaömeroğlu 2010), Yüsri (ö. ?), Şakir (Hüseyin) (ö. 1157/1744-45) (Yıldız 2002), Zihnî (ö. 1127/1715), Vahyi (ö. 1130/1718), Akif (Amasyalı Mustafa) (ö. 1173/1759-60), Arif (Reisülkküttap) (ö. 1813), Asım (Mehmet) (ö. 1150/1737-38) (Çınar 2013), Beliğ (Nisarizade) (ö. 1157/1744-45 ?) (Güven 2001), Hâtif (Hasan) (ö. 1157/1744-45) (Ece 2007: 84-103), Arif (Süleyman) (ö. 1183/1769-70) (Tankuş 2002), Levhî (Hasan) (ö. 1165/1751-52) (Özbay 2013), Rasim (Mehmet) (ö.1169/1755-56) (Öksüz 2010), Necip (Suyolcuzade Mehmet) (ö. 1171/1758 ?), Suzi (ö. 1148/1735-36), Vasık (Madrubzade) (ö. 1165/1751-52) (Atik Gürbüz 2011), Re'fet (Mehmed) (ö.1179/1765-66) (Kardaş 2008), Hikmetî (İsmail) (ö.1187/1773) (Sona 2012), Ba'is (Kasapzade Ahmet) (ö.1205/1800-

1801), Gurbî (Ahmet) (ö. 1183/1769-70?) (Selçuk, S. A. 2007), Sıdki (Mustafa) (ö.1183/1769-70) (Sezen 2012), Raşih (Mehmed) (ö.1190/1766), Emin (İsmail Paşazade) (ö.1209/1794-95), Reşit (Mustafa) (ö.1184/1770-71) (Uluocak 1998), Hamît (Enderunlu) (ö. 1192/1778-79) (Tuğluk 2010a), Râ'if, İsmail Paşa (ö. 1199/1784-85), Nusret (ö. 1208/1793-94), Aziz (Ali Eendi (ö. 1213-1798-99), Ferhat (Paşa) (ö. 1213/1798) (Yıldız 2006), Sermet (ö. 1227/1812), Edib (Seyyid Mehmed) (ö.1216/1801-02) (Eliaçık 2010), Rahmî (Abdurrahim) (ö. 1223/1828-29), Hanif (Mehmed) (ö.1224/1809), Hafid (Şeyhzade İbrahim Paşa) (ö.1228/1813) (Koç Acar 2006), Re'fet (Mehmet) (ö.1228/1813), Şehrî (Mehmed) (ö.?), Sıdki (Mehmet) (ö.?) (Eren 2014), Kâmî (Hanyalı) (Akyol 2005), Hamdî (Ahmed) (ö.?) (Yıldız 2011), Niyazi Çelebi (ö.?), Âdem Çelebi (ö.?) (Karakaş 2010), Kâ'il (Al-Owais 2009).

Bunların dışında, matbu divanları olan şairler ise şunlardır: Emin (Mehmet İffet Bursavi) (ö. 1762) (İstanbul 1257); Garibî (A'ma Yusuf Erdebilî) (ö?), (İstanbul, yty.); Ramiz (Abdulah Paşa) (ö. 1812); Sabri (ö. 1229/1813-14) (Bursa 1292/99) (Belli 2010), Sermet (Seyyit Feyzullah) (ö. 1202/1787) (İstanbul, yty.), Aziz (Subhizade) (Erdem 2001), Beliğ (Köksal 2003; Güven 2001), Kâşif (Üsküdarî Ali Efendi) (ö.?) (Erdoğan 2005), Nesîb (İkibayraklızade) (17 Şevval 1204/30 Haziran 1796) (Erdem 2002), Vehbî (Derviş İbrahim) (ö.1216/1801-02) (Bosna-Hersek 1178).

Biyografik kaynaklarda divan tertip etmiş olduğu belirtilen fakat şu anki bilgilerimize göre nüshası ele geçmemiş olan, sadece tezkireler ve mecmularda şiirlerine rastlanılan şairler ise şunlardır:

Selim (Divane) (ö. 1170/1756-57) (Kurnaz ve Tatçı 1997: 165-177), İffetî (Saatçizade Ahmed) (ö. 1123/1711-12), Sa'dî (Ebu'l-Es'ad Mehmed Emîn) (ö. 1137/1725), Bedrî (Şeyh Mahmûd) (ö.1187 /1773-74), Adlî (Süleymanzade Mehmed) (ö. 1156/1743-44), İsmet (Mehmed Efendi) (ö.1222/1807), Suzi (Mustafa) (ö.1148 /1735-36), Hulûs Dede (ö. 1220/1805-06), Zihnî (Mustafa) (ö.?), Süleyman (Kahvecioğlu) (ö. 1180/1766-67).

Kaynakça

Altınay, Ahmet Refik (1924), *Âlimler ve Sanatkârlar*, İstanbul: Kitabhane-i Hilmi.

[Kam], Ruşen Ferid (1933), *Bestekâr-şair Nazîm*, İstanbul: Hilal Matbaası.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1985), *Bursalı İsmail Belîğ*, Ankara: GÜ Yay.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1997), *Kültürümüzden Esintiler*, Ankara: Anıl Matb.

Abdulkadiroğlu, A. ve M. Sarı (1998), *Nevâdirü'l-Âsâr Fi-Mutala'ati'l-Eş'âr*, Ankara: Anıl Matb.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1999), *Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyl-i Zübdeti'l- Eş'âr*, Ankara: AKM Yay.

Abdülhâlim Memduh (1303), *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul: Ohennes Matbaası.

Açıkel (Demirkol), Hatice (2003), *Divan-ı Nüzhet İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks*. Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi, YLT.

Açıkgöz, Ali (1994), *Belîğ Divanı, Metin-İndeks*, İzmir: Dokuz Eylül Ü., YLT.

Açıkgöz, Namık (1988), "Nedîm'in Yayımlanmamış Bir Şiiri", *Fırat Ü., Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1): 1-3.

Açıkgöz, Namık (1990), *Riyâzî Divanından Seçmeler,* Ankara: KB Yay.

Açıkgöz, Namık (1999), *Kahvenâme,* Ankara: Akçağ Yay.

Afyoncu, Erhan (2000b), "Vak'anüvis Arpaeminizâde Samî'nin Hayatı Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* I: 235-242.

Akif Mehmed, *Mir'ât-ı Şi'r,* Millet Ktp. Ali Emirî Ef., no.773.

Akkaya, Hüseyin (1996), *Nevres-i Kadîm and His Turkish Divan, Textual Analysis, Critical Edition, Facsimile*, 2 C., Published Harvard University, Cambridge.

Akkuş, Metin (1993), *Nef'î Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

Akpınar, Şerife (2006), Â*gâh Dîvânı ve İncelenmesi,* Konya: Selçuk Üniversitesi, DT.

Akpınar, Yavuz (1994), *Azerî Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay.

Aksoy, Hasan (1995), "Enîs Receb Dede", *DİA*, 11: 241-242.

Aksoy, Hasan (1995), "Esrar Dede", *DİA,*11: 432-434.

Aksoyak, İ. Hakkı (1999), "Bahr-i Tavîl", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *Himmet Biray Özel Sayısı* : 438-445.

Aksoyak, İ.Hakkı (2001), "Müşterek Şiir Söyleme Geleneği", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 8: 239-254.

Aksoyak, İ. Hakkı (2017), *Müşterek Şiirler Divanı,* Ankara: Grafiker Yay.

Aksu, Cemal (1996), *İbrahim Hanîf Dîvanı*, İstanbul: İstanbul Ü., YLT.

Aktepe, M. Münir (1945), "Es'ad Efendi", *İA*, IV : 363-365.

Akün, Ö. Faruk (1964), "Nevres, Abdürrazzak", *İA*, IX: 228-231.

Akün, Ö. Faruk (1966), "Salim, Mehmed Emin", *İA*, X: 130-133.

Akün, Ö. Faruk (1979), "Sürurî Seyyid Osman", *İA*, XI: 250-252.

Akün, Ö. Faruk (1995a), "Fıtnat Hanım", *DİA*, 13 : 39-46.

Akün, Ö. Faruk (1995b), "Sünbül-zâde Vehbî", *İA*, 11: 238-242.

Akyol, İbrahim (2005), *Hanyalı Kâmî ve Divanı.* Ankara: Gazi Üniversitesi.YLT

Alıcı, Lütfi (1998), *Divan-ı Nâşid, İnceleme-Tenkitli Metin*, Malatya: İnönü Ü., DT.

Ali Emirî (1910), *Tezkire-i Şu'ara-yı Amid*, İstanbul.

Ali Enver (1309), *Sema-hane-i Edeb*, İstanbul.

Alkan, Sevim (2011). *Ni'met Dîvânı (İstanbullu): İnceleme-Metin-Dizin*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi. YLT.

Al-Owais, Turki (2009), *Kâil Dîvânı*, Ankara: Gazi Ü., YLT.

Alparslan, Ali (1988), *Şeyh Gâlib*, Ankara: KB Yay.

Altınsu, Abdülkadir (1972), *Osmanlı Şeyhülislamları*, Ankara.

Altunel, Melek (1995), *Neyyir Abdülhâlim Dede, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Konya: SÜ, YLT.

Ambross, Edith G. (1993), "Nahifî", *EI*, VII: 905.

Ambross, Edith G. (1994), "Ottoman Modulations: Gazel-i Musammat, Murabba, Şarkı, Armağan", *Festschrift für Andreas Tietze, Herausgegeben von Ingeborg Baldauf und Suraiya Faraqhi unter Mitwirkung von Rudolf Vesely*, Praga, pp. 19-27.

Ambross, Edith G. (1996), "Sharkı", *EI*, IX: 353-354.

Andrews, W.G And Kalpaklı, M. (1996b), "Across Chasms of Change: The Kaside in Late Ottoman and Republican Times", *Qaside Poetry In Islamic Asia and Africa*, *vol. 1: Classical Traditions and Modern Meanings*, Edited by S. Sperl and C. Shackle, Leiden, pp. 301- 326.

Andrews, Walter G. (1996a), "Speaking of Power: The Ottoman Kaside", *Qaside Poetry In Islamic Asia and Africa*, *vol. 1: Classical Traditions and Modern Meanings*, Edited by S. Sperl and C. Shackle, Leiden, pp. 281-300.

Andrews, Walter G. (2000), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek,* İstanbul: İletişim Yay.

Arbatlı, Mehmet Said (2002), *Bağdatlı Es'ad Hayatı, Sanatı ve Divanının Tenkitli Metni,* Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi. YLT.

Arı, Ahmet (2000), "Sâkıb Dede Divanı'nda Mûsıkî", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, IX: 289-304.

Arı, Ahmet (2003), *Mevlevîlikte Bir Hânedânlık Kurucusu: Sâkıb Dede ve Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yay.

Arı, Ahmet (2003b), *Galib Dede'nin Aşk Ateşi: Şeyh Galib Dîvânı'nda Aşk*, Isparta: Fakülte Kitabevi.

Arif Hikmet, *Tezkiretü'ş- Şuarâ*, Millet Ktp., Ali Emirî Ef., no. 789.

Arslan, M. ve Aksoyak, İ. Hakkı (1994*), Haşmet Külliyatı, Divan, Senedü'ş-şu'arâ, Vilâdet-name (Sûr-nâme), İntisâbü'l-Mülûk (Hâb-nâme)*, Sivas.

Arslan, Mehmet (1999b), *Subhizâde Feyzî: Hamse,* Sivas.

Arslan, Mehmet (2002), "*Sıhhat-nâmeler*", *Türkler, Ankara: Yeni Türkiye Yay,* 11: 776-790.

Aslan, Mustafa (1998), "Samî Divanında Musiki", *İlmî Araştırmalar*, 6 : 35-62.

Aslan, Mustafa (1999a), "Nazîm Divanında Musiki", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 8: 263-284.

Aslan, Mustafa (1999b), "Nazîm Divanında Hüsn-i Hat Terimleri", *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8: 11-29.

Atik Gürbüz, İncinur (2011), *Vâsık (İlâhîzâde Mehmed Emîn) – Dîvân*, Ankara: Grafiker Yay.

Aynagöz, Pervin (1988), *Mustafa Safayî Efendi, Tezkire-i Safayî (Nuhbetü'l-Âsâr min-Fevâidi'l-Eş'âr, İnceleme-Metin-İndeks*, 2 C., Elazığ: Fırat Ü., YLT.

Aynur, Hatice (1993), "Bulak Matbaasında Basılan Türkçe Divanlar", *JTS,* 14: 43-74.

Aypay, İrfan (1992), *Nahifî Süleyman Efendi (Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni,* Konya: SÜ, DT.

Aypay, İrfan (1998), *Lâle Devri Şairi İzzet Ali Paşa Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divan ve Nigâr-nâme, Tenkitli Metin,* İstanbul.

Azaklı, İmran (1998), *Zübeyde Fıtnat Hanım'ın Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Kırıkkale: Kırıkkale Ü., YLT.

Babinger, Franz (1987), "Nadim", *EI*, VI: 809-810.

Babinger, Franz (1992), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (çev. C. Üçok), Ankara: TTK Yay.

Babinger, Franz (1995), "Newres", *EI,* VIII: 9.

Bağrıaçık, M.Ziya (1995), *Dürrî ve Divanındaki Tarih Manzumeleri*, Van: Yüzüncüyıl Ü, YLT.

Balgalmış, Abdülkadir (1991), "Âtıf Efendi", *DİA*, 4: 59-60.

Banarlı, N.Sami (1977), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, I-II, İstanbul: MEB Yay.

Başgöz, İlhan (1986), "Nedim'de Halk Edebiyatının İzleri", *Folklor Yazıları*, İstanbul: 285-286.

Başpınar, Yakup (2002), *Mekkî Divanı'nın Transkripsiyonlu, Karşılaştırmalı Metni.* Eskişehir: Osman Gazi Üniversitesi, YLT.

Batıislam, H. Dilek (1993), *Nedim Divanında Mahallîleşme*,Adana: ÇÜ, YLT.

Batıislam, H. Dilek (1997a), *Kanî'nin Mensur Letâif-nâmesi ve Hezliyyâtı,* Adana: ÇÜ, DT.

Batıislâm, H. Dilek (1997b), "Nedîm'in Şiirlerindeki Atasözleri ve Deyimler", *Türkoloji Araştırmaları 1997*, 107-123.

Batislam, H. Dilek (2010), "Divanlardaki Manzum Latifeler", *Journal of Turkish Studies*, Festschrift in Honor of Walter G. Andrews I, 34/I: 35-50.

Batur, Atilla (2010), *Müverrih Sürûrî Külliyatı*, 3 C., Ankara: Divan Kitap.

Baykara, Rusuhî (1939-40), *18. Asır Şairlerinden Mehmed Esrar Dede, Hayatı, Tasavvufî Şahsiyeti ve Eserleri,* İstanbul: İÜ Mezuniyet Tezi.

Bayrı, M.Hâlid (1944), "Âşık Mahtûmî", *Folklor Postası*,1 (3): 295.

Baysun, M. Cavid (1950), *İzzet Efendi'nin Sâhilnâmesi*, İstanbul.

Baysun, M.Cavid (1945), "Çelebî-zâde, İsmail Âsım Efendi", *İA*, 3: 370-375.

Bektaş, Ekrem (2007), *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Divânı,* Malatya: Öz Serhat Yay.

Belli, Handan (2010), *Sabrî (Seyyid Muhammed Emin) Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Malatya: İnönü Üniversitesi.YLT.

Beyzâdeoğlu, Süreyya A. (1985), *Sünbülzâde Vehbî, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nın Tenkitli Metni ve İncelenmesi*, İstanbul: İÜ, DT.

Beyzâdeoğlu, Süreyya A. (1996), *Sünbülzâde Vehbî Lütfiyye,* 2. bs., İstanbul: Cihan Neşriyat,

Beyzâdeoğlu, Süreyya A. (2000), *Sünbülzâde Vehbî,* İstanbul: Şûle Yay.

Bilkan, A.Fuat (1997), *Nabî Divanı*, 2 C., Ankara: MEB Yay.

Bilkan, A.Fuat (2000), *Türk Edebiyatında Muamma,* Ankara: Akçağ Yay.

Bilkan, Ali Fuat (1999), "Akovalızâde Hâtem Divanında Mahallîlik", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Himmet Biray Özel Sayısı*: 476-486.

Biltekin, Halit (1993), *Râşid Divanı*, Ankara: AÜ, YLT.

Bjorkman, W. (1997), "Sünbül-zâde Vehbî", *EI*, IX: 876-877.

Bjorkman, Walther (1965), "Die Klassische-Osmanische Literatur", *Philologiae Turcicae*

Fundamenta, II, Wiesbaden: 403-426.

Birgören, Hamdi (2004), *Dâniş Divanı, İnceleme-Metin*. Ankara: Gazi Ü. YLT.

Bombaci, Alessio (1968) *Histoire de la Littérature Turque,* (tr. d'Iréne Mélikoff), Paris.

Bozkurt, Hüseyin (2000), *Re'fet Divançesi*, Fatih Ü., YLT.

Boztepe, H. Nihad (1338-40), *Nedim Divanı*, İstanbul: İkdam Matb.

Bulut, Abdullah (1998), *Sofyalı Yusuf Râsih Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanının Tenkitli Metni,* Fırat Ü., YLT.

Bursalı Mehmed Tahir (1333, 1342), *Osmanlı Müellifleri*, 3 C., İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Büyüktosunoğlu, Mahmut (1991), *Sâhib Dede Hayâtı Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*, Konya: Selçuk Üniversitesi, YLT.

Canım, Rıdvan (1995), *Edirne Şairleri*, Ankara: Akçağ Yay.

Cemaleddin, A.Cevdet (1314), *Osmanlı Tarih ve Müverrihleri (Âyîne-i Zurefâ),* İstanbul.

Cengiz, H.Erdoğan (1983), *Divan Şiiri Antolojisi*, Ankara.

Cengiz, H.Erdoğan (1986), "Divan Şiirinde Musammatlar", *Türk Dili*, sayı: 415-416,

s. 291 – 429.

Ceyhan, Adem (1990), *Enis Receb Dede, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri ve Divanı*, İstanbul: MÜ, YLT.

Cunbur, M. – D. Kaya (1999), *Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*, Ankara: TDK Yay.

Cunbur, Müjgan (2000), "Âgâh", *Türk Dünyası Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Ankara, C.1, s.141.

Çağlı, Adnan (1998), *Hâlimî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Konya: SÜ, DT.

Çakır, Z.Vildan (1998), *Hevayî (Abdurrahman Kuburîzâde) Divanının Tenkidli Metni ve İncelenmesi*, Edirne: Trakya Ü., YLT.

Cançelik, Ali (2013), "Divan Şiiri-Osmanlı Klasik Musikisi İlişkisi ve 18.Yüzyıl Divan Şiirinden Örnekler", *Türkiyat Mecmuası*, 2: 19-36.

Coşkun, Menderes (2007), *Klasik Türk Şiirinde Edebî Tenkit,* Ankara: Akçağ Yay.

Çapan, Pervin (1993), *18.yy. Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*, Elazığ: Fırat Ü, DT.

Çavuşoğlu, Mehmed (1987), "Nedîm'e Dâir", *Türk Dili*, 426: 331-344.

Çeçen, Halil (2008), *Fıtnat Hanım Hayatı, Sanatı ve Divanı (İnceleme-Metin)*, Ankara: Bizim Büro Bas.

Çelebi, A.Hâlet (1953), *Divan Şiirinde İstanbul*, İstanbul: Halk Basımevi.

Çelebi, Asaf Hâlet (1957), *Mevlâna ve Mevlevîlik*, İstanbul.

Çelebioğlu, Amil (1998), *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: MEB Yay.

Çelebizade Asım Efendi (1268), *Divan*, İstanbul.

Çeltik, Halil (1998), "18.yy. Tezkirelerinde Divan Şairleri", *JTS,* 22: 49-85.

Çetin, Nihat M. (1973), *Eski Arap Şiiri*, İstanbul.

Çetin, Nihat M. (1991), "Arap Edebiyatı", *DİA*, 3 : 286-309.

Çınar, Bekir (2013), *Ârifzâde Âsım ve Dîvânçesi*. Ankara: Altınpost Yay.

Çıpan, Mustafa Çıpan (1992), "Belîğ, İsmail", *DİA*, 5: 415-416.

Çıraklı, Durmuş Ali (1998), *Kanî'nin Manzum Bir Letâif-nâmesi (İnceleme-Metin)*, Adana: ÇÜ, YL Tezi.

D'istria, Dora (1982*), Osmanlılarda Şiir*, (çev. Semay Taneri), İstanbul.

Dadaş, Cevdet (1991), *XVIII. Asır Şairlerinden Âtıf Efendi ve Divanının Tenkitli Metni*, Edirne: Trakya Ü., YLT.

Demir, Hiclâl (2008), *Lâzikî-zâde Feyzullah Nâfiz ve Dîvânı (İnceleme-Metin-Özel Adlar Dizini)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, DT.

Demirel, H. Gamze (2005), *18. Yüzyıl Şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn Dîvânı: İnceleme-Tenkitli Metin-Tahlil*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, DT.

Demirkazık, Hacı İbrahim (2009), *18. Yüzyıl Şairi Mustafa Fennî, Divan (İnceleme- Tenkitli Metin-Dizin) I-II,* İstanbul: Marmara Üniversitesi, DT.

Dereli, Üzeyir (1996), *Belîğ Mehmed Emin, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Türkçe Eserlerinin Tenkidli Metni,* Isparta: S. Demirel Ü, YLT.

Derin, F.Ç. – Çabuk, V. (1985), *Mecmua-i Tevârih*, İstanbul.

Diclehan, Şakir (1980), "Râsih", *I. Millî Türkoloji Kongresi Tebliğler*, İstanbul, s. 97-104.

Dikmen, Hamit (1991), *Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni*, Ankara: AÜ, DT, 2 C.

Dikmen, Hamit (1998), "*Seyyid Vehbî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Şairliğinin Değerlendirilmesi*", *JTS,* 22: 87-101.

Dilçin, Cem (1986), "Divan şiirinde Gazel", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri*, 415-417: 78-247.

Dilçin, Cem (1993), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde III.Selim ve Nizâm-ı Cedit", *Türkoloji Dergisi*, XI: 208-219.

Dilçin, Cem (1994), "Şeyh Gâlib'in Mevlevîhanelerin Tamirine İlişkin Şiirleri", *Osmanlı Araştırmaları*, 14: 29-76.

Dilmen, İ. Necmi (1338), *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 2 C.

Dinç, Reyhan (2010), *XVIII. Yüzyıl Şâiri Mehmed Sıdkî Esîf ve Dîvânı: İnceleme- Metin*, Ankara: Gazi Üniversitesi, YLT.

Doğan, M. Nur (1997b), "Şeyhülislam İshak, Hayatı, Şahsiyeti", *TDED,* 26: 235-262.

Doğan, M.Nur (1997a), *Lâle Devri Şairi Şeyhülislam İshak ve Divanı*, Ankara: MEB Yay.

Doğan, M.Nur (1997c), *Lâle Devri Şairi Şeyhülislam Es'ad ve Divanı,* Ankara: MEB yay.

Doğan, Ahmet (2015), "XVIII. Yüzyıl Şairlerinden Safî Mustafa ve Rubaileri", *Turkish Studies*, 10/4: 443-464.

Dursunoğlu Halit (1996), *Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi`nin Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanı`nın Tenkidli Metni*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, YLT.

Düzenli, Mesut Bayram (2012), "XVIII. Yüzyıl Divan Şâirlerinin Gözüyle Padişahlar ve Saltanat Dönemleri", *Turkish Studies*, *Prof. Dr. Sabahattin Küçük Armağanı*, 3: 1075-1122.

Ebuzziya Tevfik (1329), *Numûne-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul.

Ebuzziya Tevfik (1258), *Divan-ı Beliğ*, İstanbul: Takvimhane-i Amire.

Ebuzziya Tevfik (1305), *Süruri-i Müverrih*, İstanbul.

Ece, Selami (2007), "*Serrâc-zâde Hasan Hâtif (Hayatı ve Eserleri)", Turkish Studies*, 2 /1: 84-103.

Eflatun, Muvaffak (2005), "Yeni Bulgular Işığında Müstezad", *Türklük Bilgisi Araştırmaları,* 18: 83-102.

Egüz, Esra (2009), *Priştineli Nûrî Divanı ve İncelenmesi I-II.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi, YLT.

Elbir, Bilal (1997), *Kanî Divanı Üzerine Bir İnceleme*, İzmir: Dokuz Eylül Ü,YLT.

Elgin, Necati (1959), *Selim III (İlhamî)*, Konya: Yıldız Basımevi.

Eliaçık, Muhittin (1992), *Tokatlı Kanî Divanının Tenkitli Metni,* İstanbul: İÜ, YLT.

Eliaçık, Muhittin (2001), "Kânî'nin Sadrazam Yeğen Mehmed Paşaya Yazdığı Ağır Bir Mektubu", *Türk Dili,* 593: 592-594.

Eliaçık, Muhittin (2001), "Tokatlı Kânî'nin Hirre-nâme Adlı Mektubu Üzerine", *Türk Dili*, 570: 550-554.

Eliaçık, Muhittin (2010), *Vaka'nüvîs Mehmed Emîn Edîb Dîvânı*, Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

Elmas, Sevgi (1997), *Rahmî (Kırımlı Mustafa), Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, Edirne: Trakya Ü, YLT.

Enes, İlhan (2016), *Lale Devrinde Gül Aşığı: III. Ahmed (Necîb), Hayatı, Sanatı ve Divançesi*, İstanbul: Gece Kitaplığı.

Enis Dede (1307), *Divan-ı Enis Receb Dede,* Edirne; İstanbul.

Er, Şaban (2014), *Mesnevî-i Şerîf Mütercimi Nahîfî Süleymân Efendi Külliyatı: Hayâtı-Bütün Eserleri-Eserlerinden Seçmeler-Yazma Nüshalarından Tıpkıbasımlar-Sâdeleştirmeler ve On Eserinin Tıpkıbasımı, Tercümesi, Sâdeleştirilmesi*, İstanbul: Kutupyıldızı Yay.

Ercan, Özlem (2002), "Kâmî Mehmed Efendi ve Fîrûznâme", Bursa: *UÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 3: 115-136.

Erdem, Sadık (1995), *Râmiz, Âdâbu'z-Zurefâ*, Ankara: AKM Yay.

Erdem, Sadık (1996), "Dürrî-i Yek-çeşm ve Gazelleri", *Türk Dünyası Araştırmaları,* 103:165-204.

Erdem, Sadık (2001), *Subhîzade Azîz ve Dîvanı*, Isparta: Fakülte Kit.

Erdem, Sadık (2002), *İki Bayraklı-zâde Nesîb ve Dîvânı*: *İnceleme- Tenkitli Metin- Sözlük,* Isparta: Tuğra Matbaası.

Erdemir, Avni (1999), *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, Ankara:Tüsav Yay.

Erdoğan, Kenan (1997), "Hâmî-i Âmidî Divanının Bilinmeyen İki Nüshası ve Bir Gazeli, Bir Hamam Tarihi", *Akademik Bakış,* 2: 68-73.

Erdoğan, Mustafa (2005), "Üsküdarlı Kâşif Hayatı, Şiir Dünyası ve Dîvânçesi", *Üsküdar Sempozyumu II Bildiriler,* C. II. ed. Prof. Dr. Zekeriya Kurşun vd., İstanbul: Üsküdar Belediye Yay., s. 37-73.

Erdoğan, Mustafa (2008), "Tavşanlı Mevlevîhanesinin Kurucusu Mehmed Esîf Dede'nin Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı Üzerine Bir İnceleme", *Mevlânâ Araştırmaları II*, Ankara: Akçağ Yay., s. 103-135.

Eren, Abdullah (2014), *Sıdkî Dîvânı İnceleme ve Metin*, Ankara: Altınpost Yay.

Ergun, Nüzhet (1933a), *Neşatî*, İstanbul.

Ergun, Nüzhet (1933b), *Ramî Paşa Hayatı ve* Eserleri; İstanbul: A. Said Matbaası.

Ergun, S.Nüzhet (1931), *Tanzimata Kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi Numuneleri*, İstanbul.

Ergun, S.Nüzhet (1936), *Şeyh Gâlib, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Bozkurt Matbaası.

Ergun, S.Nüzhet (1946), *Türk Şairleri*, 3 C., İstanbul: Devlet Basımevi.

Eroğlu, Süleyman (1998), *Sadîk, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan'ının Tenkitli Metni,* Bursa: Uludağ Üniversitesi, YLT.

Ertop, Konur (1968), "Divan Edebiyatının Halk Edebiyatına Etkisi", *Türk Dili*, XIX (207): 436-447.

Esad Mehmed Efendi, *Bağçe-i Safa-enduz*, Süleymaniye Ktp., Es'at Ef. Yazma Bağışlar, No. 4040.

Esin, Emel (1981), "Lâle Devrinde Türkistan İlhamı", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi,* 2 (10): 5-32.

Evin, Ahmet Ö. (1973), "A Poem by Nedim: Some Thoughts on Criticism of Turkish

Literature and an Essay", *Edebiyat: A Journal of Middle Eastern Literatures*, II (1): 43-55.

Faik Reşat (1311-12), *Eslaf,* İstanbul, 2 C.

Faik Reşat (1313), *Teracim-i Ahval*, İstanbul.

Faik Reşat (1913), *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye*, İstanbul.

Fatin Davut (1271), *Hatimetü'l-Eş'ar*, İstanbul.

Fazıl (Enderunî Hüseyin) (1258), *Divan-ı Fazıl Bey Enderuni*; Bulak.

Fındıkoğlu, Z.Fahri (1927), *Erzurum Şairleri*, İstanbul.

Fıtnat (Zübeyde) (1264), *Divan-ı Fıtnat*, İstanbul.

Fıtnat (Zübeyde) (1286), *Divan-ı Fıtnat*, Bulak.

Galip (Mehmed Es'ad) (1252), *Divan-ı Şeyh Galip*, Bulak.

Genç, İlhan (1998), *Hoca Neş'et, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, İzmir.

Genç, İlhan Genç (2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şuara-yı Mevleviyye*, Ankara: AKM Yay.

Gibb, E.J.W. (1967), *History of Ottoman Poetry*, 6 vol., London.

Gibb, E.J.W. (ö. 1999), *Osmanlı Şiir Tarihine Giriş,* (çev. A. C. Köksal), İstanbul.

Gibb, E.J.Wilkinson (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi I-V,* (çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yay.

Göçgün, Önder (1991), "Tokatlı Kânî", *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*, Konya:153-160.

Gökalp, Halûk (2001), *Fasîhî Divanı (İnceleme-Metin)*, Adana: Çukurova Üniversitesi.YLT.

Gökalp, Halûk (2006), "Divan Şiirinde Sıhhat-nameler", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (14): 127-128.

Gökyay, O.Şaik (1990b), "Divan Edebiyatında Çiçekler I, II, III", *Tarih ve Toplum*, 13 (76, 77, 79): 30- 33, 9-17, 9-14.

Gökyay, O.Şaik (1992), "Divan Edebiyatında Şehirler I, II-III", *Tarih ve Toplum*, 18 (105, 106): 9-12.

Gökyay, Orhan Ş. (1990a), "Lâle Kitaplarından Öğrendiklerimiz", *Tarih ve Toplum*, 13 (77): 34-39.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1953), *Şeyh Gâlib, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1968), *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*, İstanbul: Altın Kitaplar.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1972), *Nedim Divanı*, 2. bs., İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1979), "Şeyh Gâlib", *İA*, 11: 462-467.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1983), *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik,* 2.bs., İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1985), *Şeyh Gâlib Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: KTB Yay.

Güftâ, Hüseyin (1992), *Hâzık Mehmed Efendinin Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni,* Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Güler, Mehmet (2009), *Halil Nurî Divanı (Edisyon-Kritik İnceleme)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, YLT.

Güneş, Mustafa (2008), *Tıpkı Basım ve Yeni Harflerle Erzurumlu İbrahim Hakkı Divanı*, Erzurum: İstanbul Sahaflar Kitap Sarayı.

Güntan, Halil (1990), *Receb Enis Dede, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Konya: SÜ, YLT.

Gürer, Abdülkadir (1993), *Şeyh Gâlib Divanı, Ankara:* AÜ, DT.

Gürol, Ayşe (1994), *Vak'anüvis Mehmed Pertev Efendi ve Divanı (İnceleme- Tenkidli Metin)*, 2 C., İstanbul: İÜ, YLT.

Güven, Ahmet Emin (2001), *Şair Belîğ*, Kayseri: Erciyes Ü. Yay.

Güven, H.Feridun (1997), *Klâsik Türk Şiirinde Hiciv*, Ankara: GÜ., DT.

Güzelyüz, Ali (1997), "Hoca Neş'et'in Hayatı, Eserleri ve Tûfân-ı Ma'rifettteki Tasavvufî Görüşleri", *İlmî Araştırmalar,* 5: 167-175.

Hacıbeyzâde Ahmed Muhtar (1311), *Şair Hanımlarımız,*İstanbul.

Hakverdioğlu, Metin (2012), *Nevşehirli Damat İbrahim Paşa İçin Yazılan Lâle Devri Kasideleri*, Ankara: Sage Yay.

Hami-i Amidî (1272), *Divan-ı Hami-i Amidî,* İstanbul.

Hammer-Purgstall, J.V. (1836-38), *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst*, 4 C., Peşte.

Haşmet (1257), *Divan-ı Haşmet*, Bulak.

Hâzık (1318), *Divan-ı Hâzık Efendi* , İstanbul.

Holbrook, Victoria (1996a), "Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 9 (27): 65-80.

Holbrook, Victoria (1996b), "Klâsik Sonrası İmge, Okyanussal Benlik", *Toplum ve Bilim*, 70: 199-214.

Horata, Osman (1997), "Esrar Dede'nin Şiirlerinde Tahkiye I, II", *Türk Dili*, S. 544: 593-599; S. 546: 423-433.

Horata, Osman (1998a), "Ses Anlam Bütünlüğü ve Gazel-i Tecnisler", *Doğu Akdeniz,* I (1): 65-76.

Horata, Osman (1998b), "Sound and Meaning Unity and Gazels with Pun", *Dil Dergisi,* 71 (1998): 47-55.

Horata, Osman (1998c), "Esrar Dede'nin Hayatı ve Eserleri", *Evrenselliğe Yolculuk, Emel Doğramacı Armağanı*, Ankara, s. 169-184.

Horata, Osman (1998ç), *Esrar Dede, Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Divanı*, Ankara: KB Yay.

Horata, Osman (2000), "Esrar Dede'nin Lügat-i Talyan Tercümesi", *Türkbilig*, *Türkoloji Araştırmaları*, 1: 73-80.

Horata, Osman (2002), "The Turkish Literature from The Tulip Era to Tanzimat", *The Turks*, Ankara 2002, Yeni Türkiye Publications, v.3, pp. 893-906.

Horata, Osman (2002), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devri'nden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 573-592.

Horata, Osman (2003), "Lâle Devri'nde Bir Safevî Elçisi: Murtaza Kulu Han (Namî) ve Ona Yazılan Nazireler", *Journal of Turkish Studies*, *In Memoriam Günay Kut,* Published at the Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, vol: 27/II: 253-259.

Horata, Osman (2004), "Son Klâsik Dönem: Nazım (1700-1800), *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., s. 443-551.

Horata, Osman (2015), *Hasbahçede Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl: Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı*, 2. bs., Ankara: Akçağ Yay.

Hümaî, Celalüddin (1340), *Tarih-i Edebiyyat-ı İran (Ez- Kadimterin-i Asr-ı Tarihi ta Asr-ı Hazır),* Cap-i Devvom, Tehran.

Işın, Ekrem (1995), "Mevlevîliğin Osmanlı Medeniyetindeki Yeri ve Şeyh Gâlib", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (hzl. B.Ayvazoğlu), İstanbul: İ. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., s. 51-56.

İbrahim Necmi (1338), *Edebiyat Tarihi Dersleri*, İstanbul.

İnalcık, Halil (1993), "Osmanlılarda Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine", *Osmanlı İmparatorluğu, Toplum ve Ekonomi*, İstanbul: Eren Yay.: 425-430.

İnce, Adnan (1994), *Sâlim Dîvanı*, Ankara.

İnce, Adnan (1997), *Sâlim Tezkiresi*, Ankara: AÜ, YLT.

İpek, Ali (1990), *İhya Divanı (Transkribe Edilmiş Metin)*, Bursa: Uludağ Üniversitesi.

İpekten, H. ve M. İsen (1992), "XVIII.Yüzyıl Divan Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı III, Edebiyat,* Ankara: TKAE Yay., 2.bs., s. 185-207.

İpekten, H., M. İsen, T. Karabey, M. Akkuş (1987), "XVIII.Yüzyıl Divan Nazmı", *Büyük Türk Klâsikleri*, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yay., C.6, s. 193-414.

İpekten, H., M. İsen, R. Toparlı, N. Okçu, T. Karabey (1998), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: KTB Yay.

İpekten, Halûk (1964), "Nazîm, Yahya", *İA*, 9: 142- 144.

İpekten, Halûk (1994), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergah Yay.

İpekten, Halûk (1996a), *Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara: Akçağ Yay.

İpekten, Halûk (1996b), *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler,* İstanbul: MEB Yay.

İsen, Mustafa (1995), "Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim'le Şeyh Gâlib'deki Görüntüsü", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (hzl. B. Ayvazoğlu), İstanbul: İ. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay.: 39-44.

İsen, M. ve Bilkan, A.F. (1997), *Sultan Şairler*, Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1997), *Ötelerden Bir Ses,* Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1997), *Basılı Divanlar Katalogu,*Ankara: Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1998), "Hoca Neş'et", *DİA*, 18: 191-192.

İstanbul Kütüphaneleri Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogu (1943), İstanbul.

İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Katalogu (1967), C.III, İstanbul, s. 553-934.

İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Katalogu, III.Cilt İndeks (1968), İstanbul.

İz, Fahir (1966a), "Beligh, Ismail", *EI*, I: 1165.

İz, Fahir (1966b), "Beligh, Mehmed Emin", *EI*, I: 1165.

İz, Fahir (1995), "Ghâlib Dede, Mehmed Es'ad" , *EI*, II: 999-1000.

İzzet (Beylikçi Mehmet) (1258), *Divan-ı İzzet Bey*, İstanbul.

Javelıdze, Elizbar (1999), "Ortaçağ Türk Şiir Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine", (çev. M. Şakir Yılmaz), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (hzl. Mehmet Kalpaklı), İstanbul: YK Yay.:179-186.

Kabaklı, Ahmet (1978), *Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 4. bs., C. 1-II.

Kahraman, Bahattin (1995), *Vahîd Mahtûmî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkitli Metni*, Konya: SÜ, DT, 2 C.

Kahraman, Bahattin (2003), "Balıkesirli Râsih", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6 (10): 61-74.

Kalpaklı, Mehmet (hzl.) (1999), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul: YK Yay.

Kâni (yty.), *Divan-ı Kâni ve Münşeat,* İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1950), "Haşmet", *İA*, 5/1: 354-355.

Kaplan, Mehmet (1976), "Nedim'in şiirlerinde Mimarî, Eşya ve Kıyafet", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul, s. 235-251.

Kaplan, Yunus (2011), "18. yüzyıl şairlerinden Nihâlî ve Dîvânçesi", *Selçuk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 29: 57-110.

Karabey, T. ve M. Atalay (1997), *Şeyh Gâlib Şerh-i Cezîretü'l-Mesnevî*, Atatürk Ü, Yay.

Karabulut, Ali Rıza (1995), *Kayseri Raşit Efendi Eski Eserler Kütüphanesindeki Yazmalar Kataloğu*, 2 C., Ankara,.

Karaca, Mustafa (1996), *Sürurî ve Sürurî Mecmuası, İnceleme-Tenkidli Metin*, Isparta: S.Demirel Ü, YLT.

Karahan, A. (1971), "Hâmî-i Âmidî", *EI*, III:132.

Karahan, Abdülkadir (1964a), "Râgıb Paşa", *İA*, 9 :596-598.

Karahan, Abdülkadir (1964b), "Osman-zâde Tâib", *İA*, 9: 453-456.

Karahan, Abdülkadir (1966), "Seyyid Vehbî", *İA*, 10: 543-547.

Karahan, Abdülkadir (1977a), "Neş'et, Hoca Süleyman", *TA*, XXV:206.

Karahan, Abdülkadir (1977b), "Neylî", *TA*, XXV: 242-243.

Karahan, Abdülkadir (1991), *İslâm-Türk Edebiyatında Kırk Hadis*, 2. bs., Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.

Karahan, Abdülkadir (1997), "Hâmî-i Âmidî", *DİA*, 15: 458.

Karakaş, Figen Özlem (2010), *18. Yüzyıl Şairi Âdem Çelebi ve Dîvânı: İnceleme-Transkripsiyonlu Metin*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, YLT.

Karaismailoğlu, Adnan (1999), "Klâsik Türk Edebiyatının İran Edebiyatı ile Münasebeti", *Dergâh*, X (110): 14-17.

Karakaş, Zehra (2000), *Divançe-i Kesbî*, *Sözlük-İndeks*, Kütahya: Dumlupınar Ü, YLT.

Karatay, F. E. (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Katalogu*, 2 C. İstanbul.

Kardaş, Mehmet Nuri (2008), *Re'fet Mehmed Aziz'in Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Dîvânın Tenkitli Metni*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, YLT.

Kartal, Ahmet (1998), *Klâsik Türk Şiirinde Lâle*, Ankara: Akçağ Yay.

Kaya, Hasan (2009), *18. yy. Şairi Âsaf ve Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin) I-II*, İstanbul: Marmara Ü., DT.

Kaya, Hasan (2011), "18. Yüzyıl Şairi Âsaf'ın Nazireleri", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 24: 179-220.

Kayhan, Şaziye (1996), *Yahyâ Nazîm Divanı V (İnceleme-Metin)*, Kayseri: Erciyes Ü., YLT.

Kılıç, Atabey (1994), *Ahmed Neylî Dîvanı*, İzmir: Ege Ü., YLT.

Kılıç, Müzahir (1998), *Sâlik Efendi (Kasımpaşalı)*, *Hayatı, Edebî Kişiliği, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Kılıç, Yasin (1996), *Râtib Ahmed Paşa, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Kırbıyık, Mehmed (1994), *Ferrî Mehmed, Hayatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*, Konya: SÜ, YLT.

Kırbıyık, Mehmet (1999), *Sâkıb Mustafa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, I-II, Konya: S.Ü., DT.

Kırbıyık, Mehmet (2000a), "Kâtibzâde Sâkıb Mustafa, Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği",

Atatürk Ü., *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15: 153-188.

Kırbıyık, Mehmet (2000b), "Ferrî Mehmed'in Bir Gazelinin Şerhine Dair", *SÜ, Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7 : 343-360.

Kızıltan, Mübeccel (1994), "Divan Edebiyatı Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler", *Sombahar Dergisi*, 21-22: 104-169.

Kocatürk, V. Mahir (1963a), *Divan Şiiri Antolojisi*, Ankara.

Kocatürk, V. Mahir (1964), *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.

Koç Acar, Gülmedine (2006), *Hafîd Dîvanı (İnceleme – Transkripsiyonlu Metin)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi. YLT.

Koçu, R.Ekrem (1939), *Sûr-nâme*, İstanbul.

Kolcu, Hasan (1990), "Divan Şairlerinin Hece Veznine Karşı Tavırları", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 69: 163-169.

Koncu, Hanife (1998), *Valî Divanı*, İstanbul: MÜ, DT.

Koncu, Hanife (2000), "Klâsik Türk Edebiyatında Valî Mahlâslı Şairler ve Valî-i Âmidî", *İlmî Araştırmalar,* 9: 119-132.

Koncu, H., Çakır, M., Sarıoğlu, L. A. (hzl.) (2016), *Eser-i Aşk Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya,* İstanbul: Dergâh Yay.

Kortantamer, Tunca (1985), "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *TDEA,* 4:20-60 ; *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara 1993, s. 337-390.

Kortantamer, Tunca (1993), *"Nedim'in Manzum Küçük Hikâyeleri"*, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara, s. 391-412.

Kortantamer, Tunca (1997), *Nev'izâde Atayî ve Hamsesi,* İzmir: EÜ Yay.

Kurumehmet, Meryem (2006), *18. Yüzyıl Şairlerinden Müsellem (Şeyh Ebu'l- Vefa Edirnevî): Hayatı, Sanatı, Dîvânı'nın Tenkitli Metni*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, YLT.

Köksal, Fatih (2003), *"Kayserili Divan Şairi Belîğ ve Bilinmeyen Dîvançesi"*, *Diriözler Armağanı*, Ankara, s. 407-414.

Köprülü, Fuad (1989), "Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri", *Edebiyat Araştırmaları I,* Ankara: TTK Basımevi, s. *271-315.*

Köprülü, M.Fuad (1918), "Sa'dâbâd Şairleri", *Yeni Mecmua*, C.II (34): 136-137.

Köprülüzâde, M. Fuad (1931), *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul.

Köprülüzâde, M.Fuad (1926), "Osmanzâde Tâib'e Dâir", *TM,* II: 427-430.

Kurban, Ahmet (1992), *Yahya Nazîm Divanı IV*, Kayseri: Erciyes Ü, YLT.

Kurnaz, Cemal (1986), *Muallim Naci Osmanlı Şairleri*, Ankara: KB Yay.

Kurnaz, Cemal (1990), *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara: Akçağ Yay.

Kurnaz, Cemal (1995), "Şeyh Gâlib'de Nazım Şekilleriyle İlgili Problemler", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (Yay. B. Ayvazoğlu), İstanbul: İ. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay.: 179-186.

Kurnaz, Cemal (1997), *Anadolu'da Orta Asyalı Şairler*, Ankara.

Kurtoğlu, Orhan (2004), *Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*, Ankara: HÜ, DT, 760 s.

Kut, Günay (1986), "18. Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış", *16.Yy.dan 18.Yy.a Çağdaş Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Metis Yay.*: 263-276.*

Kut, Günay (1998), "Anadolu'da Türk Edebiyatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi,* II, İrcica Yay., İstanbul : 21-68.

Kut, Günay (2000), "Pâyitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf ve'l-Kalem Sahipleri)", *İlmî Araştırmalar*, 9: 161-178.

Kut, Günay (2003), "Türk Edebiyatı'nda Klâsik Dönem", *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara: KTB Yay., C. 2, s. 525-567.

Kutkan, Şevket (1981), *Nedim Divanından Seçmeler*, Ankara: KTB Yay.

Kutlar, F. Sabiha (1998a), "İzzet Ali Paşa'nın Şiirlerinde Aşk", *JTS*, 22: 141-148.

Kutlar, F. Sabiha (1998b), "İzzet Ali Paşa Divanı'nda Lâle ve İstanbul Lâlesi İsimleriyle İlgili Bir Dizin Denemesi", *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara, s. 250-270.

Kutlar, F. Sabiha (2004), *Arpaeminizâde Mustafa Samî Divan,* Ankara, 633 s.

Kutlar, F.Sabiha (1996), "XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Bir Sebk-i Hindî Şairi: Arpaeminîzade Samî", *HÜ, Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 13 (1-2): 125-140.

Küçük, Sabahattin (1985), "Divan Edebiyatında Sosyal Tenkit: Kânî Efendinin Hasbihâli", *Türk Kültürü*, 23 (262): 57-64.

Küçük, Sabahattin (1995), "Enderunlu Fâzıl", *DİA*, 11:188-189.

Küçük, Sabahattin (1995), "Enderunlu Vâsıf", *DİA*, 11: 189-190.

Küçük, Sabahattin (1997), "Münîf'in Kırk Hadis Tercümesi", *Türkoloji Dergisi*, XII (1): 89-105.

Küçük, Sabahattin (1999), *Antakyalı Münîf Divanı*, Ankara: KB Yay.

Külekçi, N.- Karabey, T. (1990), *Tuhfe: Farsça-Türkçe Manzum Sözlük*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Langles, L. (1810), *Relation de Dourry Effendy, ambasadeur de la Porte Ottomane Aupres du Roi de Perseen 1720, et Suivie de l'extrait des voyages de Petis de la Croix, Reedige par Lui-meme*, Paris.

Latifî (1314), *Tezkire-i Latifî,* İstanbul.

Levend, A. Sırrı (1984), *Türk Edebiyatı Tarihi Giriş I*, Ankara: TTK Yay.

Levend, A.Sırrı (1957), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul.

Levend, Agah Sırrı (1955), "Feyzî'nin Bilinmeyen Hamsesi", *TDAY*, 143-152.

Macit, Muhsin (2001), *Erzurumlu Zihnî Divanı*, Ankara: KB Yay.

Macit, Muhsin (1997), *Nedim Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

Macit, Muhsin (1999), "Mahallîleşme Cereyanı ve Nedîm", *Yeni Türkiye, Osmanlı,* 9: 711-717.

Macit, Muhsin (2000), *Nedim, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara: Akçağ Yay.

Macit, Muhsin (2016), *Nedîm Dîvânı Metin ve Tıpkıbasım,* Ankara: AKM Yay.

Maştakova, Elena (1980), "Türk Aydınlanmasının Ön Tarihi: XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Üzerine", *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul: 9-41.

Mazıoğlu, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , *TA,* XXXII: 80- 134.

Mazıoğlu, Hasibe (1988a), "Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı", *Dil Yazıları*, Ankara: 44-52.

Mazıoğlu, Hasibe (1988b), *Nedîm*, Ankara: KTB Yay.

Mazıoğlu, Hasibe (1992), *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yay.

Mehmed Süreyya (1308-15), *Sicill-i Osmanî*,1-IV, İstanbul.

Mehmed Tevfik (1290), *Kafile-i Şuara,*İstanbul.

Mehmed Tevfik (1306), *Hazîne-i Letâif*, İstanbul.

Mehmed Tevfik, *Mecmuatü't-Teracim*, İÜ, Ty. 192.

Mehmed Zihni (1294-95), *Meşâhirü'n-Nisâ*, 2 C., İstanbul.

Mengi, Mine (1994), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yay.

Mengi, Mine (2000a), "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara: Akçağ Yay., s. 30-44.

Menzel, Th (1936) "Othman-zade, Ahmed Tâib", *EI*, III: 1013-1014.

Menzel, Th. (1995), "Nesh'et, Khodja", *EI*, VIII: 7.

Milani, Ali (1960), *Şevket-i Buhari ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Tesiri*, İstanbul: İÜ, DT.

Mir-Sadıkî, Meymenet (1376), *Vâje-nâme-i Hüner-i Şâirî Ferheng-i Tafsilî-yi Istılahât-ı Fenn-i Şi'r ü Sebkhâ vü Mektebhâ-yı An,* Câp-ı Devvom, Tehran.

Mirzazade Mehmed Salim (1315), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ,* İstanbul: İkdam Matb.

Mordtmann, S. H. (1995), "Fâdıl Bey, Hüseyin", *EI*, II: 727-728.

Muallim Naci (1308), *Esami*, İstanbul.

Mum, Cafer (2003), "Halepli Edîb Dîvânına Göre XVIII. Yüzyıl Türkçesinin Bazı Fonolojik Özellikleri", *bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 27: 51-70.

Mum, Cafer (2004), *Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü)*, Ankara: HÜ, DT.

Mustafa Safaî, *Nuhbetü'l-Âsâr Fi-Fevâidi'l-Eş'âr*, Süleymaniye Ktp., Hâlet Ef. Eki 112.

Münif (Mustafa) (yty.), *Divan-ı Münif,* İstanbul.

Müstükimzade S. Sadeddin, *Mecellletü'n-Nisab Fi'n-Neseb ve'l- küna ve'l-Elkab,* Süleymaniye Ktp., Hâlet Ef. Nr. 628.

Namık Kemal (1303), *Tahrib-i Harabat*, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

Namık Kemal (1312), *Takib-i Harabat*, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

Nazim Yahya (1257), *Dîvan-ı Nazîm*, İstanbul.

Nedim (Ahmed) (1255), *Divan-ı Nedim*, Bulak; diğer baskılar: İstanbul 1291, 1920.

Neş'et (1252), *Divan-ı Neş'et Efendi* , Bulak.

Ograş, Rıza (1991), *Hoca Neş'et Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin)*, İstanbul: İÜ, YLT.

Oğuz, Ö., Ekici, M., vd. (Ed.) (2004), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yay.

Okçu, Naci (1993), *Şeyh Gâlib Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumî Tahlili ve Divanının Tenkitli Metni,* 2 C.,Ankara: KB Yay.

Okumuş, Sait (2007), *Nebzî Divanı (İnceleme-Metin),* Konya: Selçuk Üniversitesi, DT.

Okur, Atike (1994), *Râzî (Abdullatif), Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının Tertibi*, Konya: SÜ, YLT.

Ozansoy, F. Ali (1950), *Nedim ve Lâle Devri*, Ankara.

Öksüz, Yılmaz (2010), *Eğrikapılı Mehmed Râsim ve Divançesi,* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, YLT.

Ölmez, Ahmet (2000), "Şeyh Gâlib'in Bir Gazelini Şerh", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, IX: 317-326.

Öz, Yusuf (1997), "Tuhfe-i Vehbî Şerhleri", *İlmî Araştırmalar*, 5: 219-232.

Özbay, Özge (2013), *Bursalı Levhî Dîvânı: İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.YLT.

Özbek, Ahmet (2000), *Câzim Divanı (Edisyon Kritik-İnceleme),*Kayseri: Erciyes Ü., YLT.

Özcan, Abdülkadir (1989a), *Şakâik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Vekâyiü'l-Fuzalâ (Şeyhî Mehmed),* İstanbul: Çağrı Yay., C. IV.

Özcan, Abdülkadir (1989b), *Şakâik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Tekmiletü'ş-Şakaik Fi-Hakk-ı Ehli'l-Hakâik (Fındıklılı İsmet Efendi),* İstanbul: Çağrı Yay., C. V.

Özcan, Abdülkadir (1991), "Asım Efendi, Çelebizâde", *DİA*, 3: 477-478.

Özdingiş,Vicdan (1998), *Sabîh Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkildi Metni,* Konya: Selçuk Üniversitesi, DT.

Öztekin, Özge (2004), *XVIII.Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri: Dîvanlardan Yansıyan Görüntüler*,Ankara: HÜ, DT, 1295 s.

Öztekin, Özge (2010), *Çelebizâde Âsım Divan*, Ankara: Ürün Yay.

Öztoprak, Nihat (2004), "Fennî ve İzzet Efendi'nin Sâhilnâmeleri ve Bu Sâhilnâmelerde İstanbul", *Türk Kültürü İncelemeleri*, 11: 111-148.

Özyılmaz, Kezban (1994), *Kâmî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvanının Tenkidli Metni*, Konya: SÜ, YLT.

Pala, İskender (1986), "Nazîm, Yahya", *TDEA,* 6 : 543-544.

Pala, İskender (1997), *Şiirler Şairler ve Meclisler,* İstanbul: Ötüken Yay.

Pala, İskender, "Belîğ, M. Emin", *DİA*, 5: 417.

Parmaksızoğlu, İsmet (1966), "Dürrî, Ahmed Efendi", *TA*, XIV: 17.

Pekolcay, Necla (1981), *İslâmî Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

Poyraz, Yakup (2008), *Seyyid Mehmed Efendi (Hâkim) Yaşamı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme-Metin).* Samsun: Ondokuz Mayıs Ü., DT.

Râgıb (Mehmed Paşa) (1252), *Divan-ı Sultânu'ş-şu'arâ ve Şeyhü'l-vüzerâ Merhum u Mağfur Râgıb Mehmed Paşa*, Bulak.

Safa, Zebîhullah (1353), *Muhtasarî der-Tahavvül-i Nazm ve Nesr-i Farsî*, Çap-ı heştum, Tehran.

Safayî, *Tezkire-i Safayi*, Süleymaniye Ktp., Es'at Ef., 2549.

Sâkıb Dede (1283), *Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyan*, 3 C., Mısır.

Sami (Arpaeminizade) (1252), *Divan-ı Sami,* Bulak.

Satoğlu, Abdullah (1964), *Türk Şiirinde Lâle Nev'ileri*, Kayseri.

Schmidt, Jan (1993), "Sünbülzâde Vehbî's Şevk-engiz an Ottoman Pornographic Poem", *Turcica*, 25: 9-37.

Selçuk, Bahir ve İ. Halil Tuğluk (2008), "Antakyalı Şehdî ve Gazelleri", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 38: 71-94.

Selçuk, Bahir (2008), "Yeni Bir Sıhhatnâme: Şehdî'nin Sultan III. Ahmed Sıhhatnâmesi", *Turkish Studies,* 3/2 (Spring): 604-616.

Selçuk, Engin (2007), *Hasmî Divanı (İnceleme-Metin)*, Konya: Selçuk Üniversitesi, DT.

Selçuk, Sibel Akbulut (2007), *XVIII. Yüzyıl Şairi Gurbî'nin Divanı [Metin – İnceleme],* İstanbul: Marmara Üniversitesi, YLT.

Sevgi, A. – Özcan, M. (1996), *Prof. Ali Canip Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya: Sözler Yay.

Sevgi, Ahmet (1993), "Nedîm'in Nevşehir'le İlgili Tarihleri Üzerine", *Yedi İklim,* IV: 26-30.

Sevgi, Ahmet (1994a), "Neylî'nin Manzum Bir Hikayesi", *Yedi İklim*, VI (47): 42-45.

Sevgi, Ahmet (1994b), "Neylî'nin Manzum Bir Mektubu", *SÜ, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 3 : 73-88.

Sezen, Gülşen (2010), *Mustafa Sıdkî Efendi Dîvânı: Transkripsiyonlu Metin-Edebî İnceleme*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, YLT.

Sezgin, Fuad (1955), "Âtıf Efendi Kütüphanesinin Vakfiyesi", *TDED*, VI :132-144.

Silay, Kemal (1994), *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court: Medieval Inheritance and the Need for Change*, Bloomington: Indiana University Turkish Studies Series.

Silay, Kemal (2000), "Lâle Devrinde Osmanlı Şiiri (Sanat, Cinsellik, Devrim)", *Edebiyat ve Eleştiri*, 52: 18-27.

Silahdarzade Mehmet Emin, *Tezkiretü'ş-Şu'ara*, Millet Ktp., Ali Emirî Ef., no. 795.

Sona, Fatih (2012), *İsmail Hikmetî ve Dîvânı,* Ankara: Gazi Üniversitesi, DT.

Sünbülzade Vehbî (1253a), *Divan-ı Vehbi*, Bulak.

Sünbülzade Vehbî (1253b), *Tuhfe-i Vehbi*, Bulak Matb.

Sünbülzade Vehbi (1286), *Nuhbe-i Vehbi*, İstanbul.

Sünbülzade Vehbi (yty.), *Lütfiyye-i Vehbi,* yyy.

Süruri(1255), *Dîvan-ı Süruri,* Bulak.

Süruri (yty.), *Hezeliyyat*, İstanbul.

Şefkat, *Tezkire*, Millet Ktp., Ali Emirî Ef., Tarih 780.

Şemîysâ, Sîrûs (1378), *Sebk-Şinasî Şi'r*, Tehran.

Şemsettin Samî (1311), *Kamusu'l-A'lam*, 4 C, İstanbul.

Şen, Fatma Mediha (1995), *Beylikçi İzzet Bey Dîvanı (İnceleme-Metin),* İÜ, YLT.

Şener, Hasan (1999), *Hayrî (Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Dîvânı'nın Tenkitli Metni)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi. DT.

Talay, Aydın (1994), "Ahmed Dürrî Efendi", *DİA*, 10:34-35.

Tankuş, Mustafa (2002), *Ârif Süleyman Dîvanı (Hayatı, Eserleri ve Dîvanı)*, Ankara: GÜ, YLT.

Tanpınar, A.Hamdi (1976), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, A.Hamdi (1977), "Nedîm'e Dair Bazı Düşünceler", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: 169-173.

Tansel, F. A. (1988), "Nedîm", *İA*, IX:169-174.

Tansel, F. Abdullah (1964), "Neş'et, Hoca Süleyman", *İA*, IX: 212-214.

Tansel, F. Abdullah (1967), "Kânî Abu Bekir", *İA*, 6: 158-159.

Tansel, F.Abdullah (1949), "Belîğ, Muhammed Amîn", *İA*, 2:489-489.

Tarlan, A. Nihat (1981), "Divan Edebiyatı", *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yay., s. 82-117.

Tekin, Gönül (2003), "Türk Edebiyatı: 13-15. Yüzyıllar", *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara: KTB Yay., C. 2, s. 497-525.

Terzibaşı, A. (1977), "Nevres, Osman", *TA*, XXV: 215-216.

Tezcan Aksu, F. Belgin (1996), *XVIII. Yüzyıl Divan Şairi Hâzık Mehmet ve Divanı*, Ankara: HÜ, YLT.

Timurtaş, Faruk Kadri (1981), *Tarih İçinde Türk Edebiyatı,* İstanbul: Vilayet Yay.

Tolasa, Harun (1979), "Fazıl (Enderunlu)", *TDEA*, III:167-169.

Toska, Zehra (1998), "Şairlerin İstanbul'u", *JTS*, 22: 195-221.

Tuğluk, İbrahim Halil (2007), *Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divanı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, DT.

Tuğluk, İbrahim Halil (2010a), *Enderunlu Hâmid Divanı (İnceleme-Metin)*, Erzurum: Salkımsöğüt Yay.

Tuğluk, İbrahim Halil (2010b), *Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Erzurum: Salkımsöğüt Yay.

Tuman, Nail, *Tuhfe-i Nâilî*, Millî Ktp. Yz. B. 311, 2 Cilt.

Turan, Fikret (2013), "Elyazması Mecmualarda Gündelik Hayat, Güncel Sorunlar ve Günlük Dil: 18. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Mahallileşmenin Kapsamı", *FSM İlmi Araştırmalar: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 2: 343-366.

Turan, Fikret (2015), "Divan Şiirine Sokağın Diliyle ve Tavrıyla Algılamak: Kubûrîzâde Hevâyî'nin 18. Yüzyıl Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler ve Osmanlı Şiirinde Hevâyî Tarzı", *Alkış Bitiği: Kemal Eraslan Armağanı*. (Ed. B. Gül). Ankara: TKAE Yay., s. 211-263.

Turan, Lokman (hzl.) (2011), *Edirneli Örfî Mahmûd Ağa, Divan (İnceleme-Metin)*, Ankara: Vizyon Yay.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1077-1990), 7 C., İstanbul: Dergâh Yay.

Türk Dünyası Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2000-2006), 8 C. Ankara: AKM Yay.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com

Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu (1979-89), Ankara: KTB, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yay., C. 1-18.

Uluocak, Mustafa (1998), *Çeşmi-zade Reşid Divanı (İnceleme ve Tenkitli Metin),* Bursa: Uludağ Üniversitesi. YLT.

Unat, F. Reşit (1968), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri,* (Yay. B. Sıtkı Baykal), Ankara.

Ustaömeroğlu, Gül (2010), *Hâsim Dîvânı-İnceleme, Metin ve Nesre Çevirisi,* Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.YLT.

Üstüner, Kaplan (2010), *Enderunlu Hasan Yâver Divan İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin,* Ankara: Birleşik Yay.

Üngün, Sevim (1965-66), "Vahîd Mahtûmî ve Mora Fetihnâmesi", *İÜ, Edebiyat Fakültesi, Tarih Dergisi*, XV (20): 101; XVI (21) (1966): 63; XVII (22) (1967):16.

Ünver, İsmail (1986), "Mesnevî", *Türk Dili*, 415-417: 443-461.

Varışoğlu, M. Celal (1999), *Hâtem, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Dîvanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Erzurum: Atatürk Ü, YLT.

Walsh, J. R. (1978), "Kânî, Abû Bekr", *EI*, IV: 544.

Xudiyev, Nizami (1997), *Azerbaycan Edebi Dili Tarixi*, Ankara.

Yağcı, Ömer Gökhan (2006), *Mehmed Şerif Efendi Divanı, İnceleme-Metin*, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, YLT.

Yalap, Hakan (2007), *Subhizâde Abdî (Abdullah) Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı (İnceleme-Metin-İndeks)*, Niğde: Niğde Ü., YLT.

Yanartaş, Yusuf (1997), *Enderunlu Fazıl Divanı, Edisyon Kritik, İndeks ve İnceleme*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, YLT.

Yaraşır, Ömer (1996), "Nedim Dîvanının Tahlili", Edirne: Trakya Ü., DT.

Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi (1999), I-II C., İstanbul: YKY.

Yatman, Mustafa (1989), *Osmanzâde Tâib Divanından Seçmeler*, Ankara: KB Yay.

Yazar, İlyas (2010), *Kâni Dîvânı Tenkidli Metin ve Tahlil*, İstanbul: Libra Yay Yazıcı, Gülgün (2001), "Kâmî'nin Şiirlerinde Tasavvuf", *Tasavvuf*, 3 (7): 217-230.

Yenikale, Ahmet (2012), *Sünbülzâde Vehbî Divânı,* Kültür Turizm Bak. e-kitap, Kültür Eserleri 514. www.kulturturizm.gov.tr. (Erişim tarihi: 28.02.2014).

Yeniterzi, Emine (1993), *Divan Şiirinde Na't*, 2 C., Ankara: TDV Yay.

Yıldırım, Ali (1995), "Kâmî'nin Behcetü'l-Feyhâ Adlı Mesnevisi", Elazığ: *FÜ, Kâmî'nin Behcetü'l-Feyhâ Adlı Mesnevîsi*, 7 (1-2): 285-301.

Yıldırım, Ali (2009), *Kâmî Dîvânı (Edirneli Efendi Çelebi) Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Ankara. MEB Yay.

Yıldız, Seyhan (2002), *XVIII. Yüzyıl Divan Şairi Şakir Hayatı, Eseri, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni*, Ankara: Gazi Üniversitesi.YLT.

Yıldız, Ali (2006), *18. Yüzyıl Şâirlerinden Ferhad Paşa Divanı (Metin – İnceleme)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.YLT.

Yıldız, Alim (2011), *Ahmed Hamdi Divanı,* Sivas.

Yılmaz, Kadri H. (2011), *Hâmî Ahmed Diyarbekrî Divanı (İnceleme-Metin),* Ankara: Gazi Üniversitesi, YLT.

Yılmaz, Kadriye (2001), *İbrahim Tırsî ve Dîvân'ı: İnceleme-Metin-Sözlük*, Ispata: Süleyman Demirel Üniversitesi, YLT.

Yılmaz, Kadriye (2008), "Bir Hezel Şairi Olarak İbrahim Tırsî ve Divanı", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* 15:163-184.

Yılmaz, Kâşif (2001), *III. Selim (İlhamî): Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, Edirne: Trakya Üniversitesi Yay.

Yorulmaz, Hüseyin (1989), *Koca Râgıb Paşa Divanı (Araştırma-Metin),*İstanbul: İÜ, YLT.

Yorulmaz, Hüseyin (1990), "Koca Râgıb Paşa, Nabî ve Fıtnat'a Dâir", *Dergâh,* 1 (8): 34-42.

Yorulmaz, Hüseyin (1990), "Şair Devlet Adamı Koca Râgıb Paşa", *Tarih ve Toplum*, 13 (76):34-42.

Yorulmaz, Hüseyin (1998), *Koca Râgıb Paşa*, Ankara: KB Yay.

Yöntem, A. Canip (1949) "Hem Halk Hem Dîvân Şairi Vahîd Mahtûmî", *TDED*, III (3-4): 267-274.

Yöntem, A. Canip (1952a), "XVIII. Yüzyıl Şairlerinden: Vahîd Mahtûmî'ye Dâir Bazı Mülâhazalar", *IV. Türk Tarih Kongresi, Tebliğler*, Ankara: 445-450.

Yöntem, A. Canip (1977a), "Fıtnat, Zübeyde", *İA*, IV: 626-627.

Yöntem, Ali Cânip (1977b), "Fâzıl", *İA*, IV:529-531.

Yurtsever, Murat (1990), *Bursalı İsmail Hakkı Divanı (İnceleme-Metin)*, Bursa: Uludağ Ü., DT.

Yücel, Hasan Ali (ö. 1998), "Tarihimizde Bir Fecr-i Kâzib ve Nedim", *Pazartesi Konuşmaları,* Ankara: 220-226.

Yüksel, Sedit ((1977), "Koca Râgıb Paşa'nın Sanatında ve Yaşantısında Haşmet'in ve Fıtnat'ın yeri", *Türkoloji Dergisi*, 7: 23-34.

Yüksel, Sedit (1980), *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara: İş Bankası Yay.

Ziya Paşa (1291-92), *Harabat*, 3 C., İstanbul.

Son Klasik Dönem (1700-1800): Mesneviler

Osman Horata

ÖNCEKİ asırlarda önemli temsilciler yetiştiren mesnevi geleneği, Son Klasik Dönem'de siyasi ve sosyal hayatta olduğu gibi *zeval* dönemini yaşar. Klasik estetikte kendisini göstermeye başlayan çözülmelere karşılık şiirin gelişimini devam ettirdiği, hatta her köşe başında bir şairin çıkmasından şikâyet edildiği bir dönemde, mesnevi sahasındaki bu tükeniş onu besleyen kaynakların kurumaya yüz tuttuğunu veya mevcut estetik anlayışı içinde bütün imkânları yoklayan bir türün misyonunu tamamlama sürecine girdiğini göstermektedir. Bu asırda yazılan mesnevilerin çoğu, birkaçı dışında edebî değerden yoksun, çala kalem yazılmış sıradan örneklerdir. Buna karşılık mesnevi geleneği, türünün zirvesini de aynı dönemde Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ıyla yakalamıştır. Galip'in (ö. 1799) dışında, mesnevi türünde dönemin öne çıkan diğer temsilcileri, İsmail Beliğ (ö. 1729), Mehmet Emin Beliğ (ö. 1729), Nahifî (ö. 1738?), Sünbülzade Vehbi (ö. 1809) ve Enderuni Fazıl (ö. 1810)'dır.

16. asırda en verimli dönemini yaşayan bu gelenek, sonraki dönemlerde kendi içinde şairler için çekim merkezi olabilecek yeni terkiplere ulaşamamıştır. Önceki yüzyılda, Atayi ve Sabit'te belirgin bir şekilde ortaya çıkan mahallî-folklorik söylem, şiirde olduğu gibi, bu geleneğe derin bir nefes aldıracak Nedim benzeri bir mesnevi şairi yetiştirememiş; bedii söylem (Sebk-i Hindî) ise bu terkibi en üst seviyede Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ıyla gerçekleştirmiştir. Fakat bu eser de, klasik edebiyatı besleyen kaynakların

kurumaya yüz tuttuğu bir devirde yazılması sebebiyle gerekli ilgiyi görememiştir. Önceki asırda yetişen mesnevi şairlerinin en önemlileri, Nadirî, Atayi, Nabi ve Sabit'tir. Bunlar arasında, Nabi'nin dışında şairlik yönü güçlü bir isim yoktur. Bu sebeple Nef'i, Nabi ve Na'ilî, sonraki asır şiiri üzerinde yönlendirici bir rol oynarlarken, bu aynı ölçüde mesnevi yazarlarınca gerçekleştirilememiştir. Mesnevi türünde, Nabi'yi takip edenler onu aşamazken, Sabit'in açtığı yol, güçlü bir şair olmayan Enderuni Fazıl'ın elinde daha ileriye taşınmıştır. Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı ise, hareket noktası Nabi'nin *Hayr-abad*'ı olmakla birlikte, kendisine özgü, orijinal bir eserdir.

Bu dönemde, şiirde olduğu gibi mesnevilerde de yenilik arayışı belirgin bir şekilde öne çıkar. Mesnevi yazarları da yeniliği, Galip dışında, günlük hayatı ve konuşma dilinin kendisine has lügatini şiire taşımakta bulmuşlardır. Destani, dinî-tasavvufi eserlerden aşk ve macera konulu hikâyelere doğru bir gelişme gösteren mesnevilerin son durağı, yerli/realist mesneviler olmuştur. Bu sebeple bu asır, günlük hayattan kesitler sunan yerli mesnevilerin en çok rağbet gördüğü bir devirdir. Bunda, sosyal ve siyasi hayatta görülen çöküntünün de rolü olmalıdır. Geleneğin soyut dünyasından hayatın gerçeklerine yönelen şairler; olağanüstü olaylar ve masal motifleriyle yüklü mesneviler ve idealize edilmiş aşk hikâyeleri yerine, toplumsal olayları ve isyanları anlatan mesneviler yazmayı tercih etmişlerdir. Önceki asırda Atayi ve Sabit gibi şairlerle ivme kazanan bu yöneliş, şairlerin iç ve dış gerçekliğe daha fazla yüzünü döndürmeye başladıkları 18. yüzyılda en verimli dönemini yaşamıştır. Fakat bu verimlilik, daha ziyade nicelik olarak kendisini göstermiş, aynı ölçüde eserlerin niteliğine yansımamıştır. Kâmi, *Behcetü'l-Fehya*'sında Bağdat'taki isyanların bastırılışını anlatırken; Enderuni Fazıl gibi şairler, aşkı soyut kalıplarından çıkarıp daha gerçekçi bir şekilde hikâye etmeye çalışmışlardır. Fakat bu gerçekçilik, bazı şairlerin elinde müstehcenlik ve bayağılık boyutlarına ulaşmış, bu da tepkileri beraberinde getirmiştir. Fazıl'ın *Zenan-name*'si, Tanzimat döneminde bile müstehcen bulunarak toplatılmıştır. *Şevk-engiz* (Sünbülzade Vehbi), *Hubannname*, ve *Defter-i Aşk* (Enderuni Fazıl), *Sergüzeşt-name-i Fakir Be-Azimet-i Tokat*, *Bursa Şehr-engizi* (İsmail Beliğ), *Lalezar* ve *Yenice Şehr-engizi* (Vahit) devrin realist-yerli mesnevilerinin başarılı örneklerindendir. Fennî'nin *Sahil-name* adlı orijinal mesnevisi de bu türde anılması gereken bir eserdir. Bir ölçüde geleneksel estetik anlayışındaki çözülmeyi gösteren bu yönelişler, köklü bir geleneğe yaslanmaması veya temsilcilerinin güçlü şair olmamaları sebebiyle türünün basit örnekleri seviyesinden öteye geçememiştir.

En verimli dönemini 16. asırda yaşayan âşıkane mesnevilerde ise, önceki asırda başlayan tükeniş bu dönemde çok daha ileri boyutlara ulaşmış, birkaç şair dışında bu türe rağbet eden çıkmamıştır. Bu, insanların/okuyucuların bu türe ilgisinin azaldığını göstermekten ziyade, 16. asırda yetişen

Hamdî, Fuzulî, Fazli gibi büyük mesnevi şairlerinden sonra, onları aşabilen şairlerin yetişmemesinden kaynaklanmış olmalıdır. Çünkü sosyal yapıda önceki asra göre köklü değişiklikler olmamıştır. Halk, bu konudaki ihtiyacını türünün klasik örneklerini okuyarak gidermeye çalışmıştır. Bu türde verilen eserler, *Edhem ü Hüma* (Na'ti), *Leyla vü Mecnun* (Örfî Mehmet Ağa), *Yusuf u Züleyha* (Köprülüzade Es'at Paşa, Ahmed-i Mürşit, Molla Hasan, Bilal Efendi) gibi örnekler, dönem edebiyatında kendilerini tanıtma fırsatı bulamayan şairlerce kaleme alınmıştır. Kâmi'nin bir padişahın azat ettiği kölesinin eşine duyduğu aşkı anlatan *Firuz-name*'si ise, geleneksel aşk hikâyelerinden farklı, türünün ilginç örneklerinden biridir.

Tarihî-menkabevi mesnevilerle âşıkane mesnevilerin, sosyal yapıdaki değişime paralel bir gelişme göstermesi dikkat çekicidir. Zirve dönemlerinde en verimli zamanını yaşayan bu türler, çöküş sürecinin hızlanması ve fetih ruhunun zayıflamasına paralel olarak rağbetten düşmektedir. Osmanlılar, ilk defa bu asırda barış yapmaya zorlanan taraf durumuna düşmüştür. Önceki asırda, Nabi ve Sabit gibi şairlerde gördüğümüz *Sulhıyye* türündeki kasidelerden sonra, Seyyit Vehbi (ö. 1736) mesnevi şeklinde bir *Sulhıyye* kaleme alır. Bu eser, savunmaya geçişin veya zihniyet dünyasındaki değişimin tipik bir göstergesidir. Pasarofça Antlaşması sebebiyle yazılan bu mesnevi, kahramanlıkların değil kaybedilen toprakların ardından duyulan üzüntüyü ve barışa duyulan özlemi hikâye eder. Münif (ö. 1743)'in Belgrad'ın fethiyle ilgili yazdığı mesnevisi sadece 140 beyittir. Nevres (ö. 1761-62)'in Bedir Savaşını, Bakai'nin ise Battal Gazi'nin kahramanlıklarını anlatan eserler yazması, onların bilinçaltında yatan geçmiş günlere duydukları özlemin bir aksi olmalıdır. Hasip (ö. 1160/1747?)'in, Osmanlı devletinin kuruluşundan Fatih döneminin sonuna kadarki olayları hikâye eden 18000 beyitlik *Silkü'l-Le'al-i Âl-i Osman* adlı bir mesnevisi ise, tarihî mesnevilerin son demlerini yaşadığı bir dönemde kimsenin dikkatini çekmemiştir.

Dinî-tasavvufi muhtevalı, öğretici mesnevilerde de önceki asırda başlayan azalma bu asırda da devam eder. Türünün önemli örneklerinden biri olan Nabi'nin *Hayriyye*'si, bu asırda birkaç şairin dışında ilgi görmez. Buna karşılık hikemî şiir en verimli dönemini yaşar. Öğretici nitelikli mesnevilerin bu dönemdeki en önemli örnekleri, Sünbülzade Vehbi (ö. 1809)'nin Nabi'nin *Hayriyye'*sinden etkilenerek kaleme aldığı *Lutfiyye*'si (Beyzadeoğlu 1996) ve Nahifî (ö. 1738)'nin devrinde oldukça rağbet gören manzum *Mesnevi Tercümesi*'dir. Safî (Mustafa) (ö. ?)'nin *Gülşen-i Pend* (Çalka 2007) mesnevisi ise, kaside şeklinde kafiyelenmesi ve sonuna doğru her mısrada eserin yazılışına tarih düşürülmesiyle dikkati çeken bir mesnevidir.

Divanların sonunda yer alan küçük mesnevilerde de, didaktik ve âşıkane türlerin dışında realist nitelikli ilginç örneklere rastlanmaktadır. Neyli

(ö. 1748)'nin bir Hristiyan kızın Müslüman gence aşkını anlattığı mesnevi şeklindeki manzum mektubu, tahkiye tekniği, diyalog ve monologlarıyla modern hikâyeden çizgiler taşır. Onun, bu küçük mesnevisinin dışında, şairin sevgilisine ve İstanbul'a duyduğu özlemi anlattığı manzum bir mektubu vardır (Kılıç 1994; Kılıç 1996: 193-204). Divanında üç küçük mesneviye yer veren Nedim (ö. 1730), Mustafa Paşa'yı övmek amacıyla yazdığı mesnevisinde Vefa Bağı'nın özelliklerini bütün hünerlerini göstererek hikâye eder (Macit 1997). Ferrî'nin (ö. 1805) "Hikâye-i Manzûme El-Mülakkab Bi-Mekr-i Acib" başlıklı 149 beyitlik mesnevisi ise, gulampareliği bayağılık boyutunda işleyen müstehcen bir mesnevidir (Kırbıyık 1994). Bunlara, Seyyit Vehbi'nin (ö. 1736) kıta ve mesnevi şeklinde kaleme aldığı arz-ı hâller ve manzum mektupları (Dikmen 1991); Sami'nin (ö. 1733-34), musiki terimleri ve aletleriyle ilgili çok sayıda kavramın bulunduğu 63 beyitlik mesnevisini (Kutlar 2004); Vahit Mahtumi (ö. 1732-33)'nin kanaatkâr olmanın faydaları ve aç gözlülüğün zararları ile II. Mahmut'tan af isteği ve âşığın ağzından sevgiliye yazılan bir mektubu içeren küçük mesnevilerini ilave edebiliriz (Kahraman 1995).

Temsilî (alegorik) mesneviler

Bu dönemde yazılan temsilî mesneviler, asrın sonlarına doğru Galip ve Refi'-i Amidi tarafından kaleme alınmıştır. Türünün ve Türk mesneviciliğinin zirvesini oluşturan **Şeyh Galip** (1757-58- 1799)'in *Hüsn ü Aşk*'ı (Gölpınarlı 1968, Okay ve Ayan 1975, Doğan 2003), divanından iki yıl sonra, henüz 26 yaşındayken kaleme alınmıştır. Şair, eserin yazılış sebebini anlattığı bölümde, bir mecliste Nabi'nin *Hayr-abad*'ına benzer bir mesnevinin yazılamayacağının iddia edilmesi üzerine bu eserini yazmaya başladığını söylemiş; Nabi'nin eserini Attâr'dan *çalıntı* olmakla tenkit etmiştir. *Hayr-abad*, konu bakımından Attâr'ın *İlahî-name*'sindeki bir hikâyeden mülhem olarak yazılan bir mesnevidir. *Hüsn ü Aşk*'ın ise, Nabi'nin mesnevisiyle Sühan'ı andıran Pir-i Hıred tipiyle, kuyudan çıkmak motifi dışında bir benzerliği yoktur. *Hüsn ü Aşk* ile İbn-i Sina'nın *Risaletü't-Tayr*'ı, Şihabeddin Sühreverdî'nin *Munisü'l-Uşşak*'ı, Fuzulî'nin *Sıhhat u Maraz*'ı, Nev'î'nin *Hasbihâl*'i, Nizâmî ve Fuzulî'nin *Leyla vü Mecnun*'ları arasında kurgu ve tematik bakımından bazı paralelliklere rastlanmaktadır (bk. Gölpınarlı 1985: 115-116, 119-121). Fakat *Hüsn ü Aşk*, bunların hiçbirinin taklidi olmayan tamamıyla orijinal, telif bir mesnevidir (Holbrook 1998: 228-261). Bu konuda, şairin kendisi de *Hüsn ü Aşk*'ın sonunda, "Tarz-ı selefe tekaddüm ettim / Bir başka lügat tekellüm ettim" diyerek, eserinin farklılığı ve orijinalliğine dikkat çekmiştir. Buna karşılık, Mevlana'nın *Mesnevi*'sine sayısız göndermeler vardır. Ondan aldığı bazı anahtar kelimeler, şairin imaj dünyasında yeniden konumlan-

dırılmıştır. Bu sebeple, Holbrook'un (1998: 71) belirttiği gibi, *Hüsn ü Aşk*'ı, *Mesnevi*'den, folkloru, edebiyatı ve geleneklerine kadar Mevlevilik geleneği içinde meydana gelen "Mevlevi metinler arasılığı" olarak görmek gerekir. *Hüsn ü Aşk*, bu yönüyle genelde klasik özelde Mevlevi mesnevi geleneğinin bir alegorisi olarak da okunabilecek bir eserdir (Açıl 2013: 43).

Hüsn ü Aşk, "mefûlü mefâîlü feûlün" vezniyle yazılmış, Hüsn ile Aşk arasında geçen 2101 beyitlik tasavvufi bir aşk hikâyesidir. Eser, ilk bakışta beşerî bir aşk hikâyesi gibi görülmekle birlikte, gerek kişiler gerekse mekânlar tasavvufi kavramları temsil etmektedir. Eserde, bir aşk hikâyesinin çerçevesinde mutlak güzelliğe yani Allah'a ulaşmanın zorlukları, bu yola giren bir salikin mürşidin yardımına duyduğu ihtiyaç anlatılmaktadır. *Hüsn,* "cemal-i mutlak" olan İlahî güzelliği; *Aşk,* İlahî güzelliğe ulaşmak isteyen saliki (dervişi), *Mekteb-i edep* tekkeyi, *Benî-Mahabbet* tarikat mensuplarını, *Gayret* dervişin çabalarını, *Huş-rüba* mecazi aşkı, *Molla-yı Cünun* ve *Sühan* ise mürşidi temsil etmektedir. Eserde, varlık âleminden yokluğa, kesretten vahdete, mecazi aşktan hakiki aşka ulaşan manevi yolculuk hikâye edilmektedir. Bu yolda karşılaşılan tehlikeler ise İlahî aşka ulaşmak için aşılması gereken engellerdir. Eser, tasavvufi bir aşk hikâyesi olmakla birlikte, tabiat tasvirleri, aşk duyguları, ıstırapları ile aynı zamanda beşerî yönü de olan bir mesnevidir. Konu tamamıyla tasavvuf felsefesi esprisi içinde işlenmektedir. Eserin olay örgüsü ana hatlarıyla şöyledir:

> Benî-Mahabbet kabilesinden *Hüsn* ve *Aşk*, Mekteb-i Edeb'de okurken birbirlerine âşık olurlar. İki âşık, içinde "feyz havuzu" bulunan "Nüzhetgeh-i ma'na" adındaki bahçede zaman zaman buluşup dolaşırlar. Aynı kabileden Hayret adlı bir kimse bu buluşmayı engellemeye çalışır. Bahçenin *Sühan* adlı ihtiyar, arif bir mihmandarı vardır. İki âşık birbirleriyle *Sühan* vasıtasıyla haberleşmeye çalışırlar. *Aşk*'ın *Gayret*, *Hüsn*'ün de *İsmet* adlı dadıları vardır. *Aşk*, mektebin *Molla-yı Cünun* denilen hocasının öğüdü ve *Gayret*'in tensibiyle kızı babasından ister. Kabile büyükleri ise, kendisinden Kalp diyarındaki iksiri alıp getirmedikçe *Hüsn*'le evlenemeyeceğini söylerler. *Aşk*, kimyayı bulmak için *Gayret*'le birlikte yola çıkar. Yolda birçok tehlikelerle karşılaşır. Düştüğü kuyudan, kendisine âşık olan bir cadının elinden *Sühan* vasıtasıyla kurtulur. Yolda, cinlerle gulyabanilerle savaşır ve ateş denizini geçmek zorunda kalır. Çin sınırına vardıklarında, Çin padişahının *Hüsn*'e benzeyen kızı *Hoş-rüba*'ya gönlünü kaptırır. Kız, onları *Zatü's-suver* kalesine kapatır. *Aşk*, *Sühan*'ın tavsiyesiyle kaleyi ateşe vererek kurtulur. Kaleyle birlikte kız da yanar. Bu arada *Gayret*'i de kaybeder. *Sühan*, *Aşk*'ı alıp *Kalp* kalesine götürür. *Aşk*, *Sühan*'ın yardımıyla *Hüsn*'ün sarayına varır. O sırada *Hayret*, *İsmet*, *Molla-yı Cünun* ve diğerleri gelirler. *Sühan*, onu çeşitli kılıklarda tehlikelerden kurtaranın kendisi olduğunu, *Hüsn*'ü kendisinden ayrı sanması sebebiyle bu tehlikelerle karşılaştığını, *Aşk*'ın *Hüsn*, *Hüsn*'ün de *Aşk* olduğunu söyler. *Hayret*, *Aşk*'ı alıp *Hüsn*'e götürür ve gayp perdesi açılarak *Hüsn*'e kavuşur.

Mesnevide, bu ana temanın dışında yan hikâyeler de önemli bir yer tutmaktadır. *Hüsn ü Aşk,* kurgu bakımından benzeri aşk mesnevilerine göre farklı değildir. Eser olay örgüsü bakımından zayıf olmakla birlikte, bilhassa tasvirleri ve olayları sahnelendirmesiyle dikkati çekmektedir. Eserde, yer yer sürrealist, sembolist ve empresyonist şairleri hatırlatan tasvirlere rastlanmaktadır. Bahar, kış ve mekân tasvirleri son derece başarılıdır. İstiareler, mecazlarla örülü sanatkârane tabiat ve kişi tasvirleri, sakiye hitaplar ve araya konulan şiirler, mesneviye durağan bir yapı kazandırmıştır. *Hüsn ü Aşk*'a asıl özelliğini veren, mesneviyi baştan sona ören şaire özgü son derece sanatkârane anlatımıdır. Eserde, sanat kaygısı, güzel yazma isteği, tasavvufi mesajı geri planda bırakmıştır. Galip, kullanacağı kelimeler konusunda oldukça hassas davranmıştır. O, mesnevisinin başında uzun tamlamaların şiire sıklet verdiğini söylemiş, Nabi'yi Arapça ve Farsçayı fazla kullanmakla tenkit etmiştir. Buna karşılık, kendisi de mesnevi ve bazı şiirlerinde aynı hataya düşmekten kurtulamamıştır. Bu külfetli, bedii üslubuna karşılık, kelime seçiminde oldukça titiz davranmış, renkli ve derin dünyasını ifadeye yarayan soyutu somutlaştıran tamlama, kelime ve benzetmelere yer vermiş, zarafeti elden bırakmamaya çalışmıştır. Şairin, renkli, canlı, soyut kavramlar ve semboller üzerine kurulu, geniş ve renkli bir hayal dünyası vardır. Bu aşırı zihnilik, zaman zaman eserde zorlamaya, muğlak ifadelere sebep olmuştur. Hikâye arasına yerleştirilen şiirler, bilhassa Aşk dilinden yazılanlar onların iç dünyalarını başarıyla aksettiren tahliller gibidir. *Hüsn ü Aşk*'taki şiirler arasında tardiyelerin ayrı bir yeri vardır. Bunlar türünün en güzel örnekleridir. Bilhassa Aşk dilinden yazılanlar onun derin duygularını ifade etmesi sebebiyle çok beğenilmiştir.

Refi-i Amidi (ö. 1815?) ise, Galip'in Nabi'yi eleştirmesine kızarak *Can u Canan (Nazm-ı Dekayık)* (Öztoprak 2000; Üstüner 2003) adlı bir mesnevi yazar; fakat eseri *Hüsn ü Aşk*'ın basit, sathi bir taklidinden öteye geçemez. Eserde, Benî-Mahabbet, Derdoğulları; Hüsn ve Aşk, Can ve Canan; Edeb mektebi de Cezbe mektebi olarak değiştirilerek Galip'e benzetilmeye çalışılmış fakat şairin harikülade üslubu ise unutulmuştur.

Realist-yerli mesneviler

Bu türün ilk akla gelen ismi Enderuni Fazıl'dır. İsmail Beliğ, Vahit, Feyzî, Fennî ve Sünbülzade Vehbî de bu türde eser veren şairlerdendir. Bu yüzyılın bütün temsilcilerinde, gerek üslup gerekse muhteva itibariyle çeşitli ölçülerde kendisini gösteren mahallî/günlük hayat, dönemin sonlarında yetişen **Enderuni Fazıl** (ö. 1225/1810)'ın mesnevilerinde, bütün mahremiyeti ve çarpıklığıyla kendisini gösterme fırsatı bulur. Fazıl, güçlü bir şair olmamakla birlikte, sanatını iç ve dış gerçekliğe açtığı şiirleriyle klasik

estetikte ilk ciddi baş kaldırıyı yapan şairlerden biridir. Şairin *Divan*'ından başka *Defter-i Aşk*, *Huban-name*, *Zenan-name* (Bingölce 2007) ve *Çengi-name (Rakkas-name)* (Karacasu 2006) adlı manzum mesnevileri vardır. Mesneviler müstakil ve topluca birkaç defa basılmıştır (İstanbul 1286, 1870). *Zenan-name* ise Fransızcaya da tercüme edilmiştir (Paris 1879).

Gazel ve şarkılarının yanında, asıl kişiliğini yerli, realist nitelikli mesnevilerinde gösteren Fazıl, *Defter-i Aşk* mesnevisinde "genç oğlan"larla yaşadığı ve sonradan pişmanlık duyarak tövbe ettiği aşk maceralarını anlatır. Bunların sayısı ise kendi ifadesine göre 22'dir, mesnevisinde ise ancak 4'ünden bahsetmiştir. Eserin hatime bölümümün olmaması, mesnevinin yarım kaldığını düşündürmektedir. Fazıl'ın saraydan çıkarılmasından bir yıl sonra (1199/1784) kaleme aldığı, 438 beyitlik bu küçük mesnevi, gelenek çizgisinde İlahî aşkı tarifle başlamış ve esere tasavvufi, platonik bir boyut kazandırılmak istenmiştir. Ona göre, güzellik nerede, hangi cinste görülürse görülsün Allah'ın tezahüründen başka bir şey değildir. O, insanı hakiki aşka yani Allah'a götüren bir merdivendir. Şehevi arzular ise insanı aşka değil sefahata götürür. Onlar âşık değil sefihlerdir. Bu girişten sonra, kendisini esir alan her "güzel"i, onlarla ilgili her şeyi olduğu gibi anlatacağına söz vererek; kendisini Arap topraklarından Anadolu'ya sürükleyen macerasını, Enderun günlerini, başından geçen dört aşk macerasını anlatmaya başlar. Mesnevinin son bölümünde ise, daha önce âşık olduğu bir çingene "güzel"ini altı yıl sonra saçı sakalı birbirine karışmış, iğrenç bir vaziyette ayı oynatırken görmesinin, kendisini bu tür sevgilerden nefret ettirdiğini söyler ve asıl ebedî, değişmeyen sevgiliye gönül vermek gerektiğini belirtir. Mesnevide, görüldüğü gibi gerek doğu gerekse Batı edebiyatlarında çok sık görülen genç erkeklere duyulan sevgi, tasavvufi bir çerçeve içinde anlatılmıştır. Eser, halk ağzından alınan deyimler ve kelimelerle dolu realist tasvirleri, folklorik malzemelerin zenginliğiyle dikkati çekmektedir. Mesnevi içinde yer alan bir çingene düğünü, tipleri, aksiyonu ve tasvirleriyle tam bir pitoresktir ve klasik hikâye geleneğinde yeni bir çıkışı temsil eder. Şair, bir gencin çingene kızına âşık oluşunu, verdiği hediyeleri, kurulan çadırları, düğün törenini, Ayvansaray'ı çınlatan düğün alayının seslerini, canlı bir tablo hâlinde sergiler.

Huban-name, şairin hamilerinden Reisülküttap Ratip Efendi'ye ithaf edilen şehrengiz türündeki bir mesnevidir. 796 beyitlik bu mesnevi de, önceki gibi saraydan çıkarıldığı sefalet günlerinde telif edilmiştir (1207/1792). Şair, mesnevisini sevgilisinin hangi millette "güzel" çoktur diye sorması üzerine yazmaya başladığını, ayrıca kaderin kendisini ülkeden ülkeye attığını, gittiği her yerde aşkın kölesi olmaktan kurtulamadığını, bu konudaki tecrübesinin farklı ırklardan gençlerin güzelliklerini anlatan böyle bir kitap yazmayı gerekli kıldığını söylemiştir. *Defter-i Aşk*'ta olduğu gibi bu eserin

başında da güzellik tasavvufi açıdan ele alınmıştır. İlmî eserlerdeki üslubu andıran bir dille kaleme alınan mesnevi, millet (ırk) tahlilleri ve bazı coğrafi bilgiler bakımından önem arz etmektedir. Mesnevide, Hindistan, İran (Orta asya dâhil), Bağdat, Mısır, Sudan, Habeş, Yemen, Mağrip (Fas), Cezayir, Tunus, Hicaz, Şam, Halep, Anadolu, Rumeli, Adalar, İstanbul, Rum, Ermeni, Yahudi, Çingene, Tatar, Arnavut, Bosna, Tatar, Gürcü, Çerkez, Bulgar, Hırvat, Eflak (Romen), Moldova, Fransız, Polonya, Alman, İspanyol, Felemenk, İspanya, İngiliz, Nemçe, Rus, Yeni Dünya (Amerika) *güzel* (genç erkek) lerinin özellikleri anlatılmıştır. Eser, şehrengizleri hatırlatmakla birlikte, sadece bir şehri değil birçok ülkeyi içine alması bakımından onlardan ayrılmaktadır. Bu yönüyle eser divan edebiyatındaki tek örnektir. Fazıl, uzun yıllar Enderun'da yetişmesi sebebiyle farklı ırklardan birçok devşirmeyle bir arada yaşamış, burada kazandığı tecrübeleri eserine aksettirmeye çalışmıştır. Tecessüs sahibi, gözlem yeteneği yüksek bir kişi olan Fazıl'ın, hamamda gördüğü bir kimsenin konuşmasını duymadan milliyetini söyleyebileceğini belirtmesi, bu konudaki birikiminin genişliğini göstermektedir. Mesnevide, farklı milletlere ait güzellerin fizikî ve ahlaki özellikleri, onların gelenek ve görenekleri, âdetleri hakkında bilgi verilmiştir. Şairin kendisi de Arap asıllı olmakla birlikte, Türk kültürü alarak yetişmesi sebebiyle farklı milletlerden insanları Türk gözüyle değerlendirmiştir.

Fazıl'ın mesnevileri içinde en ilginci *Zenan-name*'dir. Diğerlerine göre daha uzun olan mesnevinin (1101 beyit) telif tarihi belirtilmemiştir. Yapı olarak *Huban-name*'ye benzeyen ve onu bütünleyen mesnevide ise farklı milletlere ait kadın güzelleri anlatılmıştır. Şair, erkek ve kadını yaratan Allah'a dua ettikten sonra, "genç sevgilisi"nin *Huban-name* için teşekkür edip bir de farklı milletlerden kadınlar için eser yazmasını istemesi üzerine mesnevisini yazmaya başladığını söylemiş; aslında kadınlara karşı meyli olmadığını, gelenekte de kadından bahsetmenin edebe aykırı olduğunu belirterek özür dilemiştir. Kendisinin de belirttiği gibi, şair daha önceki şairlerin cesaret edemediği bir konuda cesur bir adım atmıştır. Eser bu bakımdan konu itibariyle de orijinaldir. Şair, bir erkeğin "cins-i latif" (güzel kız)in beğenisini nasıl kazanabileceğini, nasıl giyinmesi gerektiğini ve ideal güzelin özelliklerini anlatmıştır. Ona göre ideal güzel, henüz 15 yaşında, siyah gözlü, siyah kaşlı, fidan boylu, nazik, nazenin vücutlu, zarif edalı, ikide bir "abû" demeyen bir kızdır. Bundan sonra farklı ırklardan kadınlar sırasıyla tasvir edilmiştir. Şair, Anadolu kadınlarını, naz ve cilveden yoksun olmaları, güzelliklerinin yürek yakan cinsten olmaması sebebiyle eleştirmiş; İstanbul kadınlarını ise zarafet ve güzellik sembolü olarak nitelendirmiştir. Bunlar içinde, saçlarına sabah rüzgârı değmeyen, peşinde cariyeleriyle dolaşan, namus ve iffet sahibi olanları övmüş, aşüfteleri ise kötülemiştir. Diğer milletler içinde, en çok İran, Rum, Çerkez ve bilhassa Gürcü dilberlerini be-

ğenmiştir. Güzellerle ilgili anlatılanlar genellikle birbirine benzemektedir. Fakat Yahudi, Ermeni ve Ruslardan nefretle, Mısırlılardan ise küçümseyici ifadelerle bahsetmiştir. Fazıl, mesnevisinde evliliğin zorlukları, kadınların hamam eğlenceleri gibi konulardan da bahsetmiştir. Bir fahişenin mahalle halkı ve imam tarafından basılmasını anlattığı bölüm ise, din adamları ve toplum kesimlerindeki yozlaşmayı gözler önüne sermektedir. Şair, eserinin sonunda da, mesnevisinin orijinalliğine temas ederek, böyle bir eserin başkaları tarafından yazılmasının güçlüğünü belirtmiştir. *Zenan-name*, müstehcen motiflerin dışında, gerek konusunun orijinalliği gerekse üslubu itibariyle şairin en başarılı olduğu mesnevidir. Eserin matbu nüshasının müstehcenliği sebebiyle Mustafa Reşit Paşa tarafından toplatılması, yazarın devrine göre son derece cesur tavrını göstermektedir.

Diğer mesnevilerden farklı olarak kıta (dörtlükler) şeklinde yazılan *Çengî-name* (*Rakkas-name*)'de ise, İstanbul'un çeşitli hamamlarında raks eden Yahudi, Ermeni, Rum, Çingene ve Hırvat gibi farklı milletlere ait 43 köçek (erkek rakkas), bizzat isimleri verilerek müstehcen bir şekilde tasvir edilmiştir. Rakkasların bir kısmının ismi, Kanarya, Tarçın gülü gibi takma isimlerdir. 117 kıtadan meydana gelen eserin telif tarihi ve sunulduğu kimse belirtilmemiştir. Eserin yazılış sebebinin anlatıldığı bölüme göre, bu eser devrin köçekleri hakkında tartışma yapılan bir mecliste şairin hakem seçilmesi üzerine yazılmıştır. Mesnevi, edebî değerden yoksun olmakla birlikte, devrin folkloru, örf ve âdetleri hakkında önemli bilgiler ihtiva etmektedir.

Hammer, Fazıl'ın Arapça olarak yazılan ve farklı ülkelerden kız ve erkekleri anlatan *Elf Gulam ve Gulam*, *Elf Cariye ve Cariye* isimli eserleri örnek almış olabileceğini söylemiş; Gibb ise şairin bu eserleri okuduğunu gösteren bir delil olmadığını belirterek, kendi edebiyatında şehrengizler gibi örneklik edebilecek yeterli kaynağın olduğunu ifade etmiştir (1999: 424). Mesnevilerin, verilen bilgiler itibariyle tercüme olmadığı ilk bakışta anlaşılmaktadır. Fazıl, daha önce kimsenin ele almaya yanaşmadığı konuları, cesurca işleyen bir şairdir. Fakat şairin, üslup kaygısını ve estetik zevki geri plana atması, mesnevilerinin türünün basit örnekleri arasında kalmasına sebep olmuştur. Hepsi bir mesnevi hacmindeki bu küçük, realist mesneviler, folklorik bakımdan zengin olmakla birlikte, üslup itibariyle şairi nâzımlıktan şairliğe çıkarabilecek nitelikte değildir. Mesnevilerde, şiirsellik yönü zayıf, konuşma dilinin imkânlarına açık, yer yer ironiye kaçan, basit tamlamalarla örülü mahallî/folklorik bir üslup vardır. Bu monoton üslup, çingene düğünü, hamam eğlenceleri gibi olayların nakledildiği kısımlarda ise yerini canlı, hareketli bir tahkiye üslubuna bırakmıştır. Şair, zaman zaman, halk ağzından konuşmalar, deyimler ve kelime sonundaki cinaslı kafiyelerle üslubunu renklendirmeye çalışmıştır. "gül memeli/gülmemeli", "kulesine/güllesine", "kokana/koku ne" vs... Söz dağarcığı, folklorik ögeler

bakımından oldukça zengindir. Mesnevilerde, farklı milletlerin güzellerinden bahsederken, klasik şiirin klişeleşmiş benzetmelerine bağlı kalmış; o milletin giyim kuşam, örf, âdet ve çeşitli özelliklerinden bahsederken, ilgi çekici bilgiler vermiştir. Mesela Rumların "s" sesini kullanmaktaki zorluklarından "Diline gelse de bir harf sakîl / Fem-i pâki anı eyler tahlîl" şeklinde bahsetmiştir. Anadolu kadınlarını ise vücuduna türlü türlü boyalar sürmesi, zifaf gecesiyle ilgili anlamsız âdetleri sebebiyle eleştirmiştir. Bunlar şairin dikkatli bir gözlemci olduğunu göstermektedir.

Şehrengiz türü, bu asırda geleneksel şekliyle Beliğ ve Vahit tarafından devam ettirilmiştir. **Beliğ** (1079/1668-1142/1729), *Şehr-engiz-i Bursa* adlı mesnevisinde, Bursa'nın "mahbup"larını 8'er beyitte anlatmıştır. Fakat 3 ciltlik bu şehrengizden sadece 9 yapraklık bir kısım kalmıştır (Abdulkadiroğlu 1997: 228-284). **Vahit Mahtumi** (ö. 1145/1732-33)'nin, gerek divan yazmalarında gerekse müstakil olarak nüshalarına rastlanan *Lalezar*'ı ise, sürgün yıllarında kaleme alınan Yenişehir'le ilgili bir şehrengizdir. Lale isimlerine sıkça yer verilmesi sebebiyle esere *Lalezar* ismi verilmiştir.

Beliğ'in şehrengizinden başka, Tokat mahkemesi naipliğine atanması üzerine kaleme aldığı *Sergüzeşt-name-i Fakir Be-Azimet-i Tokat* başlıklı, seyahatname niteliğinde orijinal, yerli bir mesnevisi vardır. Eserde, Bursa'dan Tokat'a kadar geçen ve bir buçuk ay süren yolculuğu, kâtiplik günleri ve çektiği sıkıntıları realist bir dille tasvir edilmiştir. Diğer Belîğ (Nisarizade) (ö. 1157/1744-45)'in *Menkıbe-i Ali Nisarî*'sinin konusu, atalarının Semarkant'tan Anadolu'ya gelişi; Hâtif (ö.1157/1743)'in *Seyahatnâme*'sinin konusu ise, Bağdat yolculuğu ve görevi sırasında Irak'ta ziyaret ettiği yerlerdir.

Sünbülzade Vehbi (ö. 1224/1809), *Şevk-engîz* (Yenikale 2011) isimli 779 beyitlik mesnevisinde ise, kadın ve erkek vücudunun güzelliğini ve ona duyulan hazzı, karşılaştırmalı olarak tasavvufi bir çerçevede ve münazara tarzında anlatarak özgün bir eser ortaya koyar. Eser, kadın ve erkek güzelliğini/cinselliğini, "zen" düşkünü Suyolcuzade ve "mahbub" (oğlan) düşkünü Kazıkçı Yeğeni adlı, sembolik iki karakterin şahsında karşılaştırması ve aynı zamanda şehrin tanınmış güzellerini anlatması sebebiyle münazara ve şehrengiz türü içinde farklı bir yere sahiptir. *Şevk-engîz*, şairin kendisinin de belirttiği üzere Sabit'in "sarp vadisi" izinde kaleme alınan (Sürelli 2007: 49-50), günlük yaşamı, dili, küfürleri, argo ve müstehcen ifadeleriyle, benzetmeler ve mecazlarla yüklü, mizahi bir üslupla dile getiren bir mesnevidir. Bu özellikleriyle, Atayi ve Enderuni Fazıl'ın mesnevileriyle aynı çizgide yer alan *Şevk-engîz*; Fazıl'ın eserleriyle birlikte istinsah edilmiş ve basılmış (İstanbul 1286/1869), Tanzimat Döneminde yine Fazıl'ın mesnevileriyle birlikte müstehcen bulunarak yasaklanmıştır.

Feyzî (ö. 1152/1739), bu asrın tek Atayi (ö. 1635) takipçisidir. Onun, *Divanı* dışında *Heft-Seyyare*, *Mir'at-ı Âlem-nüma* (*Mir'at-ı Suret-nüma)*, *Safa-name*, *Aşk-name* adlı dört mesnevisi vardır (külliyatının tenkitli metni için bk. Arslan 1999). Feyzî'nin mesnevileri, sadece sayı olarak fazlalığı, mahallî renkler bakımından zenginliğiyle dikkati çeken, basit bir tahkiye üslubuyla yazılmış, edebî değerden yoksun örneklerdir. Beyit sayıları 1000 civarında olan bu mesneviler, şairin kendi ifadesine göre iki ay gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. Bu sebeple hepsinin toplamı, hacimli bir mesnevinin beyit sayısına ancak ulaşabilmektedir. Atayi gibi hamse sahibi olmaya çalışan Feyzî, mesnevilerini divanıyla birlikte bir hamse olarak nitelendirmiştir. Araştırmacılar arasında da şairi hamse sahibi olarak kabul edenlere rastlanmaktadır (Levend 1955: 143-152). *Heft-Seyyare* dışındaki diğer mesnevileri, büyük ölçüde Atayi'nin *Saki-name*'si örnek alınarak yazılan küçük hacimli eserlerdir. Atayi'nin tek bir mesnevide anlattığı saki, bezm, aşk, Rumeli ve Anadolu Hisarı gibi konular, *Mir'at-ı Âlem-nüma*, *Safa-name* ve *Aşk-name* adlı üç mesnevide işlenmiştir. Atayi'nin eseriyle, bunlar arasında sadece detaylarda fark vardır. Hisar ve Boğaz tasvirlerinin daha genişletilmesi, *Âlem-nüma*'da meyin tasavvufi boyutuyla işlenmesi, bazı bölümlerinin genişletilmesi gibi. Fakat o, Atayi'deki seviyeyi yakalayamamış, kötü bir taklitçi olarak kalmıştır (Kortantamer 1997: 423-426). *Heft-Seyyare* ise, birer günde yazılan 100 beyit civarındaki, orijinal 7 hikâyeden oluşmaktadır. Bir tüccarla Hristiyan kız arasındaki aşkı anlatan ilk hikâye âşıkanedir. Diğerleri ise, bir berberle yaşlı bir kadının hülle yoluyla evliliği, kadınlara düşkün bir tellakın onlar tarafından cezalandırılması, Karaman müftüsünün oğlu ile cinler padişahı arasında geçen olaylar, bir medrese talebesi ile dürüst bir memur çocuğunun hazine arayışları, bir gencin rüyasında gördüğü Hint padişahının kızıyla evlenmesi gibi macera hikâyeleridir. Hikâyeler, bazıları efsanevi şahıslar ve olaylarla yüklü olmakla birlikte, genellikle devrin günlük hayatından renkli kesitler sunan, realist karakterli eserlerdir.

Asrın ilginç isimlerinden biri olan **Fennî** (ö. 1158/1745), Boğaziçi sahillerini anlattığı *Sevahil-name* (Tansel 1976: 331-346; Öztoprak 2004: 134-139) adlı küçük mesnevisiyle okuyucuyu sahilname türüyle tanıştırmıştır. Bu eserin, Fennî tarafından yazıldığı kesin olmakla birlikte aynı devirde yaşayan iki Fennî'den hangisine ait olduğu tartışmalıdır. *Sevahil-name* basılırken (İstanbul 1327), eserin I. Mahmut devrinin (1730-1754) başta gelen şairlerinden El-Hac Fennî Efendi (ö. 1745)'ye ait olduğu belirtilmiştir. Mevlevi şairlerden olan ve diğerine göre daha çok tanınan ikinci Fennî ise, divan hacegânlarından Mehmet Fennî'dir (ö. 1120/1708-09). Esrar Dede, tezkiresinde Mehmet Fennî'ye geniş bir yer vermiş, fakat *Sahil-name*'si olduğundan hiç bahsetmemiştir. Hilmî Dede kısmında ise, şairin Fennî'nin *Sahil-namesi*'ne yazdığı bir naziresinden bahsetmiş, bunun ise hangi Fennî

olduğunu belirtmemiştir. Mesnevinin nüktelerle dolu olması ve sanat değeri bakımından üstünlüğü, bu eserin Mevlevi şairi Fennî (Mehmet) tarafından yazılmış olabileceğini düşündürmüştür (Tansel 1976: 331-346, Öztoprak 2004: 111-148). Fakat eldeki bilgiler, bu konuda kesin bir hükme varmak için yeterli olmamakla birlikte, matbu nüshadaki kayıttan hareketle eserin Mehmet Fennî'ye ait olduğu söylenebilir.

Ramiz'in, ilim ve irfan sahibi, şiir ve inşada mahir bir şair olarak tanıttığı Fennî'nin mesnevisi, klasik edebiyattaki sahilnamelerin ilk örneğidir. Sadece 57 beyitlik bu küçük mesnevi, devrinde oldukça beğenilmiş ve Fennî'den sonra, **İzzet Efendi** (ö. l797-98) (*Sahil-name*) ve kimliği bilinmeyen bir şair tarafından murabba şeklinde (*Dastan-ı Medhiyye-i İstanbul,* İstanbul yty.) sahilnameler kaleme alınmıştır. İzzet Efendi'nin *Sahil-name*'si (Baysun 1950; Öztoprak 2004: 140-145), Galata'dan başlayarak sahil beldelerini en önemli özellikleriyle tanıtan, 65 beyitlik bir kasidedir. Bunların yanında, Esrar Dede tezkiresinde belirtilen Derviş Hilmî'nin *Sahil-name*'si ise henüz ele geçmemiştir. Bu müstakil mesnevilerden başka, Enderuni Fazıl ve Enderuni Vâsıf gibi şairler de İstanbul'la ilgili şiirlerinde sahillerden bahsetmişlerdir (Toska 1998: 195-221).

Fennî, *Sahil-namesi*'nde Galata'dan başlayarak Rumeli sahillerini, Anadolu Hisarı'ndan Fenerbahçe'ye doğru Anadolu kıyılarını birkaç beyitte tasvir etmiştir. Eserde, Tophane, Beşiktaş, Arnavutköy, İstinye, Tarabya, Sarıyer, Beykoz, Çubuklu, Ayazma gibi, bir kısmı bugün unutulan altmışa yakın sahil semtinden bahsedilmiştir. Bunların, tarihî özelliklerine yer verilmekle birlikte, daha çok gezi ve eğlence yönleri üzerinde durulmuştur. Mesnevi, tasvirlerden ziyade zekâ ve hayal gücüne dayanan mizahi, nükteli söyleyişler ve telmih, teşbih gibi söz oyunlarıyla doludur. "Eylemekden o mehin şahs-ı firâkıyla savaş / Gözlerimde *Kuru çeşme* gibi hiç kalmadı yaş", "Takılıp ardına âl ile rakîb-i nâ-pâk / *Arnavud Karvesi*'ne gitmiş o şûh-ı dellâk" vs. *Sahil-name*, halk deyimleri ve mecazlar bakımından da oldukça zengindir. "Öküz limanı" ile *sığırlar gibi yatmak*, "Galata" ile *vaktini galat sözlerle geçirmek,* "Rumeli Hisarı" ile *topa tutulmuşa dönmek* deyimlerinin kullanılması gibi. Bunlar, onun dilin inceliklerine vâkıf, nüktedan bir şair olduğunu göstermektedir. Bu sebeple Fennî'nin mesnevisi, küçük hacmine karşılık, gerek bugün birçoğu yok olmuş, ismi değişmiş köyleri ve mesire yerlerini anlatması gerekse mahallî hayat ve söyleyişler bakımından zenginliğiyle türünün en başarılı ve özgün örneklerinden biridir.

Eğitici (dinî-tasavvufi, ilmî-ansiklopedik) mesneviler

Bu dönemde, eğitici nitelikli birçok eser kaleme alınmakla birlikte, bunlar içinde öne çıkan mesneviler Nahifî ve Sünbülzade Vehbi'ye aittir. **Nahifî** (ö. 1115/1738?), *Mesnevi Tercümesi* ile büyük bir şöhrete kavuşmuştur.

Manzum Mesnevi Tercümesi'nin (Bulak 1268) aslı ve sadeleştirilmiş metni 4 cilt hâlinde yayımlanmıştır (Çelebioğlu 1967-69). Mevlana'nın *Mesnevi*'si ile aynı vezinde ve manzum olarak kaleme alınan eser, şairin güçlü kalemiyle sıradan bir çeviri olmaktan çıkmıştır. Eserde, kelimesi kelimesine çeviriden ziyade şiiriyete dikkat edilmiştir. Muallim Naci'nin, böylesine üstün bir tercümenin ancak Nahifî gibi yüksek bir zekâ ve ahlaka sahip bir kimse tarafından gerçekleştirilebileceğini söylemesi, şairin tercümesinin ne kadar beğenildiğini göstermektedir. Fakat bu seviye eserin bütününde korunamamış, zaman zaman tercüme şekle kurban edilmiştir.

Nahifî'nin, bunun dışında küçük hacimli dinî eserleri vardır. Bunlar arasında bilhassa Hz. Peygamber'in doğumu (*Mevlid*), hicreti (*Hicret-name*) (Çelebioğlu 1998b: 263-315) ve hilyesi (*Hilyetü'l-Envar*) hakkında, basit bir tahkiye üslubuyla yazdığı mesneviler, Mesnevi tercümesi kadar olmamakla birlikte devrinde çok beğenilmiştir. Bunlardan *Hilyetü'l-Envar,* Hakanî'nin hilyesine nazire olarak yazılmıştır. Nahifî'nin, bunlardan başka *Mi'raciyye'*si ve orucun faziletlerinden bahseden *Fazilet-i Savm* (*Fazilet-i Şehr-i Ramazan*) (Çelebioğlu 1998a: 318-334) adlı mesnevileri vardır.

Nahifî'nin dışında da, Hz. Peygamber'in doğumu, hicreti, hilyesi ve miracıyla ilgili mesneviler kaleme alınmıştır (hilyelerle ilgili bk. Erdoğan 2013). Şeyhülislam İshak Efendi'nin (ö. 1147/1734), *Bi'set-name*'si (Doğan 1997) Hz. Peygamber'in hayatından ve yüce ahlakından bahseden küçük, didaktik bir mesnevidir. Edib (ö. 1216-1801-02)'in *Mevlid*'i (Turhan 2005: 103-128) ise, Türkçe ve Arapça iki kısımdan oluşur ve 227 beyittir. Miraciyeler içinde Galata Mevlevihanesi şeyhlerinden Nayi Osman Dede (ö. 1142/1729)'nin, bestelenmek üzere kaleme aldığı ve dergâhlarda okunan *Mi'racü'n-Nebi'*si türünün tanınmış örneklerinden biridir. Nayi'nin dışında, Şeyh İsmail Hakkı Bursavi (ö. 1137/1724), Nahifî (ö. 1151/1738), Mecidî (*Mi'raciyye*), Hafız Ömer Yenişehr-i Fenari ve Abdülbaki Arif de (ö. 1225/1810) *Mi'raciyye* yazmıştır. Bunlardan İsmail Hakkı ve Mecidî'nin eserleri, diğerlerine göre sanatkârane bir üslupla yazılmıştır. Mecidî'nin eserinde, miraç hadisesi daha çok tasavvufi boyutuyla ele alınmıştır. Abdülbaki Arif'in *Mi'raciye'*si de türün meşhur örneklerinden biridir (Akar 1987: 171-188). Peygamberin ve diğer tanınmış kişilerin fizikî özelliklerinden bahseden hilye türü ise, Nahifî'nin yanında Abdullah Salahi-i Uşşaki (*Hilye-i Hasaneyni'l-Ahseneyn*), Safhî (*Hilye-i E'imme-i Erba'a-i Müctehidîn*), Hâkim (ö. 1184/1770) (*Nazîre-i Hilye-i Hâkânî*) (Poyraz 2007), Arif (Süleyman) (ö. 1183/1769) (*Hilye-i Nebî*) (Alıcı 2004), Ayn-ı Ekber (ö.1134/1721-22) (*Şemâ'ilü'n-Nebeviyye*) (Öztürk 2012: 889-902), Lütfi, Mehmed Dede (ö. 1150/1737-38) (*Hilye-i Mevlânâ*) (Erdoğan 2008) ve Bursalı Ali Rıza (*Hilye-i Hazret-i* Mevlana) tarafından devam ettirilmiştir. Bu eserlerin konusu Hz. Muhammed değil, Uşakki'nin eserinde Hz. Hasan ve Hüseyin; Rıza'nınkinde ise Mevlana'dır

(Külekçi 1999: I/93-94). Bu asırda, manzum kırk hadis tercümesi Nüzhet (Ömer) (ö. 1196/1781-82) tarafından kaleme alınmıştır (Cihan 1991: 35-66). Gurbî (Ahmed) (ö. 1183/1769-70?)'nin 195 beyitlik *E'immetü'l-Asliyye* mesnevisinin konusu on iki imam övgüsündedir. Râşih (ö.1190/1766) ise, *Kur'an*'da geçen *Ashâb-ı Kehf ve Ashâb-ı Rakim* kıssasını *Vasf-ı Ashâb-ı Kehf ü Na't-ı Rakîm* adıyla nazma çekmiştir. Oldukça hacimli mesnevi 4422 beyitten oluşmaktadır (Yekbaş 2012).

Şiirleri yeterli titizlikten yoksun bir şair olan **Sünbülzade Vehbi** (ö. 1224/1809), asıl kudretini şiiriyetin ikinci planda kaldığı *Lütfiyye-i Vehbi* (Beyzadeoğlu 1996) ve *Şevk-engiz* (İstanbul 1253, 1286; Yenikale 2011) adlı manzum mesnevileri ile *Tuhfe-i Vehbi* ve *Nuhbe-i Vehbi* adlı manzum lügatlerinde göstermiş ve onun bu eserleri türünün klasik örnekleri arasına girmiştir. *Lütfiyye-i Vehbi*, oğlu Lütfullah'a hayatla ilgili öğütler vermek için Nabi'nin *Hayriyye*'sini örnek alarak yazdığı, devrin ilim ve ahlak anlayışına ışık tutan 1181 beyitlik bir nasihatnamedir. Fakat bu eseri de, bir hafta gibi bir sürede tamamlanmış, şiiriyetten ve titizlikten yoksun bir mesnevidir. Nabi'nin eserindeki orijinalite de bu eserde yoktur. Buna karşılık devrinde oldukça beğenilmiş, divanıyla ve müstakil olarak birçok defa basılmıştır. Bakış açısı birçok noktada Nabi ile ortaktır. Vehbi, oğluna tıp, mantık, tarih ve edebiyat gibi bilimlerle şiirde muamma üzerinde durmayı tavsiye etmiş; "Türkmani" olan şarkı ve türküye meyletmemesini, felsefe, matematik ve astroloji gibi bilimlerle uğraşmamasını istemiştir. Ayrıca Nabi'nin *Hayriyye*'sini okumasını, tasavvufun kalbi temizlemekle birlikte tekkelerin tembel ve ahlaksız kimselerin yuvası hâline geldiğini belirterek kitap ve sünnet yolundan ayrılmamasını, iyi bir şair olmasını, ulema mesleğine yönelmesini, içki ve kahve gibi kötü alışkanlıklardan uzak durmasını tavsiye etmiştir. Manisa'da yazdığı diğer mesnevisi ise, Sabit etkisiyle kaleme alınan, bir "zenperest" ile "mahbub-perest" arasındaki kadın ve erkek güzelliği konusundaki tartışmayı münazara şeklinde anlatan 779 beyitlik bir eserdir. Diğer benzeri eserlerde olduğu gibi, bu mesnevide de aşk konusu tasavvufi bir çerçeve içinde verilmiştir. Eserin sonunda her iki tip, hakemliğine başvurdukları bir şeyh vasıtasıyla İlahî aşka ulaşmışlardır. Eserde kelimeler daha çok cinsî telmihleri çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Nahifî ve Sünbülzade Vehbi dışında kaleme alınan didaktik mesneviler ise türlerinin sıradan örnekleridir. **Kâmi** (ö. 1136/1724), sanat kaygısından uzak yalın bir üslupla kaleme aldığı *Tuhfetü'z-Zevra*'da, Bağdat'ta gömülü bulunan meşhur şahsiyetleri; *Behçetü'n-Nu'ama*'da ise yine Bağdat'ta meydana gelen bazı olayları anlatmıştır. Bu eserler, onun Bağdat kadılığı sırasındaki gözlemlerine dayanır. Daha çok Mevlevi şairlerle ilgili tezkiresiyle tanınan Esrar Dede (ö. 1796)'nin bazı yazma nüshalarla matbu nüshanın sonunda yer alan *Mübarek-name-i Esrar* (*Divan-ı Esrar Dede*, İstanbul

1257: 148-153). *Fütüvvet-name-i Esrar* (Kasır 1983: 107-130) adlı küçük hacimli manzum mesnevileri vardır. Bunların ilkinde, Mevlevi mukabelesindeki semanın mahiyeti üzerinde durulmuş; diğerinde ise fütüvvet ahlaki taraflarıyla ele alınmıştır.

III. Ahmet'in humma (sıtma) hastalığına tutulması, şairleri derinden etkilemiş ve Sahip, Raşit, Gümrükçüzade Hüseyin, Cevrî, Sami, Seyyit Vehbi, İshak-ı Dâ'i, Eminî, Haşmet, Edip, Nedim, Kâmi, Sa'dî gibi devrin şairleri padişahın sağlığına kavuşması için, kaside, nazm, kıta şeklinde sıhhatname kaleme almışlardır. III. Ahmet için yazılan bu şiirler bir mecmuada toplanmıştır (Arslan 2002: 777). III. Ahmet'le birlikte büyük bir artış gösteren sıhhatnameler, diğer devlet adamları için de yazılmıştır. Bu şiirlerin yanında, bazı şairler de müstakil manzum-mensur sıhhatnameler kaleme almışlardır. Ta'ip'in mensur-manzum karışık *Sıhhat-abad*'ı, Raşit'in manzum *Sıhhat-abad*'ı gibi. Bu eserler, padişahın hastalıktan kurtulması üzerine kaleme alınmakla birlikte, Ta'ip'in eseri kırk hadis şerhi, Raşit'inki ise bir aşk hikâyesidir.

Yüz ve kırk hadis tercümesi geleneği, bu asırda Beliğ, Münif, Seyyit Vehbi ve Hanif tarafından devam ettirilmiştir. Beliğ'in (1079/1668-1142/1729), birkaç günde tamamladığını söylediği *Gül-i Sad-berg*'i, ibadetle ilgili yüz hadisi birer beyitte açıklayan bir mesnevidir. Başında Sultan III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa hakkında methiyeler vardır. Şair, bu eserini sadrazam İbrahim Paşa'nın kendisini hacca göndermesi ümidiyle yazmıştır (Abdülkadiroğlu 1997: 151-199). Camî'nin eserinden tercüme edilen Münif (ö. 1156/1743), Hanif (Aksu 2004: 17-34) ve Seyyit Vehbi (ö. 1149/1736) *Hadis-i Erba'in*leri kıta şeklinde yazılmışlardır. Ta'ip'in, III. Ahmet'in hastalığından kurtulması üzerine yazdığı, *Sıhhat-abad*'ı ise de bir kırk hadis tercümesidir. Hadisler önce nesre, sonra da kıta şeklinde nazma çekilmiştir (Karahan 1964: 453-456).

Bu asırda, Sünbülzade Vehbi'nin *Lutfiyye*'si dışında da birçok nasihatname yazılmıştır. Bunlar arasında, devrin mutasavvıf şairlerinden Zarifî (ö. 1210/1795)'nin görgü kuralları, insanın kendisi ve toplum içinde huzuru bulması gibi konularda söylediği öğütleri içeren 1071 beyitlik *Pend-name*'si (Arslan 1994: 5-8), Emirî (1625-1724)'nin, oğluna hitaben yazdığı, onun aile ve çevresiyle ilişkileri hakkında öğütleri içeren 196 beyitlik *Nasihat-name-i Emirî*'si; Naimüttin Temişvari'nin 1182/1768'de kaleme aldığı atasözlerinden hareketle öğütler verdiği *Pend-name-i Naimüddin*'i türünün dikkati çeken örneklerindendir (Esir 2007: 57-78). Bunların dışında yazarı bilinmeyen, ölüm ve insanın belirli dönemleri hakkında öğütleri ihtiva eden 99 beyitlik *Öğüt-name*; Ahmet Mürşit Efendi'nin, Müridî'nin *Pend-i Rical* adlı mesnevisine nazire olarak yazdığı *Nasihat-name-i Ahmet-i Mürşidî* (*Pend-nâme*)'si (İstanbul 1309; Mermutlu 2012), Mutasavvıf Suzi'nin

(1179/1765-1246/1830-31) 96 beyitlik *Pend-name*'si; Şeyhülislam Vassaf Ahmet Efendi'nin (ö. 1174/1760), 1500 beyitlik Sa'dî'nin *Gülistan*'ından bazı hikâyelerin tercümesinden oluşan *Hayal-i Behçet-abad'ı*; Şerifî'nin, Mürşidî'nin *Pend-name*'sine nazire olarak yazdığı *Pend-i Gülistan-ı Şerif*'i, türün bu dönemdeki diğer örnekleridir (Nasihatnamelerle ilgili bk. Kaplan 1995; Kaplan 2002: 795-797). Zarifî'nin, nasihatnamesinin yanında 103 beyitlik *Tasavvuf-name* adlı bir mesnevisi vardır (Arslan 1994: 94-101). Devrin tezkirelerinde ismi geçmeyen Safî (Mustafa) (ö. ?)'nin *Gülşen-i Pend* (y.t. 1120/1708) (Çalka 2007) mesnevisi ise, devlet adamları ve çeşitli meslek erbabı için yazılan dinî-ahlaki öğütleri ihtiva eden 3000 beyit civarında bir eserdir. Mesnevi, kaside şeklinde kafiyelenmesi, çeşitli meslek mensuplarıyla ilgili kelimeler ve deyimler bakımından zenginliği ve sonunda eserin yazılışına 132 adet tarih düşürülmesiyle dikkati çeker.

Kâ'il (ö.?)'in, 1474 beyitlik *Nâme-i Aşk* isimli, beşerî aşkı, şiddetli aşkın zararı, hakiki aşkı ve vuslatı dört ayrı hikâye olarak anlatan mesnevisi; Yaver (ö.1213/1797-98)'in 100 beyitlik, yeme içme adabıyla ilgili türünün tek manzum örneği olan *Gül-i Sad-berg*'i (Üstüner 2010: 261-283) ve belagatle ilgili manzum *Kitâb-ı Fenniye-i Eş'âr*'ı (Kaçar 2011: 95-140), dönemin didaktik eserleri içerisinde farklı içerikleriyle dikkati çekerler.

Âşıkane mesneviler

Bu asırda kaleme alınan aşk hikâyelerine rastlanmakla birlikte, zayıf şairler tarafından kaleme alınan bu mesneviler türünün sıradan örnekleridir: *Leyla vü Mecnun* (Örfî Mahmut), *Yusuf u Züleyha* (Es'at Paşa, Ahmed-i Mürşit, Molla Hasan, Bilal Efendi), *Husrev ü Şîrîn* (Salim). Örfî'nin (ö. 1186/1772), *Leyla vü Mecnun*'u, bu hikayeyi birçok motifi çıkararak özetleyen ve kendi başından geçen aşk ile karşılaştıran 216 beyitlik bir eserdir ve Anadolu sahasında türünün bilinen son örneğidir (Levend 1959: 330-333; Gürgendereli 2002b). Örfî'nin, bunun yanında kendi başından geçen aşk hikâyesini anlattığı 149 beyitlik *Mahabbet-nâme* isimli bir mesnevisi daha vardır (Gürgendereli 2002a). Salim (ö.1195/1780-81?)'in *Husrev ü Şirîn* mesnevisi (Ayan Nizam 2010), Şeyhî'nin eserindeki hikemî kısımları bir kenara bırakarak aşk konusunun işlendiği kısımları öz olarak vermeyi amaçlayan bir eserdir. Bu tespit, âşıkane mesnevilerde yaprak dökümünün sebeplerinden birinin bu tür eserlerde konunun gereksiz ayrıntılarla dağıtılması olduğunu göstermektedir. Vehbi'nin (ö. 1149/1736), Fa'izî tarafından yazılmaya başlanan *Leyla vü Mecnun* mesnevisini tamamladığını söylemekle birlikte, Salim'in *Tezkire-i Şuara*'sında (İstanbul 1315) verilen 9 beyit dışında eserin tamamı elimizde yoktur. Kuburizade Hevayi'den (ö. 1127/1715) bahseden tezkirelerde de, *Vamık u Azra* ve *Yusuf u Züleyha*

mesnevilerinin olduğu söylenmekle birlikte kütüphanelerde nüshalarına rastlanmamaktadır. Ahmed-i Mürşit (Ahmedî) (ö.1174 /1761)'in *Yûsuf u Züleyhâ*'sı (Kadıoğlu 2005) 2590, Bilal Efendi'nin (ö. 1761) (Kuzubaş 2010a) 1636 beyitlik bir mesnevidir.

Diğer âşıkane mesneviler ise, klasik aşk mesnevilerinden farklı örneklerdir. Kâmi (ö. 1136/1724)'nin, *Firuz-name*'si (Ercan 2002) bir padişahla azat ettiği kölesinin karısı Gülruh arasında geçen yasak aşkı anlatan orijinal bir aşk mesnevisidir. Feyzî (ö. 1152/1739)'nin *Heft-Seyyare*'si (Arslan 1999) ise, birer günde yazılan 100 beyit civarındaki, orijinal 7 hikâyeden oluşmaktadır. Bir tüccarla bir Hristiyan kız arasındaki aşkı anlatan ilk hikâyenin dışında, diğerleri bir berberle yaşlı bir kadının hülle yoluyla evliliği, kadınlara düşkün bir tellakın onlar tarafından cezalandırılması, Karaman müftüsünün oğlu ile cinler padişahı arasında geçen olaylar, bir medrese talebesi ile dürüst bir memur çocuğunun hazine arayışları, bir gencin rüyasında gördüğü Hint padişahının kızıyla evlenmesi gibi, macera hikâyeleridir. Hikâyeler, bazıları efsanevi şahıslar ve olaylarla yüklü olmakla birlikte, genellikle devrin günlük hayatından renkli kesitler sunan, realist karakterli eserlerdir ve yer yer modern hikâyelerden izler taşır. Hâtif (ö.1157/1743)'in *Üç Arus ve Üç Damad* adlı mesnevisi de, aşkı, geleneksel aşk mesnivelerinden farklı gerçekçi bir şekilde anlatan bir eserdir (Ece 2007: 93) .

Tarihî-menkıbevi mesneviler

Âşıkane mesneviler gibi, tarihî-menkabevi mesneviler de bu asırda son demlerini yaşamaktadır. **Kâmi** (ö. 1724)'nin, Bağdat kadılığı sırasında kaleme aldığı *Behcetü'l-Feyha*'sı, Bağdat valisi Hasan Paşa'nın asi Arap aşiretleriyle mücadelelerini anlatan 224 beyitlik bir gazavatnamedir. Feyha, Bağdat yakınlarındaki Hilye şehrinin lakabıdır. Hasan Paşa, 19 yıl süren valiliği boyunca, aşiretlerin isyanını sert bir şekilde bastırarak bölgede asayişi sağlamıştır. Kâmi, bu mesnevisinde bizzat şahit olduğu bu isyanları ve onların bastırılmasını realist bir şekilde dile getirir. Yer yer yörenin güzelliklerinin de tasvir edildiği mesnevide, yöresel sözcük ve benzetmelerle süslenmiş, sanat kaygısından uzak bir üslup kullanılmıştır (Yıldırım 1995: 285-301).

Seyyit Vehbi (ö. 1149/1736)'nin *Sulhiyye*'si 1718 yılında akdedilen Pasarofça Antlaşması'na dair yazılan manzum küçük bir eserdir. Sadrazam İbrahim Paşa'nın emriyle kaleme alınan bu eserde, Varadin ve Belgrad gibi yerlerin kaybedilişi anlatılarak paşanın sulh çabaları övülmüştür. Münif (ö. 1156/1743) 'in, *Zafer-name-i Mansure*'si (*Fetih-name-i Belgrad*) ise sadece 140 beyitten ibarettir. Nevres (Abdürrezzak) (ö. 1175/1761-62) ise, *Gazve-i*

Bedr adlı küçük mesnevisinde, İslamiyet'in ilk yıllarına kadar giderek Bedir Savaşı'nı anlatır. **Darendeli Bekayi** (ö. 1200/1785)'nin, Sadrazam Silahdar Mehmet Paşa'ya sunduğu 6600 beyitlik mesnevisi, Battalgazi'nin gazalarını hikâye eden ve 11-13. yüzyıllar arası Anadolu'da teşekkül eden dinî-destani halk hikâyesinin mesnevi şeklinde nazma çekilmiş hâlidir. **Hasip** (ö. 1160/1747?)'in, 18000 beyitlik *Silkü'l-Le'âl-i Âl-i Osman* (Coşkun 2002) adlı mesnevisi, Osmanlı devletinin kuruluşundan Fatih döneminin sonuna kadarki olayları, sultanlara göre devirlere ayırarak anlatan manzum bir tarihtir. Her dönemde, sultanların ve tarihî olayların yanında, şehzadeler, vezirler, meşayih ve şairlerden de bahsedilir. Hasip, şairlerle ilgili kısımda büyük ölçüde *Künhü'l-Ahbar*'a bağlı kalmıştır (Coşkun 2002: 32-33). Hasip'in manzum tarihinden başka, yine mesnevi şeklinde kaleme aldığı, İstanbul'daki tekkelerden bahseden 129 beyitlik *Dergeh-name* (Kut, G. ve T. Kut 1987: 215-216) vardır. Enderun şairlerinden olan ve yazdığı naatlarıyla tanınan Na'ti'nin (ö. 1731) ise, İbrahim Edhem'in kıssalarını anlattığı *Edhem ü Hümâ* (Yılmaz 2001)); Bilal (ö.1204/1780)'in, İsrailoğulları zamanında yaşayan bir kadının hayatını anlatan *Kıssa-i Erve* (Kuzubaş 2010b: 167-87); Hamdî (Ahmed)'nin Hz. Peygamber'in sancaktarı Abdülvehhab Gazi'nin menakıbını ele alan 78 beyitlik *Menkıbe-i Abdülvehhâb* mesnevileri de dönemin tarihî-menkabevi mesnevilerinin diğer örnekleridir.

Yukarıda görüldüğü gibi, kendisini besleyen kökleri kurumaya yüz tutan ve misyonunun tamamlama sürecine giren mesnevi geleneği, *Hüsn ü Aşk* gibi türünün zirvesine oturan bir esere rağmen; edebiyatın Doğu'dan Batı'ya doğru bir sefere çıktığı sonraki asırda şairler için cazibesini yitirmiş, yazılan eserler nefessiz çıkışlardan öteye geçememiştir. Bazı realist mesnevilerde görülen, gerçekçi tasvirler, anekdotlar ve tiplemeler ise modern hikâyeye açılan pencereler seviyesinde kalmış; bunlar gelenek içinde yeni bir yapılanmayı gerçekleştirmeye yetmemiştir.

Kaynakça

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1985a), "Sâkî-nâme-i Belîğ", *GÜ, Eğitim Fakültesi Dergisi*, I/1: 263-275.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1985b), "Ser-Güzeşt-Nâme-i Fakîr Be-Azîmet-i Tokat", *Türk Kültürü Araştırmaları,* XXIII/1-2: 75-91.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1987b), "Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Belîğ'in Bursa Şehr-engizi", *Türk Kültürü Araştırmaları*, XXV/2: 129-167.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1993), "Belîğ'in Gül-i Sadberg'i (Manzum Yüz Hadis Tercümesi)", *İslâmî Edebiyat*, 22:121-151; (1997), *Kültürümüzden Esintiler*, s. 151-199.

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1997), *Kültürümüzden Esintiler*, Ankara: Anıl Matb.

Açıl, Berat (2013), *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, İstanbul: Küre Yay.

Akar, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Manzum Mi'rac-nâmeler*, Ankara: KB Yay.

Aksu, Cemal (2004), "Hanîf'in Manzum Kırk Hadis Tercümesi Şerhi", *İlmî Araştırmalar*, 17: 17-34.

Aktaş, Şerif (1983), "Roman Olarak Hüsn ü Aşk", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 27: 94-108.

Alıcı, Lütfi (2004), "Ârif Süleymân ve Hilye-i Nebî Adlı Eseri", *Akademik Araştırmalar Dergisi,* (22): 113-48.

Arslan, Mehmet (1999a), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri,* Ankara: AKM Yay.

Arslan, Mehmet (1994), *Pendnâme-i Zarîfî*, Sivas: Dilek Matbaacılık.

Arslan, Mehmet (1999), *Subhizâde Feyzî: Hamse,* Sivas.

Arslan, Mehmet (2002), "*Sıhhat-nâmeler*", *Türkler,* Ankara: Yeni Türkiye Yay, 11: 776-790.

Ayan Nizam, Elif (2010), *Sâlim Efendi and his Husrev ü Şîrîn*, Harvard: The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University.

Baysun, M. Cavid (1950), *İzzet Efendi'nin Sâhilnâmesi*, İstanbul.

Beyzâdeoğlu, Süreyya A. (1996), *Sünbülzâde Vehbî Lütfiyye,* 2. bs, İstanbul: Cihan Neşriyat.

Bingölce, Filiz (2007), *Enderunli Fazıl Zenanname*, İstanbul: Alt Üst Yay.

Cihan, Sadık (1991), "Nüzhet Ömer Efendi ve Hadis-i Erbaîn Tercemesi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 5: 35-66.

Coşkun, Menderes (2002), *Manzum Bir Şairler Tezkiresi, Hasîb'in Silkü'l-Le'âl-i Âl-i Osman'ınındaki Şair Biyografileri*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Çalka, Mehmet Sait (2007), *Mustafa Efendi ve Gülşen-i Pend Mesnevisi*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, YLT.

Çıraklı, Durmuş Ali (1998), *Kanî'nin Manzum Bir Letâif-nâmesi (İnceleme-Metin)*, ÇÜ, YLT.

Çelebioğlu, Amil (1967-69), *Mesnevî-i Şerîf, Aslı ve Sadeleştirilmişiyle Manzum Nahîfî Tercümesi*, 3 C., İstanbul: Sönmez Neşriyat.

Çelebioğlu, Amil (1998a), "Süleyman Nahifî ve Fazîlet-i Savm (Zuhrü'l-Âhire) Adlı Eseri", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: 318-334.

Çelebioğlu, Amil (1998b), "Süleyman Nahifî'nin Hicretü'n-Nebî Adlı Mesnevîsi", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: MEB Yay., s. 263-315.

Dikmen, Hamit (1991), *Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni*, Ankara: AÜ, DT, 2 C.

Doğan, Muhammed Nur (1997), "Lâle Devri Şairlerinden İshak Efendi'nin Orjinal Bir Mesnevîsi Bi'set-nâme: Metin-Nesre Çeviri-Açıklama", *İstanbul Üniversitesi Eedebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* 27: 101-168.

Doğan, M. Nur (2003), *Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk*, İstanbul.

Ece, Selami (2007), "Serrâc-zâde Hasan Hâtif (Hayatı ve Eserleri)", *Turkish Studies*, 2 /1:84-103.

Ercan, Özlem (2002), "Kâmî Mehmed Efendi ve Fîrûznâme", Bursa: *UÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 3: 115-136.

Erdoğan, Mehtap (2013), *Türk Edebiyatında Manzum Hilyeler*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Erdoğan, Mustafa (2008), "Lütfî Mehmed Dede ve *Hilye-i Mevlânâ* Adlı Eserine Göre Mevlânâ'nın Özellikleri", *Erdem,* 50: 59-81.

Esir, Hasan Ali (2007), "XVIII. Yüzyıl Şairlerinden Tameşvarlı Naîmüddîn ve Pend-Nâme'si", *İlmî Araştırmalar,* 24: 57-78.

Fennî (1327), *Sevâhil-nâme-i Merhum Fennî*, İstanbul.

Galip (Mehmet Es'at) (1304), *Hüsn ü Aşk*, İstanbul.

Gibb, E. J. W. (1999), *Osmanlı Şiir Tarihine Giriş,* (çev. A. C. Köksal), İstanbul: Akçağ Yay.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1968), *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*, İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1985), *Şeyh Gâlib Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: KTB Yay.

Gürgendereli, Müberra (2002a), "Örfî Mahmûd Ağa ve Mahabbetnâme Mesnevîsi". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* 6: 85-106.

Gürgendereli, Müberra (2002b), "Edirneli Örfî'nin Leylâ ve Mecnûn'u", *İlmî Araştırmalar,* 14: 72-82.

Holbrook, Victoria (1996a), "Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 9 (27): 65-80.

Holbrook, Victoria (1996b), "Klâsik Sonrası İmge, Okyanussal Benlik", *Toplum ve Bilim*, 70: 199-214.

Holbrook, Victoria (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları Türk Modernitesi ve Mistik Romans (The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity And Mystic Romance)*, (çev. E. Köroğlu-E. Kılıç), İstanbul: İletişim Yay.

Horata, Osman (2002), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devri'nden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 573-592.

Horata, Osman (2004), "Son Klâsik Dönem: Nazım (1700-1800), *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., s. 443-551.

Horata, Osman (2015), *Has Bahçede Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl: Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yay., 276 s.

Kaçar, Mücahit (2011), "Şiire ve Söz Sanatlarına Dâir Bir Mesnevî Hasan Yâver'in 'Kitâb-ı Fenniye-i Eş'âr' İsimli Eseri", *Türkiyat Mecmuası,* 21(2): 95-140.

Kadıoğlu, İdris (2005), *Diyarbakırlı Ahmedî, Yûsuf u Züleyhâ. (İnceleme, Metin, Dizin, Sözlük),* Malatya.

Kaplan, Mahmut (1995), *Hayriyye-i Nâbî*, (İnceleme-Tenkitli Metin), Ankara: AKM Yay.

Kaplan, Mahmut (2002), "Türk Edebiyatında Manzum Nasîhat-nâmeler", *Türkler,* Ankara: Yeni Türkiye Yay, C. 11:791-799.

Karacasu, Barış (2006), "Bize Çengileri Kıl Rûşen ü Pâk" Ya Da "Hayra Hezlin Dahı Bir

Rehberi Var", *Osmanlı Araştırmaları XXVII*, *Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan*, İstanbul, s.133-159.

Kasır, H. Ali (1983), "Türk Edebiyatında Fütüvvetnameler ve Esrar Dede'nin Fütüvvetnamesi", *AÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, H. İpekten Armağanı*, Erzurum:107-130.

Kılıç, Atabey (1994), *Ahmed Neylî Dîvanı*, İzmir: Ege Ü, YLT.

Kılıç, Atabey (1996), "Mirzâ-Zâde Ahmed Neylî ve Manzum Bir Mektubu", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 101: 193-204.

Kırbıyık, Mehmet (1994), *Ferrî Mehmed, Hayatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni,* Konya: SÜ, YLT.

Kocatürk, V. Mahir (1944), *Hüsün ile Aşk*, İstanbul.

Kortantamer, Tunca (1997), *Nev'izâde Atayî ve Hamsesi,* İzmir: EÜ Yay.

Kut, G. ve T. Kut (1987), "İstanbul Tekkelerine Ait Bir Kaynak: Dergeh-nâme", *Turkish Miszellen Robert Anheger Armağanı*, İstanbul, s. 215-216.

Kutlar, F. Sabiha (2004), *Arpaeminizâde Mustafa Samî, Divan,* Ankara, 633 s.

Kuzubaş, Muhammet (2010a), *Kıssa-i Yûsuf u Zelîhâ (Bilâl Efendi).* İstanbul: Karadeniz Dergisi Yay.

Kuzubaş, Muhammet (2010b), "Klâsik Edebiyatımızda Kadına Bakışın Farklı Bir Örneği: Kıssa-i Erve", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Kadın Araştırmaları Özel Sayısı,* 3/13: 167-187.

Külekçi, Numan (1999), *Mesnevi Edebiyatı Antolojisi*, Erzurum.

Levend, A. Sırrı (1955), "Feyzî'nin Bilinmeyen Hamsesi", *TDAY*, 143-152.

Levend, A. Sırrı (1957), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*, İstanbul.

Levend, A. Sırrı (1959), *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ vü Mecnûn Hikâyesi*, Ankara: TTK Yay.

Mermutlu, M. Sait (2012), *Diyarbekirli Ahmed Mürşidî-Pendnâme*, İstanbul: Büyüyenay Yay.

Okay, O. - H. Ayan (1975), *Hüsn ü Aşk*, İstanbul: Dergâh Yay.

Öztoprak, Nihat (2000), *Refî-i Âmidî, Cân u Cânân*, İstanbul: Türkgev Yay.

Öztoprak, Nihat (2004), "Fennî ve İzzet Efendi'nin Sâhilnâmeleri ve Bu Sâhilnâmelerde İstanbul", *Türk Kültürü İncelemeleri*, 11: 111-148.

Öztürk, Erdem Can (2012), "'Ayn-ı Ekber Mehmed Efendi'nin Manzum Şemâ'il-i Şerîf Tercümesi", *Turkish Studies,* 7(2): 889-902.

Paçacıoğlu, Burhan (1993), *Battal-nâme*, Kayseri.

Poyraz, Yakup (2007), "Hâkim Seyyid Mehmed Efendi'nin 'Nazire-i Hilye-i Hâkanî' Adlı Eseri", *Turkish Studies,* 2/3: 449-488.

Sünbülzâde Vehbî (yty.), *Lütfiyye-i Vehbî,* yyy.

Sünbülzâde Vehbî (1286), *Nuhbe-i Vehbî*, İstanbul.

Sürelli, Bahadır (2007), *XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbi'nin Şevk-Engîz'i*, Ankara: Bilkent Üniversitesi, YLT.

Şentürk, Ahmet Atillâ ve Kartal, Ahmet (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yay., 536 s.

Tansel, Fevziye A. (1976), "Divan Şairlerimizden Fennî'nin Boğaziçi Kıyılarını Canlandıran Mesnevîsi: Sâhilnâme", *Belleten,* XL: 331-346.

Toska, Zehra (1998), "Şairlerin İstanbul'u", *JTS*, 22: 195-221.

Turhan, Vedat Nuri (2005), "XVIII. Yüzyıla Ait Bilinmeyen Bir Eser: Teşrifâtçı Edip Efendi'nin Mevlidi", *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi: Prof. Dr. M. Fahrettin Kırzıoğlu Özel Sayısı*, 28: 103-28.

Turinay, Necmettin (1995), "Klâsik Hikâyenin Son Zirvesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (hzl. B. Ayvazoğlu), İstanbul: İ. Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., s.179-186.

Üstüner, Kaplan (2003), *Refî, Cân u Cânân*, İnceleme-Metin, Ankara: MEB Yay.

Üstüner, Kaplan (2010), "Enderunlu Hasan Yâver'in Gül-i Sad-berg'i", *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi,* 6(Bahar): 261-283.

Yekbaş, Hakan (2012), *Divan Şiirinde Ashâb-ı Kehf ve Râşih'in Ashâb-ı Kehf Mesnevîsi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Yenikale, Ahmet (2011). *Sünbülzâde Vehbî Şevk-engîz.* Kahramanmaraş: Ukde Yay.

Yıldırım, Ali (1995), "Kâmî'nin Behcetü'l-Feyhâ Adlı Mesnevîsi", Elazığ: *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,* 7 (1-2): 285-301.

Yılmaz, Edhem (2001), *Na'tî Mustafa, Edhem ü Hümâ*, Konya.

Son Klasik Dönem (1700-1800): Mensur hikâyeler

Hasan Kavruk

ON yedinci yüzyılın ilk yarısından itibaren yazılmaya başlanan kitabi, realist ve telif hikâyeler, 18. yüzyılda hem baskıları yapılarak geniş kesimlerin istifadesine sunulmuş, hem de gelişim çizgisini sürdürerek yüzyılın sonunda Aziz Efendi'nin (ö. 1213/1798) *Muhayyelat*'ı gibi yazıldığı dönemin en mükemmel yerli, telif bir tahkiye örneğinin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. 18. yüzyılda nesir sahasında, özellikle hikâye alanında faz la yazara ve esere rastlanmaz. Yazılanların bazıları da geleneksel tahkiye türü eserler grubundandır.

18. yüzyılın ilk yıllarında yazılan *Leta'if-i Bahrî*, muhtemelen Gelibolulu Bahrî Mehmet Paşa tarafından kaleme alınmıştır. 1099/1688'de Van Valisi, 1108/1697'de Kıbrıs muhafızı olan Bahrî Mehmet Paşa'nın, şiirin yanında inşa ile de uğraştığı bilinmektedir (Mehmet Süreyya 1311: 8). *Leta'if-i Bahrî* dört fasıl hâlinde düzenlenmiştir. Eğlenceli, ibret verici, güldürücü latifelerden oluşan fasıllarda belirli konuları ihtiva eden latifeler toplanmıştır. Fakat bu latifelerin kurgu bakımından birbirleriyle bağlantısı yoktur. Hikâyelerin çoğunda yerli konular ele alınmıştır. Günlük, tarihî, ibret verici olayların anlatımıyla oluşturulan eserde yer yer manzumeler de bulunmaktadır. *Leta'if-i Bahri*'nin değişik yazma nüshalarında *Mutayebat* (İÜ Ktp. Ty. 3013), *Mecmua-i Hikâyat* (İÜ Ktp. Ty. 3049), *Leta'if* (MK A. 1701/2) gibi değişik isimler kullanılmıştır.

Yüzyılın başında vefat eden Müneccimbaşı Derviş Ahmet Dede'nin (ö. 1113/1702) *Letaif*'i de küçük hikâyelerden oluşan bir mecmua olup değişik konuları ele alan latifeleri içermektedir. Alegorik, didaktik, tasavvufi muhtevalı bir tahkiye örneği olan *Bülbüliyye*, Manisalı Birrî (ö. 1127/1715) tarafından manzum metinden nesre çevrilmiştir. Çok okunan, pek çok yazma nüshası bulunan *Bülbüliyye*, Attâr'ın *Bülbül-name*'sinden Ömer Fu'adi (ö. 1046/1636) tarafından manzum olarak tercüme edilmiş (Bursalı 1333: I/119), Birrî Fu'adi'nin bu metnini nesre aktarmıştır. Hikâyede, kuşlar, sabahlara kadar ağlayıp inlediği için bülbülü Süleyman Peygamber'e şikâyet ederler. Bülbül, aşk şarabı içtiğinden kendinde olmadığını, ne yaptığını bilmediğini söyler. Durumu anlayan şikayetçi kuşların bülbülden af dilemesiyle olay tamamlanır. Sanatlı bir üslupla nesre çevrilen eserin pek çok yazma nüshası vardır. Eser eski harflerle yayımlanmıştır (Bursalı 1333: I/119).

Derleme yoluyla Abdullatif Razi (ö. 1144 / 1733) tarafından kaleme alınan *El-Fülkü'l-Meşhun bi-Lü'lü'i'l-Meknun*, Sultan III. Ahmet'e (sal. 1703 1730) sunulmuştur. *Osmanlı Müellifleri*'nde Abdullatif Razi'nin, Celalzade Salih Çelebi'nin *Cevamiü'l-Hikâyat* tercümesine nazire olarak bir *Camiü'l-Hikâyat* yazdığı belirtilmektedir (Bursalı 1333, III/54). Başka hiçbir kaynakta ve kütüphanelerde A. Razi'nin *Camiü'l-Hikâyat*'ına rastlanmamıştır. Muhtemelen bu *Cevamiü'l-Hikâyat* adlı hikâye mecmuası, *El-Fülkü'l-Meşhun bi-Lü'lü'i'l-Meknun* olsa gerektir. Bazısı iç içe geçmiş, bazısı tek tek, müstakil 350'nin üzerinde hikâyeden oluşan eserde hikâyelerin kaynakları ekseriyetle belirtilmiştir. Şakayık-ı Nu'maniye, Siracu'l-Kulub*, Tarih-i Vassaf, Bostan, Ravzatu's-Safa, Nasihatü'l-Müluk, Nefahatü'l-Üns* vb. pek çok eserden faydalanılarak derlenen kitap didaktik muhtevalı, ahlaki, dinî, tarihî, sosyal konulu olayları ihtiva etmektedir ve genellikle, kıssadan hisse çıkartılabilecek şekilde hazırlanmıştır. Sanatlı bir üslupla başlayan eserin giriş kısmı dışında sade bir dili vardır. Eser yazma hâlindedir (Nuruosmaniye Ktp. 4134, SüleymaniyeHacı Mahmut K. 5024).

Osmanlı Müellifleri'nde Nazira İbrahim Efendi'nin (ö. 1188/1744) de bir *Cevami'*ü'l *Hikâyat* tercümesi olduğu belirtilir (Bursalı 1333: II/ 46). Fakat çevirinin kimin eserinden ve hangi adla yapıldığı bildirilmemiştir. Ahlaki, küçük hikâye ve latifelerden meydana geldiği anlaşılan eserin A. S. Levend'de bulunan tek nüshasının şu anda nerede olduğu belli değildir (Levend 1964: 112). *Kelile ve Dimne* örnek alınarak oluşturulan *Sülvan-ı Muta* tercümesi, Şeyhülislam Kara Halilzade Mehmet Sait (ö. 1168/1754) tarafından (Altunsu 1972: 134) *Sülvanu'l Muta fi Udvani'l-Etba* adlı Arapça eserden aktarılmıştır (Gülensoy 1982: 264). *Kelile ve Dimne*'de olduğu gibi hayvan hikâyelerinden, didaktik, ahlaki muhtevayla kaleme alınan eser (Nuruosmaniye Ktp. No. 3944), *Terceme-i Sülvanu'l-Muta* adıyla 1285/1869'da yayımlanmıştır.

Giritli Ali Aziz Efendi (ö. 1213/1798) tarafından yüzyılın son yıllarında 1211/1796 tarihinde (Tanpınar 1979: 155) kaleme alınan ve kısaca *Muhayyelat* adıyla bilinen *Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahî*, klasik Şark hikâyeciliği ve hikâyelerinden de faydalanılarak oluşturulmuş telif, yerli bir eserdir. Yazar, her ne kadar kitabının ön sözünde (1268) hikâyeleri *Hülasatü'l-Hayal* adlı Süryani ve İbrani dillerinden derlenmiş bir kitaptan tercüme ettiğini söylüyorsa da gerek bu adda bir eserin şimdiye kadar tespit edilemeyişi, gerekse hikâyelerin yerli, özel kurgusu, *Muhayyelat*'ın belirli bir eserden tercüme olmadığı hususundaki kanaati güçlendirmektedir. Eserdeki hikâyelerin bir kısmı, şekil, teknik, konu ve motifler bakımından çerçeve hikâye tekniğiyle yazılan *Bin Bir Gece, Bin Bir Gündüz, El-Ferec Ba'de'ş-Şidde* (Kavruk 1998: 122) gibi klasik Şark hikâyelerinden faydalanılarak kaleme alınmış, bir kısmı da tamamen yerli unsurlardan faydalanılarak telif edilmiştir. Başka eserlerden alınan hikâyeler kullanılırken de, tam tercüme yoluna gidilmeden değişikliklerle aralara yeni olaylar, yerli özellikler eklenerek uyarlama tekniği kullanılmıştır. Hayal adı verilen üç ayrı bölümden meydana gelen eserde her hayal bir çerçeve hikâye özelliği göstermektedir. Bu hayallerdeki hikâyeler birbirinin devamı niteliğindedir.

I. Hayal, İsfahan hükümdarının oğlu Kamercan ile Çin Şahının kızı Gülruh'un maceralarıyla başlar. II. Hayal, Atina'da Hacı Lebip'in oğlu Cevat ile Ebu Ali Sina'nın maceralarını ihtiva eder. Klasik *Ebu Ali Sina Hikâyesi*'ne benzese de kurgu burada yerlileşmiş, değişmiştir. III. Hayal ise, Büyükada'dan Mısır'a giden Şeyh İzzettin'in maceralarıyla başlar. Bu çerçeve içinde "Şehzade Naci Billah ve Şahide Hikâyesi", "Sitti Emine Hikâyesi" ve "Recep Beşe Hikâyesi" bulunmaktadır. Ahlaki, tasavvufi, dinî, sosyal konularda, "kıssadan hisseyi" esas alan eserde, 18. yüzyıl Türk toplumunun dünya görüşü, dönemin sosyal ve siyasal aksaklıkları, gelenek, görenek, giyim, kuşam, yeme, içme adabı vb. unsurlar gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. *Muhayyelat*'ta masal unsurları görülmekle birlikte birçok olay, İstanbul'un Haydarpaşa, Alacahamam, Süleymaniye, Kirazlımescit, Büyükada, Bedesten, Yenibahçe, Çiçekçibaşı, Uzunçarşı vb. semtlerinde, Atina, Antalya, Mısır vb. yerlerde geçmektedir. Bu arada bazı olağanüstü unsurlar olağanlaştırılmış, masal karakterlerine insani özellikler yüklenmiş, İstanbul'un günlük hayatı değişik vesilelerle okuyucuya aktarılmaya çalışılmıştır. Sağlam bir kurguya sahip olan eserde yazarın bazen araya girip müdahale ettiği de görülmektedir. *Muhayyelat*, yazılmasından kısa bir süre sonra (1268/1852) yayımlanmış, bunu başka baskılar (İstanbul 1284, 1290, 1305) takip etmiştir. Yeni harflerle sadeleştirilerek de yayımlanan (Kabaklı 1973) eserdeki "İkinci Hayal", E. J. W. Gibb tarafından 1884 yılında *The History of Jewad* adıyla İngilizceye çevrilerek neşredilmiştir (Baysun 1979: 154).

Kaynakça

Altunsu, Abdulkadir (1972), *Osmanlı Şeyhülislâmları*, Ankara: Ayyıldız Mtb.
Baysun, M. Cavid (1979), "Aziz Efendi", İA, II: 154.
Bursalı M. Tahir (1333), *Osmanlı Müellifleri*, III C., İstanbul.
Gülensoy, Tuncer (1982), "Kelile ve Dimne", *TDEA*, 5: 263-265.
Kabaklı, Ahmet (1973), *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
Kavruk, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara: MEB Yay.
Levend, A. Sırrı (1964), "Ümmet Çağı Ahlâk Kitaplarımız", *TDAY 1963*, s. 89-115.
Mehmet Süreyya (1311), *Sicill-i Osmani*, C. 2, İstanbul: Matbaai Amire.
Tanpınar, Ahmet Hamdi (1979), "Aziz Efendi", İA, II: 155-156.

Son Klasik Dönem (1700-1800): Estetik nesir

M. Fatih Köksal

"**TOPLUM** için sanat" kaygısının henüz şekillenmediği Osmanlı toplumunda, devletin resmî yazışma dilini de sarmış olan "üslub-ı müzeyyen" (süslü nesir) ve "üslub-ı âlî" (ağdalı nesir) merakı ancak Klasik Sonrası Dönemde ciddi eleştirilere hedef olacaktır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı'yla pek çok yönden tanışan Osmanlı aydınının eski nesir ve nazım tarzını eleştirmesi nasıl sosyal ve tarihî olayların tabii bir sonucuysa XVII ve XVIII. yüzyıl Osmanlı münşilerinin ağır ve ağdalı bir nesir diline yönelmelerini de aynı sosyal gerçekliklerle açıklamak mümkündür. Elbette ağır bir dil, uzun Farsça yapılı tamlamalar ve satırlarca süren uzunlukta cümleleri peş peşe dizmekle "üslub-ı âlî" ortaya konulmuş olmuyordu. Nasıl aruzu, nazım şekillerini iyi bilmekle şiir yazılamıyor, her manzume nazmeden şair olamıyorsa bunları yapmakla da "münşi" olunamıyor, ancak "nasir" kalınabiliyordu. İşte tam bu noktada "şahsiyet" devreye girer ki bu da müellifin sanat kudretidir. Sanatkâr, bir kısmı kesbî ise de büyük oranda vehbî olan bu kudret nispetinde müelliflikten veya nasirlikten münşiliğe yükselir.

Son Klasik Dönemin nesir dili, ana hatları itibarıyla bir önceki asrın devamı niteliğindendir. Bu dönem nesir yazarları, artık Türk nesrinde gelenekselleşmiş olan, seleflerin eserlerine zeyl yazma geleneğini devam ettirmişler, eserlerinde dil ve üslup bakımından da onları izlemişlerdir. Münşiyane nesirde önceki yüzyılın üstadları Veysi ve Nergisî'nin tarzı ta-

kip edilmiş ve bu tarz asra büyük oranda damgasını vurmuştur. Naima, Raşit, İzzi, Şefik gibi müverrihlerin tarihlerinde; Koca Ragıp Paşa, Osmanzade Ta'ip, Çelebizade Asım, Kâni, Raşit, Nevres-i Kadim, Âtıf, Beylikçi İzzet ve Nahifî gibi şair ve münşilerin "münşeat"larında, Safayi, Salim ve Ramiz gibi tezkirecilerin tezkirelerinde ve hemen bütün şerhler ve sefaretnamelerde bu tarz benimsemiş görünmektedirler. Ancak bu dönemde adı anılan ve anılmayan birçok nasirin benimsediği bu üslubun süslü nesirle (üslub-ı müzeyyen) ağdalı nesir (üslub-ı âlî) arasında gidip gelen değişken bir yapı arz ettiğini hatta aynı müellifin farklı eserlerinde farklı üslupları kullanabildiklerini, dahası aynı eserin muhtelif bölümlerinde dahi -muhtevaya göre- üslubun farklılık gösterebildiğini önemle kaydetmek gerekir.

Bu devrin nesir dünyasındaki hâkim üslup böyle olmakla beraber dönemdeki bütün mensur eserlerin süslü nesir veya ağdalı nesirle yazıldığını söylemek de doğru olmaz. Bu dönemi, gerçek karşılığını XIX. yüzyılda bulacak olan "arayışlar devri"nin ilk tohumlarının atılmaya başladığı bir dönem olarak nitelemek yanlış olmaz. Şiirde bu dönemde nasıl bir yandan klasik tarz devam ettirilirken diğer taraftan Sebk-i Hindî ayrı bir eğilim olarak dönem şiirinde ağırlığını hissettirmiş, başını Nedim'in çektiği mahallî söyleyiş ayrı bir ilgi hâlesi oluşturmuşsa, nesirde de benzeri bir durum karşımıza çıkmaktadır. Tipik birer örnek olarak; özellikle anlatıya dayalı bölümlerde Evliya Çelebi'yi hatırlatan akıcı ve nükteli diliyle Fındıklılı Silahdar Mehmet Ağa (1658-1725/26)'nın *Silahdar Tarihi*, Erzurumlu İbrahim Hakkı (1703-1780)'nın *Ma'rifet-name*'si ve Yirmisekiz Mehmet Çelebi (ö. 1731)'nin küçük *Sefaret-name*'sinde görüldüğü gibi kimi müellifler orta nesir (üslub-ı mutavassıt) hatta yer yer sade nesir olarak kabul edilebilecek daha yalın bir anlatımı tercih etmişlerdir.

Bu farklı üslup tercihlerini tek bir sebebe bağlamak mümkün değildir. Ama konuyu ana hatlarıyla irdelemek gerekirse zaman zaman "sanatlı nesir", "ağdalı nesir", "üslub-ı mutantan" gibi adlarla da anılan "üslub-ı âlî" dediğimiz dili ağır, Arapça Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü, secinin önemli bir ahenk unsuru olarak kullanıldığı bu tarzı tercih edenler, bir önceki asırdan kendilerine tevarüs eden geleneği devam ettirmeyi yeğleyenlerdir. Bu yüzyılda daha sade bir üslubu tercih edenlere gelince… Bunlar ya *Ma'rifet-name* örneğinde olduğu gibi topluma vereceği bir mesajı olan müelliflerdir ya da şiirdeki "mahallîleşme akımı"nın nesre yansıyan yüzünün temsilcileridir.

Edebî olayları, edebî gelişme ve oluşumları devrin siyasal, tarihsel ve toplumsal ortamından, daha genel tanımıyla "çevresel şartlar"dan soyutlamak mümkün değildir. Bütün bu arayışlar arasında bu yüzyılda âdeta XIX. yüzyılın Tanzimat dilinin habercisi ilginç bir eserden bahsetmeden geçmemek gerekir ki o da *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*'dir. Eser, **Giritli Ali Aziz Efen-**

di (1749-1798)'nin XVII. yüzyıl sonlarında yazmasına rağmen 1852 yılında basılan eseri, *Binbir Gece ve Binbir Gündüz Hikâyeleri*'nden ilham alınarak yazılan bir hikâyeler külliyatıdır. Muhtevanın değişkenliğine göre kimi bölümlerine müellifin "dervişler dili" dediği konuşma diline oldukça yaklaşan bir dille, kimi bölümlerinde münşiyane bir edayla kaleme alınmıştır. Halk hikâyeleri, masal, hikmet ve roman karışımı bir eser olan *Muhayyelat*'ı farklı ve orijinal kılan da bu özelliğidir. *Muhayyelat*, Batı romanıyla ancak yarım yüzyıl sonra ciddi olarak karşılaşacak olan Türk edebiyatında, -Batı edebiyatının, özellikle romantik romanın etkilerini taşıyan pek çok unsuruyla- oldukça etkin olmuş bir eserdir. Tanzimat ve hatta Cumhuriyet ediplerine kadar uzun süren bir etki alanı oluşturan eser, Ahmed Midhat Efendi'den Namık Kemal'e Muallim Naci'den Behçet Necatigil'e kadar pek çok yazara ilham kaynağı olmuştur. Bununla birlikte özellikle Tanzimat yazarları tarafından hafifsenen *Muhayyelat*'ı, Batılı anlamdaki romanın ilk ürünü olarak nitelemek doğru olmazsa da "habercisi" olduğuna da kuşku yoktur. Eser yeni harflerle birkaç kere yayımlanmış (Kabaklı 1973; Giridî Ali Aziz Efendi 1999; Giritli Aziz Efendi 2004), üzerine muhtelif çalışmalar yapılmıştır (Duymaz 1999; Uysal 2006).

Ali Aziz Efendi'ye modern romanla masal-halk hikâyesi arasında bir yerde duran bu eseri yazdıran galiba yazarın şahsi tecrübeleridir. Geleneksel terbiye ve kültürün yanı sıra Batı'yı da tanıyan yazar, sefir olarak Berlin'de bulunmuş ve orada ölmüştür. Dolayısıyla Batı edebiyatını da orada tanıdığı, eserini de tamamen yabancısı olduğumuz "roman" türünden etkilenerek kaleme aldığı açıktır. Vasfi Mahir Kocatürk, bu eseri dil ve üslup bakımından Divan nesriyle Tanzimat sonrasındaki şuurlu sadelik arasında bir "köprü" olarak değerlendirmektedir.

Son Klasik Dönem Türk nesri denince, özellikle edebiyat tarihi ve şair biyografileri bakımından değeri tartışılmaz eserler olan şair tezkireleri akla gelir. Klâsik Dönem tezkire müellifleri, "tabaka" usulünü benimseyen selefleri Ali Şir Nevayi ve Sehi Bey'den farklı bir yol izleyerek eserlerinde şair biyografilerini -ebcet harflerinin sırasını gözeten Âşık Çelebi hariç- alfabetik sıraya göre tertip etmişlerdi. XVI. yüzyıl tezkire yazarlığının karakteristik bir özelliği de şair biyografilerinin etraflıca verilirken şiir örneklerinin sınırlı tutulmasıydı. XVII. asır tezkirecilerinin tercihi ise iki tarz arasında bir geçiş eseri kabul edebileceğimiz Riyazi'nin eseri hariç tutulursa, bir önceki asrın tam aksine şiir örnekleri uzun tutulurken biyografik bilginin oldukça sınırlı kalması yönündeydi. Son Klasik Dönem tezkirecileri ise Klasik Dönem temsilcisi seleflerinin yoluna dönerek yine biyografilerin ağırlık kazandığı bir tarzı benimsemişlerdir.

Tezkirecilik geleneğimizin ilginç bir şekilde, dönem dönem zikzaklar çizen bir seyir gösterdiğini biliyoruz. XVII. yüzyıl tezkirecilerinin bütünüyle

olmasa da ağırlıklı olarak şairler hakkında biyografik bilgiden ziyade şiirlerinden alınan örnek metinlerin esere taşındığı tarzı tercih etmeleri, tezkireleri şiir severlerin beğenisine sunulan birer "şiir mecmuası" veya "antoloji" derecesine düşürmüştür. Bu durum, mensur bölümleri çok sınırlı tutulan bu tezkirelerin nesir edebiyatının birer ürünü olarak değerlendirilmesini dahi güçleştirmektedir. Öyle ki birçok şair bu antoloji tipi tezkirelerde sadece madde başının yanına iliştirimiş olan mahlası, memleketi, ölüm tarihi gibi kısa cümlelerden ibaret bilgilerle hatta çoğu kere bunlardan sadece biriyle tanıtılmakla geçiştirilmiştir. Başta Salim ve Safayi olmak üzere Son Klasik Dönem tezkirecileri çoğunlukla XVI. yüzyıldaki seleflerinin yoluna dönerek tezkireleri yine Türk nesir edebiyatının önemli eserleri arasında dâhil etmişlerdir. Bununla birlikte bu yüzyılda antoloji tipi tezkirecilik geleneği de bir yandan Bursalı Belîğ'in *Zübdetü'l-Eş'ar*'a, Silahdarzade'nin Beliğ'e yazdığı zeyille zayıf bir kol olarak süregelmiştir.

Bu dönem nesir edebiyatının en belirgin özelliklerinden birinin "yeni ve yerli" diyebileceğimiz türlerin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıdır. XVII. yüzyılda bir tek örneği görülen sefaretnamelere bu dönemde pek çok yeni örnek eklenmesi, XVI. yüzyıldan beri görülmekle birlikte surname yazıcılığının bu dönemde zengin bir edebiyat vücuda getirmesi, keza gazavatname yazıcılığının artarak devam etmesi dikkat çekicidir.

XVIII. yüzyıl, biyografi geleneği çerçevesinde düşünüldüğünde de üretken bir devirdir. *Şakayık* zeyillerinin en önemlilerinden olan Şeyhî'nin *Vakayi'u-l-Fuzala*'sı ve diğer zeyillerle birlikte zümre biyografileri, yani belirli meslek sahiplerine dair biyografik eserler de bu dönemde yoğun bir şekilde kaleme alınmıştır.

Biyografik Eserler: Taşköprüzade'nin ünlü eseri *Şakayıku'n-Nu'maniye*'ye zeyil ve tercüme yazma geleneği Son Klasik Dönem sanatkârları tarafından da devam ettirilmiştir. **Uşşakizade Seyyit İbrahim Hasip** (1664-1724), Nev'îzade Atayi (ö. 1635)'nin bıraktığı yerden devam ederek yazdığı *Zeyl-i Şakayık*'ta, 1633-1703 arasındaki olayları anlatır. Bu eser de tabaka usulüyle hazırlanmış olup IV. Murat (sal. 1623-1640), İbrahim (sal. 1640-1648), IV. Mehmet (sal. (1648-1687), II. Süleyman (sal. 1687-1691) ve II. Ahmet (sal. 1691-1695) dönemlerinde yetişen bilgin, kadı, vezir, şeyh ve şairler de her tabakanın sonunda tanıtılmıştır. Eserin yazılmasına ön ayak olan Şeyhülislâm Feyzullah Efendi'nin Edirne Vakası'nda öldürülmesiyle (1703) eser yarım kalmıştır. *Şakayık* zeyillerinden özellikle edebiyat araştırmaları için en önemlisi olan *Vakayi'u'l-Fuzala* da bu dönemde **Şeyhî Mehmet Efendi** (1668-1731) tarafından kaleme alınmıştır. Hasip'in eseri gibi Atayi'ye zeyil olarak eser, üç cilt olup diğer zeyiller gibi bu da padişahların dönemlerine göre tabakalar hâlinde tertip edilmiş ve her padişahın döneminin sonunda, o devirde yetişen vezirler, bilginler ve şeyhlerin biyog-

rafilerine yer verilmiştir. *Vakayi'ü'l-Fuzala*'nın çok önemli bir özelliği her padişah döneminin sonunda şairlerin ayrı bir bölüm hâlinde ve klasik bir şuara tezkiresi tarzında takdim edilmiş olmasıdır. Bu yönüyle Âlî (1541-1600)'nin *Künhü'l-Ahbar* adlı tarihindeki sistemin aynısını uygulayan Şeyhî Mehmet Efendi'nin zeylininin şairlere dair bölümünü bu dönem içinde yazılmış şuara tezkireleri arasında saymak dahi mümkündür. Bizzat Şeyhî tarafından tamamlanan ilk iki cilt Damat İbrahim Paşa (ö. 1601)'ya, müellifin ölümü üzerine eksik kalan üçüncü cilt, oğlu tarafından temize çekilip I. Mahmut (sal. 1730-1754)'a sunulmuştur. *Salim Tezkiresi* gibi en önemli şuara tezkirelerinden birine kaynaklık etmiş olan *Vakayi'ü'l-Fuzala*, bir el yazması nüshanın tıpkıbasımı hâlinde yayımlanmıştır (Şeyhî Mehmed Efendi 1989).

Son Klasik Dönemi, biyografi yazıcılığının zirveye ulaştığı bir dönem olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bu dönem içinde "vak'anüvis" denilen resmî tarih yazıcılarının türlü devlet erkânının biyografilerinin makam ve rütbelerine göre aktardıkları eserler de kaleme alınmıştır. **Osmanzade Ahmet Ta'ip** (1659-1724)'in, Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu *Hadikatü'l-Müluk* (*İcmal-i Tevarih-i Âl-i Osman, Hulasatü't-Tevarih*) adlı eserinde Osman Gazi'den (sal. 1302-1324) II. Mustafa (sal. (1695-1703)'ya gelene kadar tahta çıkan yirmi iki Osmanlı padişahının hayat ve hayratları anlatılmaktadır. Osmanzade Ahmet Ta'ip'in en tanınmış biyografik eseri olan *Hadikatü'l-Vüzera*'sı Osmanlı vezirlerinin hayatının toplu olarak yer aldığı ilk eserdir. Yüz sekiz vezirin biyografisine yer vermiştir. Eserin 1854'de İstanbul'da basılan nüshası daha sonra D. Robischon tarafından tıpkıbasım hâlinde yeniden basılmış (1969), ayrıca yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır (Çoban 2005).

Ahmed Resmî'nin (ö. 1783) darüssaade ağalarının biyografilerini anlattığı *Hamiletü'l-Kübera* adlı otuz yedi kişinin biyografisine yer verdiği eseri Ahmet Nezihi Turan tarafından yayımlanmıştır (2000). Hafid Mehmet Efendi (ö. 1811/12)'nin *Hadikatü'l-Vüzera*'yı örnek alarak yazdığı *Sefinetü'l-Vüzera*, Fatih'in kapdan-ı deryası Baltaoğlu Süleyman Bey'den 1792 senesinde kapdan-ı derya olan Küçük Hüseyin Paşa'ya kadar gelen kapdan-ı deryaların hâl tercümelerini ihtiva edip bu konuda yazılmış ilk eserdir (Parmaksızoğlu 1952).

Bu dönemde yazılan önemli biyografik kaynaklardan biri de **Müstakimzade Süleyman Sadeddin** (ö. 1788)'in şeyhülislamların hayatlarına yer verdiği *Devhatü'l-Meşayıh* adlı eseridir. İlk şeyhülislam Şemseddin el-Fenari (ö. 1431)'den Feyzullah Efendizade Seyyit Mustafa Efendi'ye (ö. 1745) kadar görev yapan altmış üç şeyhülislamın biyografisine yer verilen eser, müellifin sonradan yaptığı eklemelerle birlikte tıpkıbasım olarak yayımlanmış (Müstakimzade Süleyman Sadeddin 1978) ve üzerine bir yüksek lisans

tezi hazırlanmıştır (Yıldırım 2014). *Devhatü'l-Meşayıh*'a Antepli Mehmet Münib Efendi (ö. 1828), Ahmet Rif'at (ö. 1876), Süleyman Fa'ik (ö. 1838) ve Mektubizade Abdülaziz Efendi (ö. 1863) tarafından zeyiller yazılmıştır.

Suyolcuzade Mehmed Necip (ö. 1758)'in *Gülzar-ı Savab*'a zeyl olarak kaleme aldığı *Devhatü'l-Küttab* ve Müstakimzade Süleyman Sadeddin'in *Tuhfe-i Hattatin* (1928) adlı kitapları ise sadece hattatların biyografilerinin yer aldığı eserlerdir. Şeyhülislam Es'at Efendi (1685-1753)'nin *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefa'i'l-Edvar* adını verdiği ve Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu eserinde XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyılın başlarına kadar yetişen yüz kadar musikişinas tanıtılmış ve eserlerinden örnekler verilmiştir (Behar 2010).

Bu devrin kayda değer biyografik türlerinden biri de vefeyatnamelerdir. **Üsküdari Seyyit Mehmet Hasîp** (?-?)'in *Vefeyat-ı Ekâbir-i İslamiyye*'si hicretten eserin yazıldığı zamana (1794) kadar gerçekleşen vefeyât ve olaylar anlatılmaktadır. Âlim, müderris, kadı, şeyh, kazasker, şeyhülislam, hükümdar, hükümdar validesi, şair, şarih, mecub, müellif, müverrih zümresine mensup kişilerin vefat tarihlerinin yanı sıra önemli tarihî ve edebî kayıtlar da vardır (Donuk 2016: 44). Dört yazma nüshası bulunan bu mühim eser üzerine henüz bir çalışma yapılmamıştır. Bu tip eserlerden biri de yüzyılın en velut müellifi denilebilecek ünlü biyografi ustası **Hafız Hüseyin Ayvansarayi** (ö. 1787)'nin yazmış olduğu *Vefeyat-ı Selatin ve Meşahir-i Rical* adlı eserdir. Ayvansarayi, bu eserini dört bölüm hâlinde düzenlemiştir. İlk bölümde Osman Gazi (sal. 1302-1324)'den I. Abdülhamit (sal. 1774-1789)'e kadar gelen yirmi yedi Osmanlı padişahının doğum, cülus ve vefatlarına düşürülen tarihler, ikinci bölümde İstanbul ve havalisinde gömülü devlet adamlarının biyografileri, üçüncü bölümde hayır eserleri İstanbul'da, mezarı devlet adamları, son bölümde hayratı ve mezarı İstanbul dışında olan zatların kısa biyografileri ve özellikle ölüm tarihleri kaydedilmiştir. Eser Fahri Ç. Derin tarafından yayımlanmıştır (1978).

Tezkire sahibi **İsmail Beliğ** (1668-1730)'in tam adı *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan* ve *Vefeyat-ı Danişveran-ı Nadiredan* olan eseri de bu dönem içinde kaleme alınan kayda değer biyografik eserlerdendir. 1722 yılında tamamlanıp Damat İbrahim Paşa'ya sunulan *Güldeste*, sanatlı nesrin güzel örneklerindendir. Bursa'da yetişen padişahlar ve şehzadeler; şeyhler, bilginler musikişinas, hattat, nakkaşlar, meddahlar, tabipler gibi türlü meslek sahiplerinin biyografilerinden oluşmaktadır. Bu meslek gruplarının her birinin "gülbün" adı verilen beş tabaka ile verildiği eserde toplam iki yüz doksan bir kişinin biyografisine yer verilmiştir. Eserin Arap harfleriyle yapılan baskısı, Abdulkadiroğlu tarafından bir önsözle dizin eklenerek tıpkıbasım hâlinde yayımlanmış (1998), Latin harfleriyle neşri ise Suat Donuk tarafından yapılmıştır (2016). Zamanında çok takdir edilen bu esere Eşrefzade Şeyh Ahmet Ziyaeddin (ö. 1784) tarafından *Gülzar-ı Suleha ve Vefeyat-ı Urefa*

adıyla tarihinde bir zeyil yazılmıştır. Beliğ'in tertip şeklinin aynen izlendiği eserde, 1723-1782 yılları arasında Bursa'da vefat şeyh, vaiz, vali, müderris, dede, şair ve hattatların biyografilerini ihtiva etmektedir. Beş "gülbîn" ve beş "fasıl" şeklinde tasnif edilen eser iki yüz on altı kişi hakkında bilgi vermektedir.

Bu dönemde kaleme alınan vefeyatnamelerden biri de vakanüvis **Ahmet Cavit Efendi** (ö. 1803) tarafından yazıldığı tahmin edilen *Vefeyat-ı Kibar* adlı eserdir. Eserde, Hicret'ten 1214/1799-1800 yılına kadar gelen sahabe, tâbiin, halifeler, emirler, melikler, mezhep imamları, alimler, devlet ve din adamları, şeyhler, padişahlar, vezirler ve türlü meslek zümrelerine mensup kişilerin kısa biyografileri vardır (Donuk 2016: 47-48). Ahmet Cavit'in eseri, dil ve üslup bakımından diğer vefeyatnamelerden ayrılır. Münşiyane Türk nesrinin tipik bir örneği olan *Vefeyat-ı Kibar* üzerine de henüz bir çalışma yapılmamıştır.

Tarihler: Osmanlı devrinde, başlangıçtan beri eser veren hemen hemen bütün tarihçiler eserlerini aynı zamanda güzel birer edebî numune tarzında kaleme almaya çalışmışlardır. Bu dönemde, başta vakanüvis denilen resmî tarih yazıcıları olmak üzere tarih yazıcılığının artarak devam ettiği görülmektedir. Dönemin belli başlı vakanüvisleri Raşit, Çelebizade Asım, Mustafa Şefik, Şakir, Subhi, Sami ve Süleyman İzzî'dir. Bunların her biri kendi dönemlerinde gelişip kaydettikleri olayları kitap hâlinde de yazmışlardır. İkinci Osmanlı vakanüvisi Masrafzade Mehmed Şefik (ö. 1715)'in 1703'de gerçekleşen Edirne Vakası'nı muğlak ve sanatlı bir dille tasvir ettiği *Şefik-name*'si dokuz fasıl hâlinde düzenlenmiştir. 1866 yılında İstanbul'da basılan eser üzerine dilinin ağırlığı ve anlaşılmazığı dolayısıyla şerhler kaleme alınmıştır. Aynı müellifin 1693-1694 yılları arasında geçen olayları anlattığı basılmamış bir *Osmanlı Tarihi* de vardır. Anadolu kazaskerliği gibi en yüksek rütbelerden birine de ulaşma imkânı bulan Raşit Mehmet Efendi (ö. 1735) de vakanüvislik yapmış olup *Naima Tarihi*'nin bıraktığı yerden 1722 yılına kadar gerçekleşen olayları *Tarih-i Raşid* isimli eserinde anlatmıştır. Raşit'in dili sanatlı nesrin tam bir örneği olmamakla beraber genellikle ağır ve özentilidir. Alışılmamış Arapça ve Farsça kelimelerin sıkça çok kullanıldığı eserde, yer yer cinas ve seciye de başvurulmuştur. Çağının en önemli tarihlerinden biri olan eser 1864-1865 yıllarında iki cilt hâlinde basılmıştır. Raşit'ten sonra vakanüvisliğe getirilen ve sonradan şeyhülislamlık makamına yükselecek olan Küçük Çelebizade İsmail Asım (ö. 1760) *Tarih-i Asım* adlı eserinde vakanüvislik yaptığı 1722-1729 yılları arasında vuku bulan olayları yazmıştır. Raşit Tarihi'nin devamıdır. Sonra sırasıyla vakanüvisliğe getirilen Arpaeminizade Mustafa Sami, Hüseyin Şakir ve Mehmed Subhi'nin tarihleri *Tarih-i Sami, Şakir ve Subhi* adı ile bir arada basılmıştır (İstanbul 1783).

İzzî Süleyman Efendi (ö. 1755)'nin 1744-1752 arasındaki olayları anlattığı tarihi iki cilt hâlinde basılmıştır (İstanbul 1784). İzzî Tarihi, Matbaa-i Amire'de basılan ilk kitaplar arasındadır. Eserin muhtelif yerlerinde sanatındaki yeteneğini göstermekle birlikte özellikle olayları aktarırken açık bir ifade tarzını tercih etmiştir. İzzî'den sonraki vak'anüvis olan Seyyid Hâkim Mehmed Efendi (ö. 1770)'nin, İzzî'nin bıraktığı yerden 1766'ya kadar gelişen olayları anlattığı tarihi iki cilt olup yayımlanmamıştır. Aynı zamanda divan sahibi bir şair olan Hâkim'in, İzzî'nin aksine ağır ve ağdalı bir dili vardır. Eser, Şem'danizade ve Vâsıf tarihlerinin temel kaynakların arasındadır. Çeşmîzade Mustafa Reşit (ö. 1770)'in 1768'e kadar olan olayları yazdığı ve Vâsıf Tarihi'nin en önemli kaynağı olan eseri yayımlanmıştır (Kütükoğlu 1959).

Enverî Sadullah, Behcetî Hasan Efendi ve Ömerzade Süleyman'ın vakanüvisliklerinden sonra bu göreve getirilen Vâsıf Ahmed Efendi (ö. 1806)'nin iki cilt hâlinde tertip edilen *Mehasinü'l-Âsâr ve Hakayıku'l-Ahbar* adlı eseri Mücteba İlgürel tarafından yayımlanmış (1978) ayrıca üzerine doktora tezi hazırlanmıştır (Sarıkaya 2013).

Şem'danîzade Süleyman Efendi (ö. 1779), Kâtip Çelebi'nin *Takvimü't-Tevarih*'ini esas alarak ve onu genişleterek ve Hâkim Mehmet Efendi'nin müsvettelerinden yararlanarak yazdığı *Müriü't-Tevarih* adlı eserinde üslup olarak Naima'nın tarzını benimsemiştir.

Gazavatnameler: Bu dönemde gerek manzum gerekse mensur çok sayıda gazavatname yazılmıştır. Öyle ki sadece Mora adasının fethiyle ilgili olarak dört adet mensur gazavatname veya fetihname bulunduğunu belirtirsek ne kadar eser kaleme alındığı tahmin edilebilir. Elbette hepsi edebî değer taşımamakla birlikte özellikle içlerinde vakanüvisler ve şairlerin de bulunduğu münşiler tarafından kaleme alınan eserler azımsanmayacak sayıdadır.

Son Klasik Dönemde yazarı belli, basılmış veya el yazması nüshalarının yerleri bilinen belli başlı gazavatnameler şunlardır: Tarihçi Raşit'in *Fetih-name-i Cezire-i Mora* adlı eseri, Nadir'in *Fetih-name-i Mora*'sı, Vahid Mahtumi'nin *Mora Seferi* ile Damat Ali Paşa'nın *Ravzatü'l-Âlî* adlı eserleri, Sadrazam Silahdar Şehit Ali Paşa'nın 1715'deki Mora adasını fethetmesinin anlatıldığı kitaplardır. Surname müellifi Seyyit Vehbî (1674?-1736)'nin Avusturyalılarla yapılan savaş ve barışları anlattığı *Risale-i Sulhiyye*'si, Abdurrezzak Nevres (ö. 1762)'in *Tebriziyye-i Hekimoğlu Ali Paşa* adlı eseriyle Bosnalı Kadı Ömer'in Hekimoğlu Ali Paşa (ö. 1757)'nın Bosna valiliği sırasındaki olayları ve Nemçelilere karşı 1736-1739 yılları arasında yaptığı seferleri anlatan *Bosna Muharebeleri* adlı eseri (Eser basılmıştır: İstanbul 1154, 1293), aynı zamanda divan sahibi bir şair olan Antakyalı Münif (ö. 1743)'in *Zafer-name* veya *Fetih-name-i Belgrad* adlarıyla geçen eserinin çok

sayıda el yazması nüshası vardır. Vakanüvis Mehmet Subhi (ö. 1769)'nin 1735-1739 arasındaki Belgrad seferine ait eseri *Tarih-i Belgrad*, Tameşvarlı İbrahim (ö. ?)'in 1681-1739 arasında Tameşvar ve Belgrad'da vuku bulan olayları anlattığı *Hadikatü'ş-Şüheda'*sı, Çakeri İsmail (ö. ?)'in Cezayirli Hasan Paşa'nın 1770'de Limni adasını Ruslardan geri almasındaki ve sonraki başarılarından bahseden üç bölüm hâlinde düzenlenmiş *Gazavat-ı Cezayirli Hasan Paşa* adlı eseri, Mahmud Sabit (ö. ?)'in Osmanlı'nın Rusçuk ve Karasu'da Rusları yenmeleri ve Silistre muhafızı Seyyid Hasan Paşa'nın gösterdiği yararlıklardan bahseden eseri *Osmanlı-Rus Seferi Tarihçesi*, Zaimzade Mehmet Sadık (ö. 1794)'ın 1787'de Rus ve Nemçe devletlerine karşı açılan savaştan bahseden *Vak'a-i Hamidiye* adı eseri (İstanbul 1872) bu dönemde yazılan mensur gazavatnamelerin sadece bazılarıdır (bk. Levend 1956).

Surnameler: Bu dönem nesir edebiyatının en belirgin özelliklerinden biri de "yeni ve yerli" diyebileceğimiz türlerin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıdır. Bu türlerin başında -ilk örnekleri bu yüzyıldan önce görülmüşse de bu dönemde yaygınlaşan- "surnameler" ve "sefaretnameler" gelmektedir.

Padişah çocuklarının sünnetleri ve kızlarının evlenmeleri vesilesiyle yapılan düğünlerin anlatıldığı eserlere *surname* denmektedir. Hem nazım, hem nesir sahasında örnekleri görülen surname yazıcılığı Son Klasik Dönemde büyük bir sıçrama yapmıştır. XVI. yüzyılda İntizami (ö. ?) ve XVII. yüzyılda Abdî'nin birer mensur surname yazdıkları bilinmektedir. Bu dönemde ise dördü Vehbî, Hafız Mehmet (Hazinî ?), Haşmet ve Melek İbrahim tarafından kaleme alınan üçünün ise müellifi tespit edilemeyen yedi adet mensur surname kaleme alınmıştır. Bunlar arasında dil ve üslup bakımından en sanatlısı ve üzerinde durulması gereken kuşkusuz **Vehbî** (1674-1736)'nin *Sur-name*'sidir. Sultan III. Ahmet (sal. 1703-1730)'in şehzadeleri Süleyman, Mustafa, Mehmet ve Bayezid'in sünnet düğünleri ile II. Mustafa (sal. 1695-1703)'nın kızı Emetullah Sultan ile Sır Kulu Osman Paşa'nın ve padişah soyundan olan Nu'man Paşa'nın kızı Ayşe Sultan ile Silahdar İbrahim Paşa'nın evlenme düğünlerini anlatan eserde yer yer manzum parçalar da vardır. Türkiye kütüphanelerinde yirmi beş kadar nüshası olan bu eserin özellikle minyatürlü nüshaları büyük önem taşımaktadır. Vehbî'nin *Surname*'si hem süslü dili ve ifadesi hem de düğünler üzerindeki verdiği ayrıntılı bilgiler açısından diğer surnameler arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Bu dönemde yazılan ikinci surname, literatüre yanlışlıkla *Hazîn Sur-namesi* olarak geçen eser sur emini Hafız Mehmed Efendi (?-?) tarafından yazılan eserdir. Eserde, Vehbî'nin *Sur-name*'si gibi III. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğünleri ile kızları Ayşe Sultan ve Emetullah Sultan'ın evlenme düğünleri anlatılmaktadır. Bilinen tek nüshası 167 varak tutarında hacimli bir eser olan bu surnamede manzumelere de yer verilmiştir. Eser yayımlanmıştır (Arslan 2011: 295-447). Ancak eserin dil

ve üslubu Vehbî'nin eseriyle kıyas kabul etmeyecek niteliktedir. Devrin önde gelen şairlerinden Haşmet (ö. 1768)'in *Viladet-name-i Hümayun* olarak da bilinen *Sur-name*'si, III. Mustafa (sal. 1757-1774)'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu üzerine yapılan şenlikleri konu edinmektedir. Günlerine göre değil yapılan eğlencelerin türüne göre tertip edilen eser bu yönüyle diğer surnamelerden ayrılır. Eserde esnaf alaylarına, eğlencelere ve bazı kıyafetlerin tarifine ağırlık verilmiştir. Haşmet'in eseri de *Divan*'ının da içinde bulunduğu bir "külliyat" hâlinde yeni harflerle yayımlanmıştır (Arslan ve Aksoyak 1994: 426-54). Viladetname konulu bir başka surname Melek İbrahim adlı meçhul bir yazara aittir. *Viladetname-i Hadice Sultan* adlı eserde I. Abdulhamit (sal. 1774-1789)'in kızı 12 Ocak 1776 günü doğan kızı Hatice Sultan'ın on gün süren doğum şenlikleri anlatılır. Otuz varak tutarındaki bu surname de zamanın teşrifat kuralları, eğlence hayatı, yemekleri vs. anlatması bakımından kültür tarihimiz bakımından kayda değer bilgiler içermektedir (bk. Arslan 1999).

Sefaretnameler ve seyahatnameler: Osmanlı'da XVIII. yüzyılın sonlarına kadar yabancı ülkelere daimi elçi görevlendirilmemiş, elçiler gerek görüldükçe ve geçici olarak gönderilmiştir. Yabancı ülkelere gönderilen elçilerin gittikleri yerlerde gördüklerini ve yaşadıklarını, oradaki siyasi gelişmeleri ve yaptıkları çalışmalarla ilgili sundukları bir tür rapor da kabul edilebilecek *sefaretname*ler, kimi sefirlerin kaleminde rapor hüviyetinden ileri giderek birer "eser"e dönüşmüş ve "edebî tür" özelliği kazanmıştır. Sefaretnameler, elçilerin gittikleri yerlerdeki siyasi hadiselerin dışında, oraların tarihî, coğrafi, mimari yapısının yanı sıra toplumsal ve kültürel özellikleri hakkında da yer yer bilgi vermesi bakımından bir çeşit *seyahatname* de kabul edilebilir. Bazı raporlar, öylece birer tarihî belge olarak kalmış, bazıları muhtelif tarih kitaplarının içine bölüm olarak nakledilmiş, bazı sefirlerin "takrir"leri ise yakını olan kalem erbabı başka kimseler tarafından kitap hâline getirilmiştir. Surnameler gibi hem manzum hem mensur örnekleri görülen sefaretnameler de bu yüzyılda yaygınlaşan türlerdendir.

Osmanlı sefaretnamelerinin edebî ve tarihî bakımdan en ünlüsü bu dönemde yazılan Yirmisekiz Mehmed Çelebi (ö. 1731)'nin *Fransa Sefaretnamesi*'dir. Mehmet Çelebi, III. Ahmet (sal. 1703-1730) ile Sadrazam Damat İbrahim Paşa (ö. 1743)'ya sunulan eserinde İstanbul'dan ayrıldığı günden Ekim 1721'deki dönüşüne kadar olan bütün hatıra ve gözlemlerini orijinal bir üslupla anlatmıştır. Eserde sefirin Paris'te karşılanışından gezip gördüğü opera, hayvanat bahçeleri, hastane ve eczaneler, aldığı ve verdiği hediyelere varana kadar bütün tespitleri nakledilir. Paris ve bütün Fransa hakkında verdiği bilgiler III. Ahmet'in çok dikkatini çekmiştir. Matbaanın Türkiye'de kuruluşunda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin eserinin önemli rolü olmuştur. Muhtelif yazma nüshaları olan eser 1757'de Fransızcaya çevrilmiş, iki kere Arap harfleriyle basılmış ve yeni harflerle de neşredilmiştir (Uçman yty.)

Osmanlı, Fransa ve Almanya gibi Batı ülkelerinin yanı sıra İran, Hindistan, Buhara, Fas gibi ülkelere de çeşitli sebeplerle elçi göndermiştir. İran'a elçi olarak gönderilen Vanlı Ahmed Dürri, Seyyit Mehmet Refi ve Yasincizade Seyyit Abdulvehhap Efendi de İran'da görüp tespit ettiklerini yazıya dökmüşlerdir. Yekçeşm ve Kör lakaplarıyla anılan Ahmet Dürri Efendi (ö. 1722)'nin 1721'de yazmış olduğu *İran Sefaret-namesi*, yazarının elinden çıkmış orijinal nüshası elde olan ilk sefaretnamedir. Eser, Fransa'da Arap harfleriyle basılmış, ayrıca 1810'da Fransızcaya çevrilmiştir. Sivas valisi Hacı Ahmed Paşa'nın elçi olarak gönderildiği İran'daki izlenimleri vakanüvis Kırımlı Rahmî (ö. 1752) tarafından kaleme alınarak (1747) *İran Sefaretnamesi* adıyla yayımlanmıştır.

Reisülküttapların hayatlarını anlatan *Sefinetü'r-Rüesa*, darüssaade ağalarının hayatlarını anlatan *Hâmiletü'l-Kübera* adlı eserlerin de müellifi olan Ahmet Resmî (1700-1783)'nin, Viyana ve civarının o günkü durumu ve Viyana soylularının günlük hayatı hakkında bilgi veren ve 1758 yılında kaleme aldığı *Viyana Sefaretnamesi* Arap harfleriyle basılmıştır (İstanbul 1886). Aynı müellifin Prusya Sefaretnamesi de *Sefaretname-i Ahmed Resmî* adıyla İstanbul'da basılmıştır (1886). Eserde Lehistan şehirleri, Baltık Denizi'ndeki limanlar, Prusya ve Berlin anlatıldıktan başka Berlin tiyatrosundaki temsiller ve elçinin katıldığı balolar da tasvir edilmektedir. Her iki sefaretname birlikte sadeleştirilerek yayımlanmıştır (Atsız 1980). III. Osman (sal. 1754-1757)'ın cülusunu duyurmak için Rusya'ya elçi olarak gönderilen Şehdî Osman Efendi (ö. 1769/70), çok maceralı ve mücadelelerle dolu seyahatini kaleme aldığı *Rusya Sefaretnamesi* yayımlanmıştır (Unat 1941: 1-5; Polatçı 2011).

Bu dönemde yazılan son sefaretnamelerden biri de Vâsıf Efendi'nin *İspanya Sefaretnamesi*'dir. Devrinin tanınmış, alim, münşi ve vakanüvisi olan Vâsıf Efendi (1738/39-1807) yılında İstanbul'dan gemi yoluyla çıktığı seyahatinde ilk indiği Barselona şehrini, Kral tarafından karşılanışını, İspanya halkının kendilerini alayıyla birlikte büyük merak ve coşkuyla karşılamasını, Madrit ve Kartaca şehirlerini anlatmakta, Eskoryal'daki bir manastırın kütüphanesindeki beş bin civarındaki İslam eserini gözden geçirdiğini söylemektedir.

Bu dönemde, Mustafa Efendi'nin 1730'da kaleme aldığı *Islahat-ı Nemçe*, sefir Mehmet Efendi'nin aynı yılda yazdığı *Lehistan Sefaret-namesi*, Abdulkerim Paşa'nın 1316 yılında İstanbul'da basılan *Rusya Sefaret-namesi*, Hatti Mustafa Efendi'nin 1748'de kaleme aldığı *Nemçe Sefaret-namesi* (Savaş 1999), Derviş Mehmed Efendi'nin 1755 yılında yazdığı *Rusya Sefaret-namesi,* Alemdar Mehmed Ağa'nın 1787-1791 yılları arasındaki elçilik görevini anlattığı *Buhara Sefaret-namesi*, Ebubekir Ratip Efendi'nin *Nemçe Sefaret-namesi*, Rasih Paşa'nın *Rusya Sefaret-namesi* (1794) gibi yirmiden

fazla sefaretname kaleme alınmıştır. Bunlar dışında bir kitap hâline getirilmemiş ama kütüphanelerde ve arşivlerde mektup veya takrir hâlinde kalmış, muhteva olarak sefaretname sayılabilecek pek çok rapor veya dosya da bulunmaktadır.

XVII. yüzyılda Nabi (1642-1712)'nin *Tuhfetü'l-harameyn*'i kaleme alması yeni hac seyahatnamelerinin yazılışına katkı sağlamıştır. İbrahim Hanif'in, *Hasıl-ı Hacc-ı Şerif li-Menazili'l-Harameyn*'i, Mehmet Edip'in, *Nehcetü'l-Menazil*'i bu tür eserlerdendir. **Hafız Hüseyin Ayvansarayi** (ö. 1787)'nin İstanbul'daki camileri adlarına göre alfabetik olarak tertip ettiği *Hadikatü'l-Cevami*'si de esasen bir seyahatname sayılır. Müellif, devrin bir başka önemli bibliyografı olan Süleyman Sadeddin Efendi (ö. 1788)'nin teşvikiyle yazdığı eserini hazırlarken İstanbul, Eyüp, Galata ve Üsküdar'da bulunan cami, mescit, tekke ve zaviyeleri gezmiş, hepsinde birer vakit namaz kılmış, bu yere hakkındaki gözlemlerini titizlikle kaydetmiştir. Ayrıca bu binaların kitabeleri, cami ve mescitleri yaptıranlarla tekke ve zaviyelerin şeyhlerini de tanıtması bakımından biyografik malzeme olarak da zengin bir birikime sahiptir. Eser iki cilt hâlinde basılmıştır (İstanbul 1865). Hafız Hüseyin Ayvansarayi'nin şairler, devlet adamları, alimler, şeyhler gibi pek çok ünlü kimsenin biyografilerinin yanı sıra özellikle onların ölümleri için düşürülen tarih manzumelerinin kaydedildiği, biyografiye dair bir başka eseri *Mecmua-i Tevarih*'tir. *Hadikatü'l-Cevami*'ye göre sistemsiz ve dağınık bir eser olan *Mecmua-i Tevarih*'in mevcut şekliyle bir müsvette olduğu sanılmaktadır. Müellifin İstanbul'daki seyahatleri esnasında tespit edilmiş ve sadece tarih manzumeleri ve biyografiler değil tarihî yapılar hakkında verilen bilgiler, kahvenin zuhuru, muz vb. konulardaki tespit ve gözlemler gibi hususlardan dolayı bir tür seyahatname olarak kabul edilmelidir. Eser yayımlanmıştır (Derin vd. 1985).

Münşeat Mecmuaları: Başta mektuplar olmak üzere türlü yazışma örneklerinin bir arada toplandığı eserler olan "münşeat mecmuaları"nı sadece birer "edebî eser" olarak görmek eksik bir tespit olur. Özel adları olmayıp "münşeat" veya "mecmua-i münşeat" genel adlarıyla anılan bu eserleri diğer nesir türlerinden pek çok bakımdan ayıran hususlar vardır. Bir kere, şuara tezkireleri ve tarihler de dâhil olmak üzere diğer türler sadece nesre özgü türler değildir. Bütün diğer türlerle manzum olarak da eser yazılabilirken sadece münşeat mecmuaları doğrudan ve sadece nesre özgü bir türdür. Münşeat mecmualarını oluşturanlar ya bütünüyle kendi yazdıkları mektupları, ya kendi yazdıkları mektupların da içinde bulunduğu ama başkalarınınkini de barındıran mektupları bir araya toplarlar. Müellifi bilinen meşhur mecmuaların yanı sıra kütüphanelerimizde kim tarafından toplandığı bilinmeyen çok sayıda münşeat mecmuası da mevcuttur. Kimi mecmua derleyicileri de bütünüyle başkaları tarafından kaleme alınan seç-

me mektup veya yazışma örneklerini bir araya getirmişlerdir. Nasıl olursa olsun bütün münşeat mecmualarının ortak tarafı, türünün en seçkin, en latif, zarif ve örnek oluşturacak türden örneklerinin bir araya toplandığı eserler olmasıdır. Bu yönüyle münşeat mecmuaları, hem eser sahipleri ile türdeşleri arasında gizli "inşa yarışı"na sahne oluyor, hem de bu seçkin örnekleri gören, okuyan heveskarlar için bir talim alanı, bir tür atölye veya mektep vazifesi görüyordu.

İşte böylesine orijinal işlevlere sahip münşeatlar bu yüzyılda Koca Ragıp Paşa, Osmanzade Ta'ip, Çelebizade Asım, Tokatlı Kâni, Raşit, Nevres-i Kadim, Âtıf Efendi, Beylikçi İzzet, Nahifî ve Nesîp gibi müelliflerin kalemiyle ortaya konmuştur. Koca Ragıp Paşa (1698/99-1763)'nın reisülkküttap iken hazırladığı telhislerden oluşturduğu için *Telhisat* adı verilen eseri münşeat mecmualarının en ünlüleri arasındadır. *Telhisat*'ta günlük hayatın hemen her safhasına ait resmî ve hususi hayat konuları ile ilgili türünün en başarılı örnekleri olarak kabul edilmiş birçok mektup bulunmaktadır. Tokatlı Ebubekir Kâni (1712-1791)'nin *Münşeat*'ı da kendi türünün önemli örneklerindendir. Kâni'nin asıl şöhretini sağlayan mecmuada tebrik, arzuhâl, tavsiye gibi konularda yazılmış yüz yirmi mektup bulunmaktadır. Nükteli ve hicivci bir üsluba sahip olan Kâni, kendine has kullanımların yanında halk tabirlerine de geniş oranda yer vererek yazı diline geniş kullanım imkânı sağlamıştır. Kâni'nin mektupları Sadrazam Mehmed Raşit'in isteği üzerine Nuri Halil Bey tarafından tertip edilmiştir (Batislam 2016: 71).

Osmanzade Ta'ip (ö. 1724)'in elliye yakın mektubundan oluşan *Münşe'at*'ı da bu türün kayda değer bir ürünüdür. Eser ihtiva ettiği mektuplara göre dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde alt makamda bulunanların üst makamdakilere, ikinci bölümde de aynı seviyede bulunanların birbirlerine yazdıkları yirmi sekiz kısa mektup ve dördüncü bölümde "tebrik, teşekkür ve teselli mektubu türünden örneklere yer verilmiştir. Raşit Efendi'nin kaleme aldığı iki *Münşe'at*'tan biri Halep kadısıyken yazdığı altmış yazıyı, diğeri İran elçisiyken yazdığı mektupları ihtiva etmektedir. Nevres-i Kadim'in sürgün yıllarında yazdığı *Münşe'at* elli dokuz mektubundan oluşmaktadır. İki Bayraklızade Seyyit Mehmet Nesîp ve Akif Mehmet Bey de bu yüzyılın diğer münşeat sahibi sahibi yazarlarıdır.

Kaynakça

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1998). *İsmail Beliğ, Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*. Ankara: Anıl Matbaa Yay.

Akbayar, Nuri (1982), "Kânî Ebubekir Efendi", *TDEA*, 5: 145-156.

Arslan, Mehmet - İ. Hakkı Aksoyak (1994), *Haşmet Külliyâtı*, Sivas: Dilek Matbaacılık.

Arslan, Mehmet (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)*, Ankara: AKM Yay.

Arslan, Mehmet (2009), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3: Vehbî Surnâmesi (Sûrnâme-i Hümâyûn)*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Arslan, Mehmet (2011), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Atsız, Bedriye (1980), *Ahmed Resmî Efendi'nin Viyana ve Berlin Seyahatnâmeleri*, İstanbul: Tercüman Gazetesi Yay.

Aynur, Hatice vd. (ed.) (2010), *Nesrin İnşâsı: Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler – Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V*, İstanbul: Turkuaz Yay.

Babinger, Franz (1992), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Es*erleri, (çev. Coşkun Üçok), Mersin: KTB Yay.

Batislâm, H. Dilek (2006), "Tokatlı Ebubekir Kânî'nin Bir Mektubu", *ÇÜ Sosyal Bilmler Enstitüsü Dergisi*, 15(1): 69-76.

Behar, Cem (2010), *Şeyhülislam'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı Osmanlı-Türk Musıkisi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Asar'ı*, İstanbul.

Çoban, Ahmet (2005), *Hadikatü'l-vüzerâ Adlı Eserin Tenkitli Transkripsiyonu,* Erzurum: Atatürk Ü.

Derin, Fahri Ç. (1978), *Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî, Vefeyât-ı Selâtîn ve Meşâhîr-i Ricâl*, İstanbul.

Donuk, Suat (2016), *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmâil Belîğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı,* Ankara: Gece Kitaplığı.

Duymaz, Recep (1999), *Muhayyelat Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul 1999.

Giridî Ali Aziz Efendi (1999), *Muhayyelat*, Ankara.1999.

Giritli Aziz Efendi (2004), *Muhayyelat*, İstanbul.

Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî (1978), *Vefeyât-ı Selâtîn ve Meşâhîr-i Ricâl*, İstanbul: İÜEF Yay.

Hafız Hüseyin Ayvansarâyî (1985), *Mecmua-i Tevârîh*, (hzl. F. Ç. Derin ve V. Çabuk), İstanbul: İÜ Yay.

İlgürel, Mücteba (1978), *Mehâsinü'l-Âsâr ve Hakâ'iku'l-Ahbâr*. İstanbul: İÜ Yay..

İz, Fahir (1964), *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, İstanbul: Osman Yalçın Matbaası.

Kabaklı, Ahmet (1973), *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, İstanbul: MEB Yay.

Kayaalp, İsa (2001), "Kânî", *DİA*, 24: 306-307.

Kocatürk, Vasfi Mahir (1970), *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Edebiyat Yay.

Kütükoğlu, Bekir (1959), *Çeşmîzâde Tarihi*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Kütükoğlu, Bekir (1994), "Vekayinüvis", *Vekayinüvis Makaleler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 103-138.

Levend, Agâh Sırrı (1956), *Gazavâtnâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavâtnâmesi*, Ankara: TTK Yay.

Levend, Agâh Sırrı (1963), "Siyasetnâmeler", *TDAY Belleten 1962*: 167-194.

Levend, Agâh Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi I. Cilt –Giriş-*, Ankara: TTK Yay.

Mengi, Mine (2007), "Eski Türk Edebiyatında Nesir: Gelişimi ve Kaynakçası*", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5 (10): 43-76.

Müstakimzade Süleyman Sa'deddin (1928), *Tuhfe-i Hattatin*, İstanbul.

Müstakimzade Süleyman Sadeddin (1978), *Devhatü'l-Meşayih: Osmanlı Şeyhülislamlarının Biyografileri*, İstanbul.

Okuyucu, C., A. Kartal, M. F. Köksal (2011), *Klâsik Dönem Osmanlı Nesri*, İstanbul: Kesit Yay.

Osmanzâde Taib Ahmed (1969), *Hadiqatü'l-Vüzerâ [Der Garten der Wesire],* Freiburg.

Parmaksızoğlu, İsmet (1952), *Kazasker Mehmed Hafid, Sefînetü'l-Vüzerâ*, İstanbul.

Polatçı, Türkan (2011), *Rusya Sefaretnamesi (1757-1758)*. Ankara: TTK Yay.

Sarıkaya, Hüseyin (2013), *Ahmed Vâsıf Efendi ve Mehasinü'l-Âsâr ve Haka'iku'l-Ahbar'ı 1209-1219/1794-1805 [İnceleme ve Metin]*, İstanbul: Marmara Ü.

Savaş, Ali İbrahim (1999), *Mustafa Hattî Efendi Viyana Sefaretnamesi*, Ankara.

Şentürk, A. Attila, A. Kartal (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Şeyhî Mehmed Efendi (1989), *Şakaik-ı Nu'mâniyye ve Zeyilleri, Vakâyi'ü'l-fuzalâ,* Haz.: Abdülkadir Özcan, C. 2-3. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Turan, Ahmet Nezihi (2000), *Ahmed Resmî Efendi, Hamîletü'l-küberâ*, İstanbul: Kitabevi.

Uçman, Abdullah (yty.), *28 Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi*, İstanbul.

Unat, Faik Reşat (1941), "Şehdî Osman Efendi Sefaretnamesi", *Tarih Vesikaları Dergisi,* S. 1-5: 66–80 (1), 156–159 (2) vd.

Unat, Faik Reşat (1992), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri*, Ankara: TTK Yay.

Uysal, Zeynep (2006), *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

Woodhead, Christine (2006), "Estetik Nesir",*Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed. T. S: Halman vd.), İstanbul: KTB Yay., C.2, s. 317-325.

Yıldırım, Alper (2001), *Müstakimzâde Süleyman Saadeddin'in Devhatü'l-meşâyih Osmanlı Şeyhülislamlarının Biyografileri Adlı Eserinin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi*, Hatay: Mustafa Kemal Ü.

Avrupa'da Alhamiyado edebiyatı

Fehim Nametak

TERİM olarak Alhamiyado (İspanyolca *alyamiado)* "Arap olmayan, Arap'tan gayri olan" anlamındaki Arapça *al-agamiyya* sözcüğünden türetilmiştir. Aslında bu sözcükle İber Yarımadası'nın Arap iktidarında bulunduğu dönemde o topraklarda kullanılmış Romen dilini ifade eder. Daha sonra Romen diliyle ve Arap harfleriyle kaleme alınmış edebi ürünlere *Alyamiado (Alhamiyado)* adı verilmiştir. Böylece bu sözcük terim özelliğini kazanmıştır. İspanya'da gelişen Alhamiyado edebiyatının en eski ürünleri dinî ya da hukuki konulu münazara niteliğini taşımaktadır. Zaman içinde manzum eserler ve didaktik konular içeren edebi ürünler de ortaya çıkmıştır. Bu tür edebiyat, Müslümanların III Filip tarafından 1609 yılında İspanya'dan sürülmesine kadar bu ülkede gelişerek yaşamış, daha sonra ise İspanya'dan kaçan Tunus topraklarına sığınan mülteciler arasında bir süre daha varlığını sürdürmüştür. Bu edebiyatın en eski eseri, *Yusuf* başlığıyla anılan bir mesnevidir. Esasında bu mesnevi, *Kur'ân*'daki Yusuf suresinin manzum şeklinde düzenlenmiş İspanyolcaya çevirisi olup Yusuf peygamberin yanı sıra diğer peygamberleri de konu alan hikâyeleri içermektedir. Bir başka manzum eser, Muhamet Rabadan adlı Aragonlu Morisk tarafından 1603 yılında kaleme alınmıştır. Adı geçen yazar, Hasan Basri'nin manzumelerini örnek alarak Hz. Muhammed'in hayatından bazı konuları anlatmıştır.

17. yüzyılın başında Alhichante de Puey Monzona tarafından kaleme alınmış bir başka Alhamiyado edebiyatı ürününde manzum olarak hac seyahati anlatılmıştır. İbrahim Teylibi adında bir Morisk ise, Tunus'ta bulunduğu yıllarda (1627) Hristiyanlığa karşı bir tartışma özelliğini taşıyan yine bir manzum eser yazmıştır. İslam dinini yüceltmek amacıyla kaleme alınmış Alhamiyado edebiyatı ürünleri arasında Abdülkerim bin Ali Perez tarafından 1615 yılında tamamlanmış bir eseri daha anmak gerekir.

Alhamiyado edebiyatının, Avrupa'nın batı bölgelerine doğru yayılışı, Osmanlıların Doğu Avrupa'ya geldikleri döneme rastlar. Osmanlılarla birlikte bu tür edebiyatın Balkanlarda gelişmesi için elverişli koşullar oluşmuştur. Balkan dillerinde ve Arap harfleriyle yazılmış edebî ürünler de, İspanya örneği ışığında ''Alhamiyado edebiyatı'' adıyla anılmıştır. Terim olarak Alhamiyado, Balkanlar bölgesinde ancak 20. yüzyılın başından itibaren kullanıma girmiştir.

Balkanların Osmanlı iktidarı altına girmesiyle buradaki edebiyat da yeni bir çizgide gelişmeye başlamıştır. Anadolu topraklarında olduğu gibi Balkanlarda da yazı dili olarak Türkçenin yanı sıra Arapça ve Farsça kullanılmıştır. Bilindiği gibi, dinî konularda ve birtakım bilimsel konularda yazılmış eserlerin dili genel olarak Arapçadır, klasik Fars edebiyatı örnek alarak yazılmış eserlerin dili ise Farsçadır. Farklı konular işleyen manzum eserler ile seyahatname, vakayiname, ruzname gibi mensur eserler ise Türkçe yazılmıştır. Balkanlarda, özellikle de İslam dininin geniş çapta yayıldığı bölgelerde, 14. yüzyılın sonundan itibaren 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar çok büyük sayıda eser kaleme alınmıştır. Ne var ki bu coğrafyada Arap, Türk, Fars dillerini çok iyi bilen kişilerin sayısı sınırlıydı. Buna karşılık Arap yazısı halk arasında önemli derecede yaygındı. Bu durumda geniş halk kitlelerine yönelik yerli dille ve Arap harfleriyle kaleme alınmış ürünler ortaya çıkmıştır. Bu tür edebiyat, zengin bir biçimde, Arnavutlar ve Boşnaklar arasında oluşturulmuştur.

Osmanlıların bu bölgeye gelmesiyle birlikte (14. yüzyılın sonu) Arnavutlar arasında İslam'ın yayılışı başlamış, ancak bu yayılış hızlı olmamıştır. Arnavut-İslam edebiyatı olarak nitelendirilen ve günümüze kadar korunan ürünler ise, daha sonraki yüzyıllara aittir. Arnavutlarda gelişen Alhamiyado edebiyatının en eski yazısı, kahveyi konu alan bir şiirdir. Muçizade adıyla bilinen biri tarafından 1724 yılında kaleme alınmış olan bu manzum eser 17 dörtlükten oluşmaktadır. Dörtlükler a/a/a/b şeklinde kafiyelenmiştir ve ilk dörtlüğün son dizesi bütün dörtlüklerde tekrarlanmaktadır. Bu edebî ürünün bazı özelliklerinde –öncelikle vezninde- Türk şiirinin doğrudan etkisi görülmektedir.

İspanya'daki Alhamiyado edebiyatı yabancı dillerdeki Arap edebiyatının bir parçası olarak görülebilirken, aynı zamanda Balkanlarda Arap harfle-

riyle yazılmış olan edebiyat da haklı gerekçelerle Osmanlı edebiyatının bir parçası olarak düşünülebilir. Zira bu, Osmanlı edebiyatı örnek alınarak ifade bulmuş bir edebiyattır. Elbette, söz konusu edebiyatların edebî değeri ilham aldıkları örneklerden geri kalmaktadır.

Arnavutların Alhamiyado edebiyatının ilk önemli adı Nezim Beratı ya da diğer adıyla Nezim Frakula (ö.1760)'dır. Bu yazar, yaşamının büyük kısmını geçirdiği İstanbul'da şiir yazmaya başlamıştır. Onun Türkçe kaleme aldığı divanı günümüze kadar korunmuştur. Arapça ve Farsça şiirler yazdığı da düşünüldüğü halde bu kesin olarak bilinmemektedir. 1731 yılında Berat'a döndükten sonra kısa sürede memleketinin her bir tarafına ün salmıştır. Bölgenin diğer şairleriyle bir rekabet havası yaratıp onların dizeleri üzerine mizah özelliğinde şiirler yazmıştır. O dönemde Arnavut dilinde kaleme aldığı şiirler bir divanda toplanmıştır. Yalnız divan tamamlanmış değildir. Divanında gazellerle kasidelerin yanı sıra didaktik değerler içeren şiirler de vardır. Motifler bakımından şiirleri panegirik, epiküryen, anakreon şiirler olup güzellik ve tabiat tasvirleri, acılar, tasavvuf ve başka motifleri içerir.

Nezim'in çağdaşı Süleyman Nabi (ö. 1760) Berat'ta dünyaya gelmiştir. Arnavut dilinde yazılmış bir divanının olduğu bilinmektedir. Bu eser İkinci Dünya Savaşı'nda kaybolmuştur. Bu şairin kaleme aldığı manzum ürünleri çeşitli mecmualarda bulmak mümkündür. Şiirlerinden oldukça yetenekli bir şair olduğu, Nezim'le karşılaştırıldığı zaman daha yalın bir dil kullandığı anlaşılmaktadır. Yalnız, onunla ilgili sağlıklı değerlendirmelerin yapılabilmesi divanının bulunmasına bağlıdır. 18. yüzyılda yaşamış Hasan Zuko Kamberi adında bir şair Arnavutça kaleme aldığı *Mevlid*'le Arnavutların en büyük Alhamiyado şairleri arasında yer almaktadır. *Mevlid*'in yanısıra Hz. Muhammed'in torunu Hz. Hüseyin'in ve taraftarlarının hayatını kaybettiği Kerbela olayını konu alan bir başka manzum eser bırakmıştır. Bu şair tarafından kaleme alınmış edebi ürünler arasında Avusturya ile Osmanlılar arasında 1789 yılında meydana gelen Semendire Savaşı'ndan bahseden bir manzumeyi de anmak gerekir. Bu eserin en önemli özelliği, şairin savaş, insanların çektikleri, savaşın tahribatı, askerlerin karşılaştıkları zorluklar ve ordudaki ayaklanma ile ilgili görüşlerinin son derece gerçekçi olmasıdır.

19. yüzyılın şairi Muhamed Çâmi (ö. 1844), Câmî, Nizâmî, Fuzulî gibi büyük şairleri örnek alarak *Yusuf ile Züleyha, Hüsrev ile Şirin, Leyla ile Mecnun* konulu birkaç romantik manzum eseri Arnavut edebiyatına kazandırmıştır. On bir yıl kaldığı Kahire'deki El-Ezher Üniversitesi'nde Arapçayı iyi öğrenmiş olmalı ki Arapçadan birçok eser çevirmiştir.

20. yüzyılın başında Latin alfabesine geçişle Arnavutların Alhamiyado edebiyatı bitmiştir. Balkanların batısındaki bölgede Arnavutlarındakinden daha önce oluşturulan bir Alhamiyado edebiyatı varlığını göstermiştir ve Latin ile Kiril alfabelerine geçildikten sonra bile, daha doğrusu, 1940'lı yıl-

lara kadar devam etmiştir. Sözü edilen Alhamiyado edebiyatı çerçevesinde çok sayıda din ve ders kitapları, bunun yanı sıra, birkaç Türkçe-Boşnakça sözlük yazılmıştır. Bu sözlüklerden özellikle biri çok tanınmıştır.

Boşnak Alhamiyado edebiyatının bilinen en eski ürünleri 16. yüzyılın son yıllarında ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında en çok dikkat çeken Yusuf İhlevnevi tarafından kaleme alınmış arzuhâl niteliğinde bir manzumedir. Yazar, Venedik sınırına yakın Dalmaçya ve Batı Bosna bölgelerinde o dönemde yaşanan bir takım zorluklardan şikâyet eder. Yusuf İhlevnevi'nin hac seyahatini anlatan bir mensur eseri de 1625 yılında Türk dilinde kaleme alınmıştır. 1647 yılında hayatta olduğu bilindiğine göre, Yusuf İhlevnevi, Boşnak Alhamiyado edebiyatının en eski yazarıdır.

İhlevnevi'nin çağdaşı Muhamed Hevai Uskûfi (ö. 1651'den sonra) *Makbul-i Arif* adıyla bilinen nazım şeklinde Türkçe-Boşnakça sözlük yazmıştır. 1631 yılında tamamladığı bu sözlüğün giriş kısmında yazar, Şahidî'nin meşhur *Tuhfe-i Şahidî* sözlüğünü örnek aldığını belirtmiştir. Uskufî ardından bu sözlüğün yanı sıra, birkaç ilahi ile aşk konulu şiirler bırakmıştır.

İhlevnevi ve Hevai ile aynı yüzyılda yaşamış bir Alhamiyado edebiyatı yazarı da Hasan Kaimi (ö. 1691)'dir. Türkçe kaleme aldığı meşhur *Divan*'ın yanı sıra, Hasan Kaimi'nin Boşnak dilinde ve Arap harfleriyle uzunca iki manzume yazdığı bilinmektedir. *Sen Avare Dolaşma* adıyla anılan üçüncü bir manzum ürün, bazı araştırmacılar tarafından Kaimi'ye atfedilirken bazıları tarafından başka bir Alhamiyado edebiyatı yazarı olan Abdulvehab İlhami'nin eseri olduğu düşünülmektedir. Kaimi'nin anılan iki manzumeden biri Osmanlılarla Venediklilerarasında sürdürülen Kandiye Savaşı'ndan (1645-1669) bahseder. Bu savaşta çok sayıda Hırvat'ın hayatını kaybettiğini söyleyen yazar, Venediklileri bundan dolayı ceza görecekleri konusunda uyarmaktadır. Kaimi'nin ikinci Alhamiyado manzumesinde tütün içmenin kötü yanlarından bahsedilir.

Osmanlılar döneminde Bosna Hersek'in kültür ve edebiyat hayatının en önemli simalarından biri olan Molla Mustafa Şevki Başeski (1731-1809), bıraktığı bir *Mecmua* ile tanınmıştır. Halk hikâyeleri ve şiirler ile bilmeceler gibi çeşitli yazıların yer aldığı bu mecmuanın en büyük kısmı bir vakayiname niteliğindedir. Mecmuada kaydedilen şiirlerin bir kısmı Boşnak dilindedir. Bunların çoğunun kim tarafından yazıldığı bilinmediği halde birinde Molla Mustafa'nın mahlası geçmektedir ve bundan sözü edilen şiirin kendisinin olduğu anlaşılmaktadır.

Mecmuanın vakayiname kısmı, Türkçenin Batı Rumeli şivesinde kaleme alındığı halde birçok yerinde Boşnakça kelimeler, deyimler, hatta cümleler geçmektedir. Bundan Molla Mustafa'nın her iki dili çok iyi bildiği anlaşılmaktadır. Öyle görünüyor ki yazar, okuyucu için inandırıcı olmasını istediği konuları kayda geçirirken Boşnak diline başvurmuştur. Bazı yerlerde edebe

aykırı kelimeleri Boşnakça yazmıştır. Bu kullanım ise, yazarın bu tür kelimelerle Türkçeyi ''kirletmek'' istemediğini akla getirmektedir.

Başeski'nin çağdaşı Abdulvehab İlhami (ö.1821) Boşnak Alhamiyado edebiyatının en verimli yazarıdır. Aynı zamanda bu yazarın Türkçe kaleme aldığı ürünlerin sayısı nispeten çoktur. Arap dilinde yazdığı dinî konulu birkaç manzum ve mensur eser vardır. Türkçe ve Boşnakça şiirleri de konu bakımından dinî boyut taşımakta, çoğu tasavvufi-ahlaki motifler içermektedir. Haksız yönetime karşı koymuş olmakla tanınan İlhami, bu tür düşüncelerinden dolayı, o dönemde eyalet merkezi olan Travnik'e çağrılarak mahkeme önüne çıkarılmış ve ölüme mahkûm edilmiştir. Türk dilinde yazdığı edebi ürünleri bir divanda toplanmış, Boşnak diline çevrilip yayımlanmıştır. Manzum eserlerinin yüzden fazlası Türkçe, yirmisi Boşnakça, dördü ise Arapçadır.

İlhami'nin çağdaşı Abdullah Sırri (1758-1847) Bosna'nın Foyniçe kasabası yakınında Oglavak yerinde bulunan Nakşibendi tekkesinin şeyhiydi. Ardından bıraktığı tasavvufi şiirlerin önemli bir kısmı Türkçedir. Boşnakça yazdığı üç şiiri günümüze ulaşmıştır. Manzumelerinin edebi değeri olmamakla birlikte eskiden olduğu gibi günümüzde de tekkelerde dervişler arasında çok söylenmektedir.

Bilinen tek kadın şair Umihana Çuvidina'dır. Saraybosna'nın Hrid mahallesinde 1794 yılında dünyaya gelen bu şaire, ardında bıraktığı edebî ürünlerde savaş ve boş yere öldürme gibi konuları işlemiştir. Savaşta nişanlısını kaybetmiş olan Umihana hayatını yas tutarak geçirmiştir. Boşnak dilinde yazdığı şiirlerine duygularını, büyük aşkını, savaşa karşı isyanını yansıtmıştır. 19. yüzyılın ortalarında vefat etmiştir. Şiirleri halk arasında çok söylenmiştir. Bundan dolayı şiirlerinin birçok versiyonuna rastlamak mümkündür.

19. yüzyılda Boşnak dilinde ve Arap harfleriyle nazım ve nesir tarzında ürün veren birçok yazar yaşamıştır. Bunların en önemlisi, *Mevlid'*in yazarı Hafız Süleyman Gaşeviç (ö. 1898)'tir. Nitekim Gaşeviç Bosna'da o dönemde çok popüler olan Süleyman Çelebi'nin mevlidini (*Vesiletü'n-Necat)* çevirip sadeleştirmiş ve çok başarılı bir ürün ortaya koymuştur. Bundan sonra halkın anlayabildiği Gaşeviç'in *Mevlid'i,* Çelebi'ninki gibi, dinî törenlerde okunmaya başlamıştır. Gaşeviç'in Mevlid'i İkinci Dünya Savaşı'na kadar (1941) birçok kez basılmıştır. Din dersleri için kullanılan bazı kitaplarla birlikte Gaşeviç'in *Mevlid'*i Boşnak Alhamiyado edebiyatının son önemli ürünlerinden biridir.

Muhamed Ruşdi adıyla tanınan Muharem Dizdareviç, Gaşeviç'ten sonra yaşamıştır (ö. 1905'ten sonra). Bu yazar da bir *Mevlid* ile dinî konulu 20 kadar Boşnakça şiir yazmıştır.

Kaynakça

Balić, Smail (1973), *Kultura Bošnjaka,*Wien

Bajraktarević, Fehim (1967), "Arabica kao treći alfabet naše pismenosti"*, Anali Filološkog fakulteta*, Beograd, pp.149-151.

Braun, Maksimilian (1934), *Die Aufange Der Europeosierung in der Literattur der moslimischen Slaven in Bosnien und Herzegowina*, Leipzig.

Caferoğlu, Ahmet (1936), "Note sur un manuscrit en langue serbe de la bibliothèque d'Ayasofya", *Revue internationale des etudes Balqaniques*.

Handžić, Mehmed (1930), *Al-ğawhar al-asna fi tarağim 'ulama wa şu 'ara Bosna,* Kahira 1349.

Hasandedić, Hivzija, "Nekoliko zapisa iz orijentalnih rukopisa Arhiva Hercegovine u Mostaru"*, Prilozi za orijentalnu filologiju XVI-XVII*, Sarajevo, pp. 117-124.

Kaleşi, Hasan (1970), "Albanska Aljamijado književnost", *Prilozi za orijentalnu filologiju XVI-XVII*, Sarajevo, pp. 49-74.

Kapetanović Ljubušak, Mehmed-beg (2010), *Istočno blago,* priredio (hazırlayan): Fehim Nametak, Kuvajt.

Kemura, Sejfudin – Ćorović, Vladimir (1912), *Serbokroatischen Dichtungen Bosnischer Moslims aus dem XVII, XVIII, XIX Jahrhundert,* Sarajevo.

Nametak, Abdurahman (1981), *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti,* Sarajevo.

Nametak, Alija (1976), "Jedna ahlamijado pjesma iz Janjarskog kodeksa u početku XIX stoljeća", *Prilozi za orijentalnu filologiju XXII-XXIII*, Sarajevo.

Nametak, Alija (1968), "Rukopisni tursko-hrvatsko rječnici''*, Građa za povijest književnosti hrvatske,* Zagreb.

Rossi, Etore (1942), "Saggio sul dominio turco el'introduzione dell'Islam in Albania"*, Rivista d'Albania*, 3. Tirana.

Sikirić, Šaćir (1941), "Pobožne pjesme (ilahije) Šejh Abdurahman Sirrije", *Glasnik IVZ*, IX, 11-12, Sarajevo.

Smailagić, Nerkez (1990), *Leksikon islama,* Sarajevo.

Türkçenin renkleri: Karamanlı Türkçesi ile yazılan edebî metinler

Engin Sezer

KARAMANLICA 1584-1935 yılları arasında yayımlanmış kitap, dergi, gazete ve çeşitli mezar taşı kitabelerinde Yunan harfleri ile yazılmış Türkçe metinlere verilen addır. "Karamanlıca" diye adlandırılan bu yazı geleneğinin dili Türkçedir, Anadolu Türkçesinin çeşitli ağızlarından oluşur ve bunlardan bir farkı yoktur. Karamanlılar kendi konuştukları ağızları okumuşların Osmanlıcası karşısında, "açık Türkçe", "alesseviye Türkçe", "adi Türkçe", "Türkî lisanı", "Türk lisanı", "Aluşulmuş lisan", "yavan Türkçe" ya da "kaba Türkçe" ifadeleri ile adlandırmışlardır.

Karamanlılar Rum Ortodoks mezhebine ve kilisesine bağlıydılar. Rum ve Yunan kaynaklarına göre Karamanlılar, ana dilleri Rumcayı kaybetmiş Anadolu Rumları; Türk kaynaklarına göre de bir dönemde Rum Ortodoks mezhebine geçmiş Türkmenler olarak kabul edilmişlerdir. Karamanlılar kendileri için "Anadolu Rumu," "Anadolu Hristiyanı" sıfatlarını kullanmışlardır. 1896 yılından kalma bir şiirde Karamanlıların öz tanımlamaları şöyle yapılmaktadır:

> Gerçi Rum[1] isek de Rumca[2] bilmez Türkçe söyleriz, Ne Türkçe[3] yazar okuruz ne de Rumca[4] söyleriz. Öyle bir mahlûtî hatt-ı tarikatımız vardır[5] Hurufumuz[6] Yunanîce Türkçe meram eyleriz. (*Kayseria Mitropolitleri ve Malumat-ı Mütenevvia,* Yoannis Yoannidis. Der-i Saadet, 1896. SD III: 270, [306].

[1] Hıristiyan Rum Ortodoks mezhebi.

[2] Yunanistan dışında konuşulan Yunanca.

[3] Rum dilini kastediyor.

[4] Rum dilini kastediyor.

[5] Karışık dinî yazımız, yani Yunan harfleri ile yazılan Türkçe.

[6] Harflerimiz.

Karamanlılarla ilgili Yunanca çalışmalarda geçen Karamanlides 'Karamanlılar' ve Karamanlidika 'Karamanlıca' ifadeleri Karamanlılar tarafından kullanılmamıştır. Öte yandan kilise kurumunun içinde ve dışında, kimi okumuş Karamanlıların Rumcayı da Osmanlıcayı da rahatça okuyup yazdıkları, buna karşın sıradan halkın kiliselerdeki ayinlerde, anlamadan da olsa Rumca kullandıkları gözlenmiştir. Meletios Fenerli, 1764 yılında yayımladığı Karamanlıca dua kitabının amacını şöyle açıklıyor:

> "Her gün aziz kiliselerde Rumca okunanları işidüp asla anglayamazlar, el dili olduğu için onglara göre. Fikrettim ki, ahşam sabah ve öğleyin ve yakın her saatta Peğamber Davud'un Salterion'u hatur olduğum kadar çevürmeye, Yûnânî lisanından, onglardan söylenen ve aluşulmuş lisana tercüme etmeye." [*Salterion, Peygamber ve Padişah Davud'un,* 1764. SD I: 40-41, (10)].

Kimi Karamanlıca kitapların son sayfalarında yayımlanan abone listelerinden, Karamanlıların Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde yaşadıkları anlaşılmaktadır. Karamanlılar başlıca Orta Anadolu'da, Ankara, Karaman, Kayseri, Nevşehir, İzmir, Suriye, Niğde, Nevşehir, Konya, Isparta, Burdur, Antalya, Silifke ve Karadeniz sahil köylerinde, hatta Kırım'da yaşıyorlardı. İstanbul'da birkaç mahalleleri olduğu da biliniyor. Lozan Antlaşması uyarınca, 1924 yılında Yunanistan'la Türkiye arasındaki halklar mübadelesinde bu grup bütün Anadolu Rumları ile birlikte Yunanistan'a gönderilmiştir. Bunu işleyen uzun bir şiirde şunlar dile getiriliyor.

> İsmet Paşa Venizelos geldiler,
> Trampa yapmaya karar verdiler,
> Acap bunu bir ferde mi sordular
> Dünya kurulalı görülmemiştir.
> Turkiya'dan kaldırdılar bizleri
> Kan ağlıyor hepimizin gözleri.
>
> (…)
>
> [Rahip Néofitu Oikonomu, Yunanca "Lozan Antlaşması Üzerine" başlıklı, 99 dörtlükten oluşan şiirden. Balta 1987: 155-56 (118)].

Karamanlı yazısında Yunan alfabesi tek ses, tek harf ilkesiyle kullanılmıştır. Bir dönemde ortaya çıkan ve "Atina usulü" diye bilinen yazıda Yunanca harflerin bazılarının üzerine noktalar konarak Yunancada bulunmayan Türkçe harflere birebir karşılıklar sağlanmıştır. Oldukça farklı yazı standartları kullanılmakla birlikte, Türkçenin rahatça okunur bir yazımı mümkün olmuştur. Bu yazıda ayrıca Yunan imlasının vurgu ve nefes işaretleri de sistematik olarak kullanılmıştır. Öte yandan özellikle eklerde yer yer Osmanlıcanın imlasını yansıtan ve gerçek söylenişten ayrılan durumlar da olmuştur.

Elde bulunan Karamanlıca ilk yazı 1584'te, Martin Kusius'un yayımladığı *Turcograeciae libri octo* adlı kitapta geçer. Pek çok imla yanlışı bulunan bu yazı, Başpiskopos Gennadios Skolarios'un 1455 ya da 1456'da yazmış olduğu *İtikatname*'sinin [inanç kitabı] Türkçe çevirisidir. Bilinen ilk Karamanlıca kitap ise 1718 tarihlidir ve *Gülizar-ı İman-ı Mesihî* [Mesih'in (İsa'nın) İnancının (Hristiyanlığın) Seçkisi] adını taşır.

Bilinen basılmış Karamanlıca kitapların sayıları da tartışmalıdır. Kimileri Yunan harfleri ile basılmış her Türkçe kitabı bu geleneğin içinde saymamakta, özellikle yabancı misyonerlerin basıp dağıttıkları Karamanlıca kitapları bu sayımın dışında tutmaktadırlar.

İncil, *Tevrat*, dua kitapları, itikatnameler [inanç kitapları], ibadetnameler [ibadet duaları], nasihat kitapları, ilahiler, ata sözleri, şarkı sözleri, halk şiirleri ilgi gören konular arasındadır.

Karamanlıca kitaplar özellikle 19. yüzyılda, kent kültürü çerçevesinde akla gelebilecek pek çok alanı kapsamıştır: Felsefi metinler, coğrafya, tarih, tarım, ipek böcekçiliği, muhasebe, dil öğretim kitapları, sözlükler, dilbilgisi kitapları, mektup ve yazışma örnekleri, diyaloglar, okuma kitapları, kompozisyon örnekleri, almanaklar (yıllıklar), Hıfzıssıhha (hijyen), bibliyografyalar, matematik, hukuk, yönetmelikler, dernek tüzükleri bu yayınların kültürel ve işlevsel çeşitliliğini göstermektedir.

Ancak eldeki yayınlara bakıldığında, yaratıcı bir Karamanlı edebiyatından söz etmek mümkün değildir. Bu yazı geleneği içinde "Karamanlı edebiyatçısı" diyebileceğimiz güçlü bir ada da rastlayamıyoruz. Edebiyat metinleri arasında şunlar görülmektedir: Masallar, müzik kitapları şarkı sözleri, edebiyat tarihi, hikâye kitapları, edebiyat antolojileri, Anadolu türküleri vb.

Adları ile dikkati çeken edebiyat metinleri şunlardır: *Hikâye-i Köroğlu* (Ermeniceden çeviri, 1872), *Köroğlu Hikâyesi*, (1890), *Monte Kristo* (1882), *Divan-ı Talib* (1883), *Ekmekçi Hatun* (*La Porteuse de Pain, Xavier de Montépin,* 1885), *Bibliografya* 1899; *Simon ve Maria* (1890); *Tunçtan Kızlar*, Xavier de Montépin (çev. Jean Joannidis) (1891), macera romanları yazarı (çev. Th. S. Pavlidis), *Prenses Anzol*, Eugène Sue'nin [1804-57] *Latif Bir Romanı* (1892); *Köprü: Mecazî Bir Hikâye*.

Karamanlıca yayınlar arasında yakın zamanda Türkiye'de en çok ilgi uyandıran ve Kulalı Evangelinos Misailidis adıyla 1872 yılında yayımlanan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* başlıklı macera romanıdır. Bir ara ilk Türkçe özgün roman olduğu düşünülen bu kitabın gerçekte, Grigoris Paleologos adlı (?1794- 1844) İstanbullu bir yazarın Atina'da 1839'da basılan *O Polipathis* [Cefakeş] adlı Yunanca romanının Karamanlıcaya serbest bir çevirisi olduğu ortaya çıkmıştır. Karamanlıların tarihi ve kültürü ile ilgili çalışmalar gün geçtikçe artmaktadır. Aşağıda Yunanca dışında bu konuda yazılmış belli başlı kaynakları belirtiyoruz. Buraya alamadığımız pek çok doktora tezi ve Yunanca çalışmalar aşağıdaki yayınların kaynakçalarında bulunacaktır. Özgün Karamanlıca yayınların bugün en zengin kaynağı Atina'da bulunan, Küçük Asya Araştırmaları Merkezi'nin kütüphanesi ve arşividir.

Kaynakça

Anhegger, Robert (1979-1980), "Hurufumuz Yunanca. Ein Beitrag zur Kenntis der Karamanisch Türkischen Literatur", *Anatolica*, 7: 157-202.

Anhegger, Robert (1983), "Nachträge zu Hurufumuz Yunanca", *Anatolica*, 10: 149-164.

Anhegger, Robert (1985), "Evangelinos Misailidis'in Temaşa-i Dünya adlı kitabı ve Türkçe Konuşan Ortodokslar Sorunu", *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi*, *İstanbul 23-28 Eylül Tebliğler, II Türk Edebiyatı*, C. 1, İstanbul 1985, s. 15-24.

Anhegger, Robert (1991), "Das Temaşa-i Dünya des Evangelinos Misailidis (1781-82) als Quelle zur karamanischen Sprach- und Kulturgeschichte", *Türkische Sprachen und Literaturen, Materialen der ersten deutschenTurkologenkonferenz* (içinde), (yyl. I. Baldauf, K. Kreiser, S. Tezcan), Wiesbaden, s. 1-38.

Anzerlioğlu, Yonca (2003), *Karamanlı Ortodoks Türkler*, Ankara, Phoenix Yayınevi.

Balta, Evangelia (1987), *Karamanlidika: XXe siècle: Bibliographie Analytique*, Athènes: Centre d'Etudes d'Asie Mineure.

Balta, Evangelia (1987), *Karamanlidika: Additions (1584-1900)*. Athènes.

Balta, Evangelia (1987), "Karamanlıca Basılı Eserler", *Tarih ve Toplum,* 62: 57-61.

Balta, Evangelia ve Herkül Millas (1986), "Bir Destan ve Sözlü Tarih", *Tarih ve Toplum*, 149: 5-15.

Balta, Evangelia (1997), *Karamanlidika: Nouvelles Additions et Compleménts I*, Athènes: Centre d'Etudes d'Asie Mineure.

Balta, Evangelia (1997), "La Culture des Rums Orthodoxes Turcophones D'Anatolie", E. Balta, *Problèmes et Approches de L'Histoire Ottomane* (içinde), Deuxième partie. Editions Isis: İstanbul, s. 199-256.

Balta, Evangelia (2000), "Karamanlılar: The Turcophone Orthodox Population in Cappadocia", (yyl. Kemal Çiçek), *The Great Ottoman-Turkish Civilization*, C II, Ankara, s. 467-471.

Boz, Sula (1990), "Paleoloğos/Misailidis/Favini: Üç İsim, Bir Akrabalık", *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Haziran: 36-37.

Clogg, Richard (1968), "The Publication and Distribution of Karamanli Texts by the British and Foreign Bible Society Before 1850", *I. Journal of Ecclesiastical History*, Vol. XIX, No. 1. April, s. 57-81.

Clogg, Richard (1968), "The Publication and Distribution of Karamanli Texts by the British and Foreign Bible Society Before 1850", *II. Journal of Ecclesiastical History*, Vol. XIX, No. 2, October, s. 171-193.

Clogg, Richard (1996), "Some Karamanlidika Inscriptions from the Monastery of the Zoodokhos Pigi, Balikli, Istanbul", *Clogg* (içinde) XII, s. 55-67.

Clogg, Richard (1996), *Anatolica: Studies in the Greek East in the 18th and 19th Centuries*, Variorum: Hampshire.

Clogg, Richard (1996), "Anadolu Hiristiyan Karindaslarimiz: The Turkish-Speaking Greeks of Asia Minor", Clogg (içinde) III. s. 65-91.

Eckmann, János (1950), "Anadolu Karamanlı Ağızlarına Ait Araştırmalar, I Phonetica", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Dergisi*, C. VIII (1-2): 166-200.

Eckmann, János (1964), "Die Karamanische Literatur", *Philologia Turcicae Fundamenta 2,* Wiesbaden/Darmstadt, 819-35.

Ekincili, Mustafa (1998), *Türk Ortodoksları*, Ankara: Siyasal Yay.

Kalfaoğlu, İ, H. (1975), "Anadolu'da 'Karamanlıca' Kitabeler: Grek Harfleriyle Türkçe Kitabeler", *Belleten*, XXXIX: 25-48.

Kappler, Matthias (2002), *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Kalus Schwarz Verlag.

Koz, M. Sabri (1996), "Bir Karamanlıca Nasreddin Hoca Kitabı", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Nasreddin Hoca Seksiyon Bildiriler*, Ankara: KB Yay., s. 91-110.

Kut, Turgut (1987), "Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefâkeş'in yazarı Evangelinos Misailidis Efendi", *Tarih ve Toplum*, 48: 342-346.

Miller, M. G. (1974), *The Karamanli Texts: The Historical Changes in Their Scripts*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Indiana University.

Salaville, Sévérien ve Eugène Dalleggio (1958-1966-1974), *Karamanlidika: Bibliographie analytique des ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs*, Athènes: Centre d'Etudes d'Asie Mineure, I (1958), II (1966), III (1974).

Soysü, Hâle (1992), "Karamanlılar", H. Soysü, *Kavimler Kapısı-1* (içinde), İstanbul: Kaynak Yay., s.176-189.

Tekin, Talat (1984), "Grek Alfabesiyle Türkçe", *Tarih ve Toplum* 3. Mart: 20-23.

Vacalopoulos, Apostolos E. (1976), *The Greek Nation, 1453-1669: The Cultural and Economic Background of Modern Greek Society*, New Jersey:Rutgers University Press, s. 258-60.

VI. KLASİK SONRASI DÖNEM (1800–1860)

Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Şark ekspresiyle Garb'a Sefer

M. Kayahan Özgül

HER "eski" bir zamanlar yeni'dir ve her "yeni" eski'nin bilgisinden doğar. Değişim sonsuza uzanan bir süreçtir; ne insan ne kültür ne de şiir kültürü bu değişimin dışında kalabilir. Klasik şiirle modern şiir arasında bu anlamda bir kırılma noktası aramak boşunadır. Aynı sebepledir ki, Osmanlı klasik şiirinin, asırlar boyu yıkılmayacak muhkem bir çerçeveye hapsolduğunu ve değişmede kaldığını söylemek niçin mümkün değilse, şiirde modern arayışların, yenilik gayretlerinin klasik şiir bittikten sonra başladığını yahut bu cins arayış ve gayretlerin belirişinin zaten geleneğin sona erdiğinin işareti sayılması gerektiğini söylemenin de imkânı yoktur. Şiir her sanat gibi yaratıcılığı, başkalarına benzememeyi, tarihte bir iz bırakma azmini taşıdığı için, yeni ve farklı olmak onun naturasında vardır. Klasik şiirin bu naturaya sahip olmadığını ve sahip olmaya başladığı, gün geldiğinde de artık klasik çağın kapandığını söylemek mümkün müdür?

Her şiir anlayışı gibi, klasik olanın da sonu gelecektir; lakin dikkat edilmesi gereken, bu sona erişi hangi sebeplerle açıklamaya çalıştığımızdır. İlk ciddi ve farklı açıklamanın kaynağının sanat felsefesinden geldiği söylenebilir: Wölfflin ve Focillon, klasik olanın biyolojisine ait aynı tespitlerini ısrarla tekrarlarlar; her klasik dönemin ve sanatın son evresi "barok"tur. Portekizcede "barocco" şekli düzgün olmayan inciye denir. "Klasik" bir inci, düzgünlüğü ve pürüzsüzlüğü ile değerlidir; "barocco" ise, istiridyeden çıkan sürpriz olduğu için alışılmadık, heyecan verici ve şaşırtıcıdır. Unutulmaması gereken, her iki incinin de aynı kabuklunun ürünü olduğudur.

Osmanlı klasik sanatlarının hemen hepsinde barok bir esintinin başladığı XVIII. asır başlarından itibaren, müzikte Emin Ağa'nın peşrev ve saz semaileri, resimde Levni'nin son dönem nakışları, mimaride Nurıosmaniye Camisi gibi örnekler "Türk baroğu"nu şekillendirirken edebiyatta ve bilhassa şiirde de benzer gayretlerin benzer bir adla vasıflandırılması gerekir.

İkinci açıklama sosyal tarihten gelir: Sanatın tabiatı gereği yaşanan "edebî yenilenme" bir yana, sanatkârın her insan gibi sosyal bir varlık oluşu da eserinin değişkenlerini etkileyecektir. Osmanlı'nın Batı'ya dönük bir değişime resmen karar verişinin topluma yansımaları ve nihayet fert olarak şairi etkileyişi "edebî yenileşme"ye bir kapı aralar. Şair, devletin hangi ihtiyaçlarla, hangi felsefe ile hangi alanlarda, ne kadarlık değişim kararı aldığını ya bilmez ya da umursamaz; yalnızca, özel dünyasına ulaştığı ve şairiyetini etkilediği kadarıyla ondan nasiplenir. Devletin değişim kararı alışına kesin bir tarih aransa da bulunamayabilir; fakat sembolik olarak Karlofça Antlaşması (1699)'nın bir dönüm noktası, bir kavşak sayılması mümkündür. Nitekim, antlaşmanın ardından gelen Lale Devrinde sanatların hemen hepsinde görülen bilinçli veya bilinçsiz değişim kımıldanışlarını, bu yeni yola sanatkârların da sapmaya başladıklarının güçlü bir işareti saymak mümkündür. İlginç olan, klasik şiirde nihai devre olan baroğun başlaması ile devlet eliyle değişim kararının aşağı yukarı aynı zamanlara denk gelmesi ve bundan dolayı, edebî değişim ile yenilenmenin, edebî yenilenme ile "yenileşme"nin, edebî yenileşme ile de Batılılaşmanın birbirine geçişidir. Dolayısıyla, "Batı tesirindeki" Osmanlı şiirinin ne zaman başladığını tespit etmek de o kadar kolay değildir.

Şayet, Osmanlı'nın klasik şiirinde batılı unsurlar aranacaksa, herkesten evvel kültür antropologlarının söyleyecek bir çift lafı vardır. Antropolojik görüş, bir kavmin başka kavimlerle münasebet kurduğu hâlde, saf kalamayacağını söyler (Danilevski, Spengler, Kroeber, hatta Sorokin...). Kültürel katışıksızlığından bahsedebilmek için, bir kavmin kabile ilkelliğinde olması; yabancı etkilere tamamen kapalı, konserve bir hayat yaşaması gerekir. Dünyada bir millet, bir devlet oluşturup yerli kültürünü hiç bozulmadan / değişmeden muhafaza edebilmiş hiçbir kavim yoktur. Türkler ise, Asya'daki komşularıyla kültürel bağlar kurarak edindikleri kıvrak ve değişkenleri artmış geleneklerini, Anadolu'ya geldikten sonra da Romalılar ile benzer bir ilişki kurarak sürmüşlerdir. Ziya Gökalp'ın açtığı yolda ilerleyen M. Fuad Köprülü, Ö. Lütfi Barkan ve nihayet İlber Ortaylı gibi tarihçiler, E. Diez ve K. Erdmann gibi Batılı araştırmacılar, Semavi Eyice'den Doğan Kuban'a ve Sezer Tansuğ'a kadar pek çok sanat tarihçisi bu ilişki neticesinde Bizans'tan alınıp benimsenmiş estetik kültür unsurlarını araştırırlar.

Meseleye böyle bakılınca, Türk şairinin de Roma'nın edebiyat kültüründen etkilendiğini gösteren kuvvetli işaretler bulunabilir ve şiirde "Batılı-

laşma"dan bahsetmeye başlamadan önce, Batı'nın edebiyatına birincil kaynak olan Grekoromen şiir kültürünün Türk şiirine de "Rumi bir neşve" kattığını fark ederek Batı'nın edebî birikimi ile Türk'ün birikimleri arasında, aynı model kültürü paylaşmaktan doğduğu için, sanılandan daha temel noktalarda birleşen müştereklikler yakalanabilir. Bir başka söyleyişle, Osmanlı şiiri ile Batı şiirinin Yunan'dan, Latin'den, hatta Hint'ten, Acem'den, Arap'tan gelen ortak özellikleri vardır ve bu özellikler, Batılılaşma gayretlerinin öncesinde de Osmanlı şiirinin Avrupa'dan çok uzağa düşmediğini göstermeye kâfi gelebilir.

Sonraları, bu yakınlığı destekleyecek başka unsurlar da devreye girer. Mesela Avrupalı sefirler ve sefarethaneleri, Osmanlı topraklarında kendi ülkelerinin küçültülmüş modelleri sayılabilecek bir kültür ortamı oluştururlar, zaman zaman bu ortamı Osmanlı devlet ricali ile de paylaşırlar. Osmanlı sefirleri, Avrupa'da bir kültür raportörü olarak dolaşıp sultanlarına teknolojik ve askerî yenilikleri haber veren layihalar kaleme alırken, sosyal, siyasi ve artistik kültürü tanıtmayı da ihmal etmezler. İkamet elçiliklerinin kurulmaya başlaması ise, bir Avrupa ülkesinde yaşamanın getirdiği derin gözlem şansını, Batılı ruhu kavrama imkânını hazırlar. Osmanlı'nın Batı ile münasebetini kesintisiz sürdüren azınlıkları bir yandan, levantenleri bir yandan, ihtilallerden ve savaşlardan kaçarak Devleti Âliyye'ye sığınan mültecileri de diğer yandan kendi Batılı kültürlerini Türklerin arasında yaşarlar. Mültecilerin ve azınlık mensuplarının bilhassa mühtedi olanları daha büyük bir memnuniyetle ve samimiyetle kabullenildikleri için, Müslüman Osmanlı üzerindeki etkileri de daha belirgindir. Müslüman ahalinin mesafeli duruşuna rağmen, cizvit manastırlarının ve "capucin" rahiplerinin Osmanlı topraklarındaki misyonerlik faaliyetleri de mevcut din kültürüne küçük, fakat önemli eklentiler yapmış olmalıdır. Avrupalı seyyahların ve sanatkârların kültür taşıyıcılıkları ise, müstakil bir çalışma konusu yapılacak kadar önemlidir. Bütün bu Batılı insan etkenine yurt içinden gelen bir yerli istek ve destek de eklenmelidir. Osmanlı sultanlarının II. Mustafa'dan itibaren Avrupai bir değişime hoşça bakmaları ve sadrazamdan başlayarak kadrolarını da bu anlayışla seçmeleri; bir askerî ıslahat gibi başlayan "nizamı cedid"in Batı'yı örnek alan yeni okullarda, Avrupalı hocalar eliyle ve tabiatıyla Fransızca ağırlıklı bir eğitim vererek yetiştirdiği Osmanlı zabitlerinin askerî kültür, bilim kültürü kadar batılı insan kültürüyle de yoğurulması; III. Ahmet'le başlayan ve ancak II. Mahmut'ta belirgin bir amaç kazanan Avrupa'ya talebe gönderme fikrinin sonuçlarından biri olarak "Batılı" değilse de "Batıcı" bir yönetici kadronun oluşması…

Kolayca fark edileceği gibi, yenileşmenin kaynakları bunlardan ibaret değildir. Kapütilasyonlar, harpler, anlaşmalar gibi daha pek çok etken sayılabilecek iken, burada insan unsurunu öne çıkaran etkenler, onların içinde

de bilhassa Avrupalı insan unsuru önemsenmiştir. Sebep, Osmanlı'ya hastır: Batı'da büyük değişimleri büyük hadiseler doğurmuşken Osmanlı'da büyük değişimleri insanlar kotarır. Osmanlı için istenen olumlu değişimin biri kolay, diğeri zor olmak üzere iki yolu vardır. Birinde ferdî gayretler yukarıdan aşağıya doğru bir etki yaratırsa, toplum veya bir topluluk yavaşça, istekle değişir. İkincisin de ise, ferdî gayretler bir direktife dönüşür ve toplumda hızlı, ama isteksiz bir değişim yaşanır. Birincisini entelektüel zekâ, ikincisini otorite tercih ve tatbik eder. Dönemin şartları düşünülürse, otorite aydındır, aydın da edip… O hâlde, istenen değişim tercih edilen yollardan hangisiyle gelirse gelsin, edibi hem fail, hem de meful olarak birinci dereceden ilgilendirir. Aydın lüzumunu hissettirir, esaslarını gösterir; otorite yapar, kabulünü sağlar ve edip uygular, anlatır.

Bu üç misyon aynı kişide toplanmışsa, edip değişimin gere(klili)ğini erken fark edip fark ettirecek dikkatlere ve bu dikkatleri gerçekleştirebilecek güce sahip, eserleriyle bu değişimin asli unsurlarını tanıtacak ve benimsenmesine katkıda bulunacak bilinçte biri oluverir. Sultanlardan başlayarak yönetici ve aydınların aynı zamanda birer şair oluşları, edebiyatın değişim içinde önemli, hatta önder bir rol oynayarak yenileşmesini sağlar.

Devlet değişiyor

"Islahat" kelimesinin "sulh"le bir ilgisi olmalı. Öyle ya, ortada bir muharebe, bir karışıklık yoksa, sulh istemek için de sebep yoktur. Devletin yaşadığı mülki, mali, idari, askerî, hatta ruhi kargaşanın sulha bağlanması teşebbüsüne "ıslahat" namı verilir. "Tanzimat" ise, varlığından memnun olunan, lakin doğru yerini, sırasını, gücünü bulamamış unsurların kargaşasına bir son vermek maksadıyla nizama sokulması gayretine denir. Osmanlı'nın devlet düzeninde "tebaa" yönetime olduğu kadar yönetimsizliğe de, nizama olduğu kadar düzensizliğe de; hatta, itaate olduğu kadar isyana da "tabi"dir. Geleneğin homo Ottomanicus'u "siyaset"in "seyislik", "reaya"nın "sürü" diye algılandığı bir idareciliğin daima edilgen kalan, "kitle"den ziyade "kütle" hâlindeki unsurudur. Dolayısıyla, devlette ıslaha muhtaç taraflar varsa, tebaa onun hazırlayıcısı, planlayıcısı, uygulayıcısı değil; sadece yansıyanı olur. Islahı devlet erkânı kotarır.

Osmanlı'nın ıslahat teşebbüsleri -pek tabiidir ki- istenmeyenin ve beklenmeyenin başa geldiği dönemlerde olacaktır. III. Murat, III. Mehmet ve I. Ahmet'in adaletnameleri, Hasan Kâfi ve Mustafa Âli'den Ayni Ali'ye ve Koçi Bey'e, hatta Kâtip Çelebi'ye kadarki ıslahat düşüncesi, yeni bir teklif getirmek yerine, Kanuni devrinin şartlarına dönmeyi ve "şer'i şerif"e, "kanun-ı kadim"e eski işlerliğinin kazandırılmasını amaçlar. Geleneğin "homo Ottomanicus"u aydınından yeni ve yabancı fikirler duymak değil, kadim olanı

desteklediğini ve yaşattığını görmeyi ister. Aydın ise, gücünü yalnızlığından alan modern aydın tipinin çok uzağında; âdeta, loncasından atılma korkusu çeken bir zanaatkâr gibi, "nâ-şenide" (duyulmamış) şeyler söyleyip de yalnızlığa terk edilmekten korkar.

Kurtuluşu geçmişe dönmekte aramayan ve Avrupai manada bir askerî ıslahatın gereğine ikna olan ilk padişahın II. Mustafa olduğu söylenebilir. 1699'da I. Leopold karşısında uğradığı büyük mağlubiyet ve ardından imzalanan Karlofça Antlaşması, sultana ordusunu Batı'nın ordu nizam ve teknolojisiyle kıyaslama imkânını verir. Homo Ottomanicus'un kadim özelliklerinden biridir; düşmanlarının içinden gücünü er meydanında ispatlamış olanıyla ilgilenir, sırtını yere getirdikleriyle değil… Dini, dili, milliyeti sebebiyle sırt çevirdiği düşmanına mağlup olmuşsa, öfkeyle karışık bir ilgi, hatta hayranlık duyar. "Gördün zamâne uymadı sen uy zamâneye" mısrası, bu fikrin diplomasi dilinde yumuşatılmış ifadesi gibidir. Artık "zaman" Osmanlı'nın değil, Avrupalı'nındır ve Sultan Mustafa da ordusunu "icabü'z-zaman"a (devrin gereklerine) uydurmaya karar verir; lakin, bunu gerçekleştirmeye ömrü vefa etmez (ö. 1703).

III. Ahmet'in yirmi yedi yıllık saltanatının ilk dönemi orduya duyulan güveni artırmakla, ikinci dönemi ise, derin bir emniyet hissi içinde Yahya Kemal'in icadı ve Ahmet Refik'in ısrarı sonucunda yerleşen namıyla "Lale Devri"ni yaşamakla geçer. Bu ikinci dönemde Batı dünyasıyla, bilhassa Fransız kültürüyle hızlı ve güçlü bağlar kurulur; Avrupalı seyyah, sefir, sanatkâr ve tacirlerle yakınlaşılır; Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin sefaretnamesinde anlattığı Louis'nin Marly'deki şatosu, Fontainbleau Sarayı gibi mekânları andırır kasırlar, sahil haneler inşa edilir; mefruşatta Frenk hayranlığı, bütün sanatlarda ve eğlence şekillerinde baroktan rokokoya kayan nükteli bir ihtişam görülür. Frenk diyarlarının medeniyetini tanımaya ve anlamaya çalışırken, Osmanlı'nın bünyesine adapte edilmeye uygun, elzem unsurların önceliği yerine, kutunun içine değil, yaldızlı paket kâğıdına imreniş, küçük çaplı bir alafrangalık hevesine dönüşür. Pek az istisnadan biri, Müteferrika'nın matbaası olur.

Dönemin meşhur tarihçisi Küçükçelebizade Asım Efendi (ö. 1760) Çırağan safalarını, Sadabat eğlencelerini, helva sohbetlerini anlatırken geniş halk kitlelerinin nabzını tutmayı ihmal eder. Yıllar sonra, bir başka tarihçi, Ahmet Cevdet Paşa onun eksiğini kapatır gibi, işin başından değil, kuyruğundan başlandığını söyleyecek; teknoloji yerine israf ve sefahatin öne alındığı bu "tarzı cedid"in isabetsizliği karşısında halkın tepkisine dikkat çekecektir (Ahmet Cevdet 1309: I/ 6768). Asım Efendi kadar, devlet ricalinin de fark edemedikleri bu tavır, sosyal bir kaynamanın, bir çalkantının habercisidir. Bacon bir denemesinde (1962: 59) ayaklanmaları iki temel sebebe bağlar; "much poverty" (büyük sefalet) ve "much discontentment"

(büyük hoşnutsuzluk)… Ve İstanbul'da Patronalı Halil bu sebeplerin her ikisini de hazır bulur ve olabildiğince kullanır. Tarihte, "homo Ottomanicus"u safına çekmek isteyen her asi aynı sloganı kullanır: "Şeriat elden gidiyor!" Halkın o munis, mütevekkil ve itaatkâr ruhunu galeyana getiren, öfkesinin ve yıkıcılığının kapılarını açan tek anahtar budur. Gözü dönmüş kalabalık, "Frenkkâri" saydığı her şeye saldırır; binaları, bahçeleri tahrip eder, yağmalar (1730).

Tahta çıkarılan I. Mahmut, çiçeği koparılan lalenin soğandan verdiği yeni sürgündür. Cülus ettiğinde zorbaların ısrarıyla yaktığı saray ve köşklerin, boğdurulan vezirlerin intikamını Patronalı Halil ve avanesini boğdurarak alır. Lale şenlikleri canlandırılır; Müteferrika, *Usûlü'l-Hikem fî-Nizâmi'l-Ümem*'ini basıp (1732) sultana sunar. Kitap, "demokrasiya"dan ve onun "monarhiya" ile "aristokrasiya"ya benzemeyen taraflarından bahseden (Şen 1995: 131) belki de ilk eserdir. Nizam ve nizamı cedit ihtiyacından, uygulanabilirse faydalarından söz edişi, sonraki pek çok ıslahat layihasını da etkilemiştir. Huguenotlar, De Rochefort ve "nizamı cedit" layihası, Comte de Bonneval ve Mühendishane, Fransız tarzı askerî eğitim yoluyla Fransızcaya ve Fransızca yoluyla da Fransız kültürüne açılış hep bu dönemdedir.

Sultan Mahmut'un yirmi dört yıllık saltanatından sonra, III. Osman'ın sadece üç sene süren iktidarı, ciddi bir Batılılaşma muhalefeti ile geçer. Sarayın tezyinatında, mefruşatında, yaşama biçiminde Batılılaşan tarafları "kârı kadim"e dönüştürür; sefirlerin getirdikleri "tuhafiye"yi tam da bu günkü manasıyla "tuhaf" bulur ve ortalıktan kaldırtır. Buna rağmen, hayret verici bir tercihle, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu Mehmet Sait Paşa (ö. 1761)'yı; o resim, heykel yapan, Fransızca öğrenmiş ilk Müslüman devlet adamımız Sait Paşa'yı 1755'te sadarete getirir. Gerçi, altı ay sonra mührü geri alır; ama, yerine de Koca Ragıp Paşa gibi bir başka önemli ismi tayin eder. Ragıp Paşa, Batılılaşmakta fazla hızlı ve şuursuz davranıldığı, daha temel konularda ve daha temkinli bir yol izlenmesi gerektiği fikrindedir. Kapanmış Hendesehane'nin öğrencilerini Karaağaç'ta toplayarak gizlice ders vermek, Batı'daki ilmî gelişmeleri yakından izleyerek Voltaire'den hem de feylesofun ölümüne daha yirmi yıl varken *Eléments de la Philosophie de Newton* tercümesinin yapılmasını istemek (Toderini 1789: I/ 118) gibi mütevazı, fakat önemli faaliyetlerde bulunur.

III. Mustafa zamanında yenileşme teşebbüslerinin sekteye uğradığı fark edilir; lakin bunu, büyük sıçrayış için atılmış bir geri adım olarak değerlendirmeli. Müneccimlere ve muabbirlere ilgisini Fas'tan müneccim, Fransa'dan astroloji kitabı istemesinden (Adıvar 1970: 180) çıkardığımız sultan, Büyük Friedrich'ten de başarılarının sebebi olarak gördüğü müneccimlerinden üçünü isteyecek ve ondan üç öğüt alacaktır; "İyi bir orduya sahip olmak, onları harbe derhâl girebilecek şekilde eğitmek, hazinesini

dolu tutmak". Sultan Mustafa, 1768'de Büyük Ekaterina ile tutuşulan harp boyunca ardı ardına yenilgiler alırken Friedrich'in tavsiyesini sık sık anmış olmalı. Savaşın acısına dayanamayan kalbi durmadan (1774) önce, oğlu Selim'e orduya nizam vermesini vasiyet ettiği rivayeti muhtemelen doğrudur.

Ağabeyinin yerine tahta çıkan I. Abdülhamit'in döneminde, Batılılaşma yolunda önemli adımlar atılır. Küçük Kaynarca Antlaşması'nın ardından, Osmanlı'nın Avrupa ile Rusya arasında eskisi kadar güçlü bir engel oluşturamayacağını fark eden Fransa İstanbul'dan bir talep gelmesini beklemeden Devleti Âliyye'ye subay, haritacı, mühendis, top ustası göndermeye başlar. Baron de Tott bile, hatıratında Türkler aleyhinde yazdıklarını unutarak İstanbul'a döner. Tamamen askerî alana hapsedilmeye ve hasredilmeye çalışılan büyük bir teknolojik hamle başlar; fakat umulmayan gerçekleşir ve teknik değişim, sosyal sarsıntılara, "kültür ihtilâfları ve inhilalleri"ne yol açar (Turhan 1958); teknolojisine duyulan ilgi ve hayranlık, kısa sürede, Batılı olan her şeye yönelir.

III. Selim, daha şehzadeliğinde Fransız sefarethanesine ve XVI. Louis'ye ulaşmış; 1789'da sultan olduğunda, sıcağı sıcağına Fransız İhtilali'yle ilgilenmiş ve sosyal değişimin korkutucu dinamiklerini gözlemlemişti. Avrupa'yı daha yakından tanımasını ve ıslahatın gereğine inanmasını sağlayan, Ebubekir Ratip Efendi'nin *Avusturya Sefaretnâmesi* (1791) olur. Sefaretnamenin takdiminden hemen birkaç ay sonra, rical-i devletten ıslahat layihaları istenmesi ilk önemli adımdır.

Mühendishane yeniden faaliyete geçirilir; dersler Fransızca verilir ve kitapları Fransız Sefarethanesi'nde basılır; hatta Fransa'dan -içlerinde *Grande Encyclopédie*'nin de bulunduğu- dört yüz kalem kitap getirilerek ilk Batılı kütüphane oluşturulur (kitapların listesi için bk. Beydilli 1995: 279 283). 1793'te Nizam-ı Cedit ordusunun kuruluşu, donanmanın ve Mekteb-i Bahriyye'nin ıslahı, opera ve tiyatro gibi Batılı sanatlara ilginin başlaması, Kâğıthane'nin tekrar faaliyete geçmesi, askerî kitap tercümelerinin hız kazanması gibi teşebbüsler, halkın "frenkleşme" endişesini artırır. Kabakçı Mustafa ve avanesinin bu endişeden istifade ile Sultan Selim'i hal'edebilmeleri (1807), Frenkleşme korkusunun derecesi hakkında da bir fikir veriyor.

Tahta çıkarılan IV. Mustafa'yı Alemdar Mustafa Paşa indirir (1808) ve II. Mahmut'u cülus ettirir; kendi de sadrazam olur. Paşa, yeniden tepki toplamadan askerî reformları sürdürebilmek için, Nizam-ı Cedit yerine Sekban-ı Cedit'i oluşturmayı tercih eder; fakat yeni birliklerin kumandasını eski Nizam-ı Cedit subaylarına vererek gerçek niyetini açık edişi, ölümünü hazırlar.

Kıymetli sadrazamının katli, Sultan Mahmut'un harekete geçmesi için bir işaret olur. Kafes ardına kapatılan "mahlu" sultan Mustafa'yı boğdurur; Yeniçeri Ocağı'nı lağveder. Meşveret sistemini canlandırır ve sadrazama

"başvekil", vezirlere "nâzır" denmesini ister; Babı Meşihat'i yeniden düzenleyerek laisizm adına ciddi bir adım atar; Tercüme Odası'nı kurarak Reisülküttaplık makamını Avrupai şartlara yaklaştırır. 1826 Nizamnamesi ile askerî uniforma Batılılaştırılır; siviller fes, redingot, pelerin, pantolon kullanmaya başlar; Avrupai mefruşat, masa, sandalye evlere girer; resepsiyonlar, hanımlarla aynı mekânı paylaşma, Fransa'daki gibi resmî tatil gününün perşembe oluşu, devlet dairelerine sultanın portresinin asılması, "légion d'honneur" mukabili nişan ihdası ve "chevalier" karşılığına silahşörlüğün getirilmesi gibi pek çok sathi Batılılaşma unsuru ciddiyetle hayata geçirilir.

Sultan Mahmut, yenileşme yolunda ilerlerken önemli bir seçim yapmak zorunda kalır. Yenileşmekten Batı'ya, özellikle de Fransa'ya benzemeyi anladığı şüphesiz ise de ceddinin bu uğurda başına gelenleri hatırlayınca, daha ihtiyatlı adımlar atma gereğini hisseder ve yenileşmeyi kaynağından kopyalamak yerine, daha evvel aynı yollardan geçen başka ülkelerin tecrübelerinden yararlanmayı düşünür. Yakın çevrede böyle bir tecrübe birikimine sahip olan sadece Rusya ile Mısır'dır. Rusya'da Büyük Petro, 1700'de çıktığı Avrupa seyahatinden Batılılaşma kararı alarak döner ve fikirlerini seri bir şekilde uygulamaya koyar. Petro'nun faaliyetleri Damat İbrahim Paşa'dan Kırım Hanı Şahin Giray'a ve nihayet Sultan Mahmut'a kadar pek çok yöneticinin dikkatini çeker; fakat Fransa'dan vazgeçip bir başka gayrimüslim modelin benimsenmesi hiç pratik değildir. Oysa Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın ıslahat projesi, kendine İslam dünyasından model arayan İstanbul için hem de idaresindeki topraklarda sınanan önemli bir örnek olur. Mehmet Ali Paşa, kendi "Asâkir-i Mansûre"sini daha 1816'da oluşturmuş; 1820'de Piyade Okulu'nu açmış ve ders hocalığını Fransa'dan getirttiği zabitlere havale etmişti. 1822'de Bulak Matbaası kurulmuş; 1828'de Mısır'ın ilk gazetesi *Vekayiu'l-Mısriyye Arapça-Türkçe* yayımlanmıştı. İstanbul, birkaç yıl ara ile aynı yenilikleri tekrarlarken Kahire'nin tecrübelerini büyük ölçüde dikkate alır.

Sultan Mahmut, son yıllarında "Tanzimat-ı Hayriyye" kavramını ortaya atarsa da Akif Paşa'nın "Hukuk-ı şâhâneniz tahdid olunacak" ikazından sonra hayata geçirilmesini erteler (Ahmet Lûtfi 1328: VIII/ 390). Bu yıllarda, sultanın en büyük destekçisi Hariciye Nazırı Mustafa Reşit Paşa olur. 1834'te Fransa'daki orta elçiliği ve iki yıl sonraki Londra büyükelçiliği esnasında Avrupa'yı yakından tanımış ve sultanına fikirlerini aktarmış; Mustafa Sami Efendi'nin ve bilahare Sadık Rif'at Paşa'nın kaleme aldığı risaleler de değişimin istikameti ve hüviyeti hakkında hayli aydınlatıcı olmuştur.

Sultan Mahmut, 1839'da verem illetinden göçüp gider ve on altı yaşındaki oğlu Abdülmecit tahta çıkar. Hariciye Nezareti uhdesinde kalmak üzere Londra Sefiri olarak Avrupa'da bulunan ve böylece, devletin haricî siyasetinin hariçten idare edilmeye başlandığının vücut bulmuş timsali olan

Reşit Paşa, hemen İstanbul'a döner. Aklında 1830 Fransız İhtilali ve 1832 İngiliz Reform Kanunu'na ait intibaları, gözlemleri vardır. Karşısında, biraz Fransızca bilen, Paris gazetelerini takibe çalışan, kurumlarını olduğu kadar -yakın çevresinden, hatta hareminden başlayarak- insanını da Avrupalılaştırmaya hevesli bir hükümdar bulur. Paşa, genç sultanı, babasının projesini sürdürmeye iknada zorlanmaz; dört ay sonra, 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı ilan olunur.

Hatt-ı hümayunun resmî makamlara suretlerinin ulaştırılması yoluyla duyurulmayıp Gülhane Kasrı'na davet edilen bir kalabalığa okunuşu; devrin "ulema ve ümera"sı yanında "süfera"nın da davetliler arasında bulunması, hatta Fransa Kralı Louis Philippe'in oğlu Prens Joinville'nin ve gayrimüslim dinî liderlerin çağırılması; mutlaka bir topluluğa hitap edilecekse, hattı okuyacak kişinin sadrazam yahut dâhiliye nazırı olması daha makul iken, hariciye nazırı sıfatıyla Reşit Paşa'nın bu görevi üstlenişi gibi alışılmadık uygulamalar, fermanın hazırlanma sebebi için de ilk ipuçlarını verir. Metin okununca, bu ipuçları biraz daha kesinlik ve açıklık kazanır; özellikle de "Dersaadetimizde mukim bilcümle süfehaya dahi resmen bildirilsin" cümlesi, fermanın Batılı dünya tarafından bilinmesinin önemsenmekte, hatta amaçlanmakta olduğunu göstermektedir. Bu amacı devletin resmî tarihçisi Ahmet Lûtfi Efendi de doğrulayacaktır (Ahmet Lûtfi: IV/ 60).

Fermanda üç temel konu üzerinde durulur; Müslüman olan-olmayan ayrımı gözetmeden bütün tebaanın hayatını, şerefini, mülkünü ve eşitliğini koruma altına almak, vergi ve asker toplama usulünü nizama sokmak… Her devletin başlıca yükümlülüklerinden biri insanını korumak olduğuna ve Osmanlı kanunnamelerinde de bu görev ısrarla hatırlatıldığına göre, Gülhane Hattı'nın tebaaya ait olarak getirdiği tek yenilik azınlıklara has kalmış gibi görünüyor. Lakin dikkatli bir göz burada da yeni getirilmiş bir karar görmez; zira bilhassa kapütülasyonlardan beri bu hakların büyük kısmı azınlıklara parça parça tanınmış (yaşama, ikamet, ticaret, kıyafet, hukuki eşitlik…), fakat Avrupa tarafından ya fark edilmediği ya da azımsandığı için, Osmanlı yönetimini hedef alan baskı gittikçe artırılmıştır. Ferman, gayrimüslim tebaanın hayatına -son iki asırda tanınan hakların dışında- sadece sosyal eşitlik teminatını getirmiş olsa da Avrupa'nın tavrını yumuşatmak ve müdahalelerinin önünü almak için, eski-yeni bütün hakları hatırlatmaya çalışmaktadır.

Aslına bakılırsa, cizye hariç, ferman hükümlerinin tamamı "Pax Ottomana" içinde uygulanmıştır. Vergi ve asker toplama usullerine getirilen düzen, fermanın tek yeni tarafıdır. Nitekim, hattı hümayunun ilanından sonra, softalar şeriatın çiğnendiğinden ve Müslümanların gayrimüslimlerle aynı seviyeye indirildiğinden yakınırken Hristiyanlar da Yahudilerle eş tutulmaktan şikâyetçi olurlar; lakin, ıslahatın özüne ait yegâne itiraz vergilen-

dirmeden gelir; Niş ve Vidin isyanları bu sebeple çıkar (İnalcık 1964; Uzun 2002). Anlaşılan odur ki, Tanzimat Fermanı sosyal değişimlere dair tepkiler almamış; zira halkın hayatında hiçbir şeyi değiştirmemiş. İddia olunduğu gibi, bu ferman hak ve hukuk noktasında bazı taşları oynatmış olaydı, halktan bunun olumlu yahut olumsuz tepkileri çok daha yoğun alınırdı. Namık Kemâl, Tanzimat'ın "hukuka müteallik değil, sırf siyasi bir eser" olduğunu söylemekte haklıdır (1289). Eğer ferman Avrupa'nın tazyiki kadar, ahalinin ihtiyaçları da düşünülerek kaleme alınsaydı, hükümlerinin sosyal hayatta akisleri olur, değişimlere yol açardı; oysa kaside söylemek, tarih düşürmek için hiçbir fırsatı kaçırmayan şairlerin dahi üzerinde bir etkisi olmaz ve dönemin yüzlerce edibi cülus için şiirler yazar da fermanı fark etmezler bile... Gülhane Hattı fikrî, edebî, sosyal Batılılaşmaya yol açacak yenilikler taşımadığı için, fermanın kültürel bir dönüm noktası olarak işaretlenmesi de zordur. Devlet kurumları ve tebaadan istekli olanları, böyle bir hatt-ı hümayun okunmasaydı da sürdürecekleri bir ivme ile değişmeye ve Batılılaşmaya devam ederler.

Kültürel yenilenmenin sosyal kaynakları XVIII. asrın başlarından itibaren yaşanan kesintisiz bir sürecin içinde aranır, bulunur, denenir, uygulanır. 1839 yılı bu anlamda önemli bir durak olamaz. Mısır'ın model alınışı sürmüş ve bilhassa Mehmet Ali Paşa'nın 1845'te İstanbul'a gelişi ile "Mısırlı" tarzı hayat modalaşmış; 1848'deki Fransız İhtilali sonrası patlak veren Macar İsyanı'ndan kaçıp Osmanlı'ya iltica eden Macar ve Lehler, beraberlerinde Avrupai bir yaşama ve düşünme tarzını da getirmiş; 1854'te -bütün Osmanlı tarihinde ilk defa olarak iki Batılı devletle- İngiltere ve Fransa ile ittifak hâlinde Kırım Harbi'ne gidilmiş ve Batılı kültürle ilk yakın temas sağlanmıştır. Tanzimat Fermanı'nın yapamadığı değişiklikleri bu etkenlerin gerçekleştirdiği görülmelidir. Yine de resmî bir değişim kararı aranıyorsa, o karar Gülhane Hattı değil, Islahat Fermanı'dır.

Islahat Fermanı, Kırım Harbi'nin sonrasında ve Paris Antlaşması'nın hemen öncesinde ilan olunmuştur (18 Şubat 1856). Ferman, Sadrazam Âli Paşa'nın İngiliz, Fransız ve Nemçe sefirleriyle müzakeresi sonucunda kaleme alınır ki, bütün Osmanlı tarihinde, bir hattı hümayunun hazırlanışına Avrupalının eli, ilk defa somut olarak da karışmaktadır. Ortaya konan metin, Tanzimat Fermanı'nın "kâmilen fiile" çıkarılamadığının itirafıdır; bilhassa başlarda, sultanın sadrazama hitap ettiği kısım ise, Avrupalı müdahaleyi resmî olarak meşrulaştırmakta ve Paris Antlaşması'nda anılmayı amaçlamaktadır. Nitekim umulan olur ve antlaşmanın 9. maddesinde ferman zikredilir; 2. madde de Osmanlı'nın "Avrupa konseri"ne kabul edildiğini müjdeler. Türk devleti, bizzat Avrupa devletlerinin onayı ile artık "Avrupalı" sayılacak; âdeta, fermanın ilanı mukabilinde ödüllendirilecektir.

Tanzimat'ın 1856'ya kadarki ıslahat teşebbüsleri ya eksik kalmış ya da beklendiği gibi semereli olamamıştır. Memalik-i Osmaniyye'nin tamamına ilan olunsa dahi, -vergi ve asker toplama düzeni hariç- İstanbul dışına taşamaması, Avrupa'ya göstermelik bir pilot bölgede hapsedildiğinin ifadesi gibidir. Sosyal dinamikler dikkate alınmadığı için, kimi yenilikler için çok erkendir; kimileri için ise, çok geç kalınmıştır. Zaten ıslahatçılar da fermanı hukuki değil, siyasi bir metin olarak gördüklerinden, tatbiki için gerekli ısrarı, dikkati ve gayreti göstermemişlerdir. Islahat Fermanı ise, Avrupa tarafından tasarlanmış ve Avrupalı kontrolünde yürütülmüş olduğu için, beklenen netice alınacaktır. Bu manada, Tanzimat teorinin, Islahat pratiğin ortaya konduğu fermanlardır, denilebilir. Dolayısıyla, hakiki yenileşmenin 1856'dan sonra gerçekleştiğini söylemek, yanlış olmayacaktır. Nitekim, toplumun Tanzimat karşısındaki duyarsızlığına ve tepkisizliğine mukabil, Islahat Fermanı sonrasındaki idari, hukuki, siyasi, fikrî ve edebî kıpırtılar da hakiki yenileşmenin başladığının habercisi gibidir. Böylece, 1839'da başladığı iddia olunan "yeni" bir edebiyat anlayışının, neden ilk örneklerini 1840 ve sonrasında değil de 1856'yı takip eden birkaç sene zarfında verdiği sorusu da makul bir cevap buluyor. Edebiyat tarihçileri, edebî devreleri mutlaka siyasi dönüm noktalarına göre adlandırmak gerektiği gibi bir fikri sabite saplanmış iseler, belki de "Tanzimat edebiyatı" adlandırması yerine, nispeten daha isabetli görünen "Islahat edebiyatı" tabirini kullanmayı düşünmeye başlamalılar.

Şair değişiyor

Devlet eliyle ve sadece teknolojik amaçlı bir yenilenmenin amaçlanmasına rağmen, değişimin bir kere daha kendi kurallarıyla hareket ettiğinden ve lokal kalamayarak sosyal hayata, ferdin tercihlerine de yansıdığından yukarıda bahsedildi. Sıradan insana göre daha hassas duyargaları olduğuna ve değişimi herkesten daha önce, daha çabuk ve daha yoğun yaşadıklarına göre, sanatkârların yenilenmesini toplumun önünde göstermek yanlış bir tespit olmayacaktır.

1) Şairdeki ilk önemli yenilenme, "memduh"u ile münasebetini yeni baştan değerlendirmesinde olur. Geleneğin şairi bir hami bularak terfi etmek, hediyeler almak, karnını doyurmak imkânına kavuşurken hami de bir şairi kanatları altına alarak ne kadar zevkli, cömert ve sanatsever olduğunu ispatlamaktadır. Yeni şair, Sünbülzade Vehbi (ö. 1809)'nin "sebeb-i tertib-i divân"ını bir reddiyeye çevirip "Kasîde gezdirip bâb-ı ricâle / Tenezzül etmedim cerr ü süâle" (Devlet büyüklerinin kapılarını dolaşıp kaside gezdirerek dilencilik edecek kadar alçalmadım.) deyişini (Vehbi 1235: 1517) kendine düstur bilir. Muvakkitzade Pertev (ö. 1807)'den Leskofçalı Galip (ö.

1867)'e kadar, divanında kasideye yer vermeyen pek çok şairin çıkışı, Şeyh Şaban Kâmi Efendi (ö. 1884)'nin "Biz o kapılardan yüz çevirdik" diyerek kasidelerini yayımlamayışı (Ali Emirî 1327: I/409) yahut Yeni Osmanlıların ileri gelenlerinden Mustafa Nuri Bey (ö. 1906)'in "Müddet-i ömrümde bir ferde medhiye yazmadım" diye övünüşü (İnal 1988: III/ 1257) hep aynı çizgideki gelişmelerdir. Yeni şair, daha konusu namlı bir kişinin üstüne kurulurken yegâne ve muhtemel alıcısı hedeflenen şiirin yerine, teması ve -periyodikler, matbu divanlar yoluyla- alıcısı olarak sokaktaki insanı hedefleyendir; caize yerine telif hakkını yeğleyendir. Dolayısıyla, modern şair, matbaa mürekkebinin kokusunu bilendir.

Diğer taraftan, şairin muhatabı da eski "memduh", eski "velinimet" değildir. Ekâbirden bir kısmı, şairin şiir ticareti ve kendisinin alıcı oluşunu edebî etik adına, poetika adına değerlendirerek şaire bir "zenaatkâr" değil, "sanatkâr" olduğunu göstermeye çalışacak kadar bilinçlidir. Tacitus'un *Agricola*'sındaki "Pessimum genus inimicorum laudantium" (en kötü düşman, methedenlerdir) fikri, memduhu da derinden etkilemiş olmalıdır. Edebiyatla ilişkisini methedilmek üzerine kurmayan yeni bir ekâbir yetişirken muhatabı olan şairi de şekillendirmeye başlıyor. Geleceği kaside söyleyen kadar kaside söylenen de hazırlamaktadır. Bir kolda ekâbirin meddahlığını reddetmeyi şair kişiliğinin parçası hâline getiren yeni sanatkâr, diğer kolda şairin samimiyetsiz ve çıkarcı tavrını artık gurur okşayıcı bulmayan, sanatkârın geçim kapısını kapatıp bu yolla yükselme ümitlerini söndürerek onu ayakları üzerinde durmaya mecbur eden yeni ekâbir…

2) Yenileşmenin değilse de klasik şiirdeki bozulmanın en önemli semptomunu Michel Cioran gösterir; "Sanat çıkmaz yola girdikçe sanatçılar çoğalıyor." (2001: 61). XVIII. asrın, bütün Osmanlı klasik şiir tarihinin en çok şair yetiştiren ve fakat, edebiyat tarihine sadece ikisini -Nedim ile Şeyh Galip'i- kabul ettirebilen ilginç bir asır oluşu Cioran'ı doğruluyor. "Çok şair"in manası "kötü şair" olmaya başlarken "kötü şiir"in "çok şair"e meydan verdiği fikri de yaygınlaşır. "Kötü şiir", gelenekli poetikanın estetik dikkatlerinin, ifade titizliklerinin, hüner ve ayıp saydıklarının sorgulandığı; küçük de olsa, şairinin imzasını taşıyacak şahsi bir yenilik tecrübesinin yapıldığı her şiirdir. Yeni şair, şiir yazmanın geleneğe dayalı "kesbi" (çalışmaya dayalı) özelliklerini hafife alarak "vehbi" (Tanrı vergisi) tarafını yüceltmeye; böylece belagat, fesahat, meani bilmenin yahut büyük üstatların eserlerini incelemenin ve nazire biçiminde temrinler yapmanın gereksizliğinden bahsederek gelenekli poetikada bir gedik açmaya başlar. Oysa gelenek, "kesbi marifet" etmeden, sadece kabiliyetinin ve ilhamının yardımıyla şiir söyleyeni cehaletle suçlamaya, eserine de "kötü şiir" yaftasını asmaya hazırdır.

3) Geçmişe bakıldığında, Fatih'in hatta, II. Murat'ın saltanatı yıllarına kadar, halk ile aydının temel kaynakları ve şiir anlayışları arasında ciddi

bir farkın bulunmadığı görülür. Özellikle "devr-i fütuhat"ın başlamasından sonraki Osmanlı şiirinde, gittikçe daha belirginleşen bir "collisio" (çatışma) yaşanır. Aydın şair, özel dünyasının mazmunlar, göndermeler ve özel nüktelerle bezeli üst dilinin şifreleriyle şiir söylerken kendine has, entelektüel bir iklim yarattığından emindir. Arada bir, gözü ve gönlü kaydığında, avamın kendi küçük dünyasında, ilkel diliyle, hiçbir medeni değişim geçirmez gibi görünen şiirler "ırladığını" farkedip istihfafla karışık bir ilgisizlikle başını çeviriverir. Burada aydın şairin unuttuğu bir gerçek vardır; "İstanbul'dan bakınca her yer 'taşra' görünse de 'taşra'dan bakınca İstanbul 'içre' görünür." (Özgül 1998: XIII). Şehirli aydının bütün tefrik gayretine mukabil, taşralı da kendi şiiriyle -İstanbul'a özdaş saydığı- entelektüel şiiri telif gayretindedir. Taşralı sanatkârın klasik şiirdeki enigmatik yapıyı çözmesi ve benzer ürünler vermeyi becermesi XVII. asrı bulur. Gevheri, Âşık Ömer gibi isimler, asrın önde gelen şifre kırıcılarıdır. Klasik şair, erişilmez ve bigânelere kapalı bir üst şiir dili kurduğuna inanmışken sıradan okurun ve nihayet halk şairinin bilhassa, ümmi olduğunu söylemekte bir sakınca görmeyenler ile gayrimüslim azınlık mensuplarının bu dilin inceliklerini çözmeyi başarmasını biraz da dehşetle izler. Entelektüel şair, ne zaman ki, eserlerinde kullandığı üst dilin anlaşılmaya ve nihayet, aşılmaya başladığını fark eder, yeni bir üst dil araştırmaya da o zaman girişir. Klasik şairin bu tedirginliği ilk olarak yaşadığı XVII. asırdan beri, bulduğu çözüm aynıdır; avam ile arasındaki mesafenin kapandığını hissettiğinde, hep aynı yere, Sebk-i Hindî'ye sığınır. XVII. asırda Na'ilî, XVIII. asırda Galip, XIX. asırda Leskofçalı Galip, hatta XX. asırda İkinci Yeni hep aynı yolu izleyerek Sebk-i Hindî'nin üst diline kaçarlar. Avamın şairi elit(ist) şiiri fethettiğinde, entelektüel şair ya mahallîleşme cereyanına teslim olarak eyyama uyar ya da bir yukarıdaki üst dile tırmanmaya başlar.

4) Klasik şiirin ve şairin şehir kültürüyle, bilhassa "payitaht" olan İstanbul ile birlikte düşünülmesi yaygın bir alışkanlıktır. Urbanist bir yaklaşımla, klasik edebiyatın bir şehir edebiyatı olduğu, şairi ve poetikayı biraz da İstanbul'un belirlediği söylenegelirse de bu anlayış, Bursa'nın yahut Edirne'nin "merkez-i hükûmet" olduğu zamanların niçin edebiyatta bir karşılığının bulunmadığını açıklamakta aciz kalır. Doğru tespit, başkentin neresi olduğunun şiire farklı farklı yansımalarının olmadığıdır. Bunun üç sebebi vardır:

a) Osmanlı'nın insan yetiştirme prosedürü devirden devre ve coğrafyadan coğrafyaya değişmez. Medrese de dâhil, eğitimin her basamağında öğrenilmesi gereken alanlar ve eserler sabittir. Amid'de, Trabzon'da yahut Mora'da alınan medrese eğitimini birbirinden farklı kılan taraf, müderrisin marifeti ile talebenin fetanetinden ibarettir; yoksa, farklı yahut yeni konular öğretilmesi değil… Dolayısıyla taşralı şairin entelektüel birikimi

ile "şehrî" şairinki arasında asli farklar oluşmamıştır ve her nereli olursa olsun, taşralı şairin şiir kültürü de başkentin şiir kültürü ile örtüşür.

b) "Lisân-ı Osmânî", devletin her köşesinde aynı esaslar üzere öğretilir. Aynı leksikon, aynı sentaks, aynı imla, aynı telaffuz… Şiirde mahallî kelimelerin, deyimlerin, söyleyişlerin acemî şairliğe delalet ettiği bir gelenekli poetika yaşatılır. Osmanlı Türkçesi, bütün lokal dil özelliklerinin üstüne serilmiş canfes bir şal gibidir. Hâl böyle olunca, Londra İngilizcesi, Paris Fransızcası gibi başkent ağzının edebî dil oluşunu gelenekli Osmanlı şiirinde görmek mümkün değildir. Payitahtın Edirne veya İstanbul olması, şiir dili üzerinde belirleyici değildir.

c) İstanbul, Türk'ün gerçekleşen "Kızılelma"sıdır. Böylesine önemli millî ve siyasi bir idealin gerçekleşmesi Osmanlı'ya uzun zaman kâfi gelir. Şehre Osmanlı damgasını vuracak urbanist faaliyetler -öncelikle temel ihtiyaçları karşılayan- cami, hamam, medrese, çeşme gibi yapılar biçiminde gerçekleşir. Türk, kaşığının sapını, kılıcının kınını, kitabının cildini niçin süslerse, İstanbul'u da o maksatla imar eder; fonksiyonel bir güzelliği öne çıkarır. Zevkten çok, askerî gücün ve mülki ihtişamın timsali olmak üzere abat edilen, insani ve hayati unsurları öncelikli ihtiyaca dönüşmedikçe dikkate alınmayan bir şehircilik anlayışı güdülür. Kısacası, İstanbul'un İstanbullu tarafından yaşanan ve kullanılan güzellikleri olması değil, devletin şanına yaraşır, onu temsile kâfi bir yüzük taşı olması amaçlanır. Bu sebepledir ki, geleneğin şekillendirdiği tebaa gibi şair de İstanbul'u değil, onun ihtişamını yaşar ve yazar.

İstanbul'un şair nazarındaki yeri XVIII. asırdan itibaren değişmeye başlar. Şehrî şair de avam şairi ile birlikte İstanbul'u keşfetmeye, onun güzelliğini fark etmeye başlar. İstanbullunun temel ihtiyaçlarından birinin de güzellik olduğu fark edilir; sahilhaneler, bahçeler, mesire yerleri ve bağ evleri, tabii güzelliklere açılmayı kolaylaştıran mekânlar olarak öne çıkar. Dersaadet'in "iki bahr arasında bir gevher-i yekpâre" (iki deniz arasında tek parça bir mücevher) olduğu yeni yeni fark ediliyor gibidir. XVIII. asır şairi, gözünün önünden siyah bir perde kalkmış âmâlar gibi, İstanbul'u görmeye başlar. Daha önce İstanbul'u, baharını, denizini hiçbir şairin şiir konusu yapmadığını söylemek haksızlık olur; fakat İstanbul'u konu olarak seçen şairlerde öyle bir bakar körlük vardır ki, sanki şiirinde "İslambol" kelimesinin geçtiği yerlere "Trabzon" yahut "İzmir" yazılsa da uyacak gibidir. Çizilen İstanbul tablosu, libasları, kavuğu, sakalı farklı farklı da olsa hep aynı suretin resmedildiği minyatürlere benzer. Geleneğin İstanbul konulu şiirlerinden de özel isimler çıkarılsa, arda kalanlar her sahil beldesine benzeyecek kadar umumi ve kalıplaşmış ifadelerdir. Coğrafyaya bu kadar kapalı bir şairin aksiyon ve kültür muhitinin dar, şiirinde anlattığı İstanbul'un da kişiliksiz olması kaçınılmazdır. Oysa, XVIII. asırdan itibaren, İstanbul kemi-

yet olmanın ötesine geçerek bir keyfiyet olarak keyif vermeye; yaşayan bir şehir olarak insan skalasını şiire sokmaya başlar. Adına "mahallîleşme cereyanı" dedikleri, her şairin kendi mahallî ağzı, hatta şivesi ile şiir söylemeye başladığı bir hareket değil; işte İstanbul'un bu insan skalasının oluşturduğu karma bir İstanbul ağzının Osmanlı şiir diline dönüşmesidir (Belki de "mahallîleşmek" tabiri üzerinde bir kere daha düşünmenin ve onun yerine, "yerlileşmek", "İstanbullulaşmak" gibi daha uygun bir ad bulmanın zamanı gelmiştir).

Gelenekli Osmanlı eğitiminin ülke sathındaki denkliği de XVIII. asırdan itibaren ve İstanbul lehine olarak bozulur. Islahat ve Tanzimat hareketleri İstanbul merkezlidir, hatta sadece İstanbul'a hastır. Gelenekli medreselerden yetişen Osmanlı aydınının "halef-i muhalif"leri, hepsi de İstanbul'da açılan Batılı eğitim kurumlarından çıkar. Devlet, yurdun her köşesine yayılmış gelenekli aydınına / şairine, sadece İstanbul'da yetişebilen bir alternatif yaratmaya başlar. Yeni aydın-şair, gelenekli yapısı ve tercihleri tamamen değişen Enderun'dan, yeni kurulan Tercüme Odası'ndan, Mühendishane ve Tıbbiye öğrencileri arasından çıkar. Artık, İstanbul'a kendileri hiç gelmemiş olsa da şöhretleri gelmiş olan Ali Şir Nevayi, Fuzulî gibi şairlerin devri kapanmakta ve yeni şiir İstanbul Türkçesinden, yeni şair İstanbul toprağından yetişmeye başlamaktadır.

5) Fransız edebiyatının XVII. asırda yaşadığı eskiler-yeniler münakaşasının (la Querelle des Anciens et des Modernes) bir benzeri de XVIII. asrın Osmanlısında yaşanır. Önceki neslin şairleri geleneğe, klasik olana ve onun kanonuna, kadim olanı en iyi temsil eden üstatların şiirlerini taklide ve tanzire inanırlarken yeni şairler kullanıla kullanıla eskimiş mazmunları, "hâyîde vü fersûde" (boş ve eski) ifade biçimini, "fartı hassâsiyyet"i (sentimentalizm), soyutlaştıkça hayatın gerçekliğinden uzaklaşan sembol-ler dünyasını küçümsemeye başlarlar. Bir "reh-i nâ-refte" (gidilmemiş yol) arayışı, bir "nevzemin" tarz edinme gayreti kendini oluşturma sürecindeki şairin ruh hâli ile örtüşür ve gittikçe daha da belirginleşerek bir sonraki asra uzanır. Osman Süruri'nin (ö. 1814) "Çok da dîvançe-i eslâfa bakıp onlardan / Etmezim devlet-i tab'ımda temennâ-yı sühan" (eskilerin divanlarına çokça bakarak şair kişiliğimin baş eğmesine izin vermem) derken (Süruri, v. 191a) yahut Bursalı İffet (ö. 1842)'in "Şuarâ-yı selefe hâsılı taklîd etmem / Tâb-ı mehtâbdaki şem'a ziyâsın çekemem" (eski şairleri taklit etmem; mehtap varken mum ışığına katlanamam) diye itiraz ederken (İffet 1257: 73) modern poetikanın ilkeleriyle davrandıkları ortadadır. Buna rağmen, her yeni şair şiiri klasik olanla öğrenmeye başlar; tıpkı akademi öğrencilerinin şahsi prodüksiyonlarından evvel, klasik eserlerin röprodüksiyonlarını yapmaları gibi… Yeni şair, klasik şiirin devamı olmayı reddeden, fakat zaman zaman da ona eklemlenmeden varlığını sürdüremeyendir. Re-

caizade Ekrem de dâhil olmak üzere, yeni şiir taraftarı birkaç neslin eski ile göbek bağı hep olagelmiştir. Göbek bağı olmadan doğan ilk şair Abdülhak Hâmit'tir.

6) Kesbi şiir, kizbî; vehbi şiir, vahyidir. Kesbi şiir söylemiş olmak bir ithamdır; hiçbir şairin kabul etmek istemediği bir alçalış gibidir. Kalbine şiir ilham edilmemiş birinin, tamamen gayretle ve temrinlerle şairiyet "kesp" etmeye çalışması acınacak bir hâl olarak görülür. Kesbi şairin kaynağı İlahî değil, insanidir, dünyevidir. Yalan dünyanın ilhamıyla söylenen şiirin de yalan olmasından tabii ne olabilir? Hevai, nefsî, yalancının mumu kadar kısa ömürlü bir şiir, ebediyeti ve mutlak hakikati kucaklayan şiirin karşısında o kadar da kıymetli değildir. O hâlde, niçin şairlerin büyük kısmı "kizbi" olanı seçer? Cevabı basit olduğu kadar da önemli: İlhamını mutlak hakikatten alan şiir, hakikati söyler; hakikat ise, ciddidir, katıdır, çeşitlemelere çokça imkân tanımaz; maksadı estetik değil, didaktik, mistik ve filozofiktir; bu sebeple de -nadir örnekleri bir yana- şiirleşemeyen manzumeler seviyesinde kalır. "Tebliğci" bir nâzım olmaktansa "beliğ" bir şair olmayı seçen için, "kizb"in karşılığı "yalan"dan çok, "kurgu"dur. "Tebliğci" nâzım, "Yaradan"ın kurguladığı manzumeyi aktarır; "beliğ" şair ise, kendi kurgusunun "yaratan"ı olmayı seçerek reyini sanattan yana kullanır. "Ahsenü'ş-şi'ri ekzebühü" (en güzel şiir, en yalan olandır) düsturu, güzel olanın peşindeki pek çok şair için geçerlidir. Mistik şair, söylediklerinin doğruluğuna inanmamızı isterken profan şair, şiirinin bir kurgu olduğunu hissettirmek için -divanının hiç değilse bir yerinde- yalancılığını ifade ederek okurunu uyarmayı görev bilir (örnekler için bk. Özgül 2003: 5759).

XIX. asrın başlarında iyice belirginleşen ve ortalarına doğru da sosyal etkilerini göstermeye başlayan yeni bir şair profili oluşur. Yeni şair, aydın oluşunun sosyopolitik sorumluluklarını fark etmiş ve üstlenmeye heveslenmiştir. Artık şiirin sosyal ve siyasi rolü artmakta, şair de sanatkâr kimliğinin yanına, eylem adamlığını ilave etmeye çalışmaktadır. Aydın birikimini politika yolunda kullanmaya başlayan yeni şairin ilk yapması gereken, söylediklerinin inandırıcılığını artırmaktır. Şiirin yalanla özdeş sayıldığı bir edebî gelenek ve o geleneğin şekillendirdiği okur tipi, şairin siyasi "doğru"larını hafife almamalı; halkın politik irşadı görevini üstlenen şiirin bu alışılmadık söylemini önemsemelidir. Bu sebeple, önce şairin yalancı olmadığı fikrinin yaygınlaştırılmasına gayret edilecektir. Yeni şair, kizbî şiiri reddederek hürriyet, adalet, eşitlik gibi kavramların İlahî kaynağından yeni bir vahyî şiir yaratan ve hâtiften gelen sesiyle kitleleri ikna etmeyi deneyen bir cins modern peygamberdir.

7) Klasik şairi yücelten Osmanlı vakarı, mistik ciddiyeti, mütefekkir somurtkanlığı, hatta mazoşist "derd-keşlik"idir. Şairin dünyevi konulara yönelmesi, insani zaafları şiirleştirmesi hoş karşılanmaz. Bu sebepledir ki,

önceki nesilden Nedim (ö. 1730)'in tevhit, münacat, naat, mersiye gibi türlere hiç rağbet etmeyerek hedonist bir eğilimle şiir söyleyişi "bâzâr-ı şuarâ"daki (şairler pazarı) "bahâ"sını düşürmüş ve uzun müddet kadrini bilen çıkmamıştır.

[1] Sünbülzade Vehbi de *Lûtfiyye*'sinde "Ağlamış çehreli sûfî ne belâ / Cennete girse de gülmez farazâ" derken, Eco ile birebir aynı tavırdan bahsetmektedir.

Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanında gülmeyi, hatta yaşamayı unutmuş insanların Aristoteles'in *Comedia*'sını gizli gizli okuyuşları anlatılır.[1] Osmanlı şiirinin de tıpkı öyle, neşeyi ve eğlenceyi reddettiğini söylemek büyük haksızlık olur; ama kahkaha yerine tebessümün, eğlenirken bile ağırbaşlılığı muhafazanın yeğlendiği de kolayca fark edilir. Nedim'in ve takipçilerinin şiirini "vakar-ı şi'r-i Osmani'ye mugayeret"le (Osmanlı şiirinin ağırbaşlılığına aykırılık) suçlayan da işte bu genel kabuldür.

Yeniliklerin genellikle bir latifeden doğması yahut bir gülümseyişe gizlenmesi dikkat çekicidir. Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşan*'ında onca komik hatıra değil de sonraları büyük bir yenilik sayılarak önemsenen 'şairin aynadaki aksi' esprisi, "Latife" başlığı altında yer alır. Hiciv, Ziya-Kemal neslinin elinde bir silaha dönüşür. Osman Nevres (d. 1820)'in latife olsun diye söylediği ve divanının bir köşesine atılmış "değirmen" şiiri, pek çok gazelinden daha önemlidir (Nevres 1290: 186). Sonraları, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati'nin önemli tecrübelerinden bir kısmı "fantezi" başlığı altında yer alır; hatta Garip Hareketi kocaman bir şakadan ibaret gibidir. Yeni şair, ciddi konuları anlatırken kendini geleneğin formlarına ve anlatım tarzına gömer; şahsi zekâsını, dilini ve kalıpları kırma isteğini genellikle bir yana bırakır. Onun gerçek çehresini merak edenler ricalden, ekâbirden birilerine takdim ettiği kasideleri yerine, gazellerine; varsa, müşaarelerine, hiciv ve hezllerine; kalmışsa, ortaya çıkarmamak üzere yazdıklarına, evrakı metrukesine bakmak gerekir. Şair, muhatabı yükseldikçe, şiirinin de elitleşmesi, ciddileşmesi ve şekilci olması gerektiğini düşünür. Oysa yeni şair, içine latife, kahkaha, neşe, dünyevi zevkler ve şahsilik girdikçe gevşeyip yumuşayan şiiri yeni şekillere sokmanın kolaylaştığını fark eden, bu yüzden de profanlığı ve epikürizmi bir eldiven gibi giyiverendir.

8) Klasik şiir, içindeki renkli parçacıklar asırlar boyu itina ile seçilmiş bir kaleydoskobu andırır. Mutasavvıf şairlerle ikinci sınıf profan şairler, çiçek dürbününde kendilerinden evvelki üstatların bulduğu bir deseni gözle(mle)r ve bozmamaya çalışarak, dikkatle bir sonraki nesle devrederler. Usta şairler ise, kaleydoskobu ellerine her alışlarında bir âlâ çalkalamayı ihmal etmez ve mevcut parçacıkların sonsuz varyasyonlarından kendi şiirlerini çıkarırlar. Elbette hiçbir şair, kaleydoskobun içindeki parçacıkları çıkarmak yahut yeni renkte ve şekilde parçacıklar ilavesini düşünmez; ama var olanı da tükenmez bir hazine gibi, farklı kombinasyonlarıyla kullanır. Pekâla, böyle bir şiir anlayışında orijinalite nerede? Orijinalite, derinlere

gömülmüş etkilenmelerden kaynaklanır. Etkilenmeler olmasa, sanatın sürekliliğinden de bahsetmek mümkün olmazdı. "original" olmak, belli bir "origine"i olmaktan geçer. Gelenek, kaynağı belirsiz olan avangart şiiri reddeder. Klasik şiirin büyüklüğü, tek orijinden çıkmış bir birikimin değişmeyen malzemesiyle, gelişmeyi beceren bir edebî korpus oluşturabilmesindedir.

XVIII. asırdan itibaren gelişen şair profili, geleneğin içinde dolaşan bir kâşif olmaktan ziyade, mucit olmanın önemsendiğini gösteriyor. Şiir "i'caz"-dan "icad"a yönelir. Tamamen "a priori" olarak, her devrin iyi şairinin zaten "bikr-i mânâ" ve "bikr-i mazmun" peşinde olduğu; icadın şair için her zaman bir amaç sayıldığı söylenebilir. Oysa gelenekli şair için icat, 'mevcud'un içinde(n) aranır ve bulunan her farklı kullanış, şairi bir başka taraftan da olsa geleneğe eklemler. Yeni şair ise, icadı gelenek dışında arar ve her bulduğu, onu geleneğe gittikçe daha az bağımlı bir şahsiyet yapar. Mesela, Abdülhalim Galip Paşa (ö. 1876), meşhur Mütayebat-ı Türkiyye'sinin hemen başında, önceki şairlerin kullanmadıkları nükte ve mazmun kalmadığını söyleyerek aynı yolu izlemeyip "başka bir tarîk-ı nâ-refteye" gittiğini yazar (Galib Paşa 1943: 1920). Paşanın uzun uzadıya izah ettiğini, Bursalı Eşref Paşa (d. 1819) iki mısraya sıkıştırır (Eşref Paşa 1278: 152): "Ter-zebân olmalıdır şâir olan ey Eşref / Köhne güftâr ile dâvâ-yı belâgat olmaz" (Ey Eşref, şair yeni dilli olmalıdır; eski sözle belagat davası güdülemez).

Şahsi yaratmaların gelenekli ifadelerin önüne geçişi, öncelikle şairin müstakil bir varlık olarak karakterini şiirine taşıması; sonra da kesbi şiirin vehbi şiire baskın çıkmaya başlaması neticesidir. İcadın ham maddesi ilham ile hayaldir ve gelenekte ilhamın kaynağı İlahî, hayalin kaynağı insanidir. Dolayısıyla, ilham vehbi şairlere, hayal de kesbi şairlere hastır. Klasik yapı, hayallerin icada dönüşmesine cevaz verir; lakin ilham zaten mevcuttan, "vacibü'l-vücud"dan akarak kalbe doğmaktadır. İcadın modernleşme süreci, biraz da onun bu iki temel kaynağının bütünleşmesi ve insanileşmesi sürecidir. İlhamın kaynağının İlahîden beşerîye kayışı (i'cazdan icada), kesbi şairin ferdî dünyasıyla irtibatlandırılmaktadır.

Hayal, şiirin dünyasına girdiğinde imgeleşir. Fikir, hikmet, duygu, eylem gibi unsurların yanında, hayalin payının gittikçe artışı, modern imge şiirine giden yolu açar. İmge şiiri ise, "visual" bir algılayışın öne çıktığı tasvirî yapısı ile kavrayışın sınırlarını zorlar. Belki biraz da bu sebepledir ki, şiirde hayalî tasavvurları önemseyen şairler, eserlerini anlamayanları aptallıkla, cahillikle yahut duygusuzlukla değil, körlükle itham ederler ve Selanikli Meşhuri (ö. 1857)'nin "Hüner arz eyleme nâdâna sakın Meşhûrî / Mihri arz eylemek olmaz basarı kör olana" (Meşhurî, köre güneşi göstermenin anlamı olmayacağı gibi, cahile de hüner gösterme) deyişinden Tevfik Fikret'in körler için resim yapılamayacağı gibi, köylü Memiş Ağa için de şiir yazılamayacağını söyleyişine kadar hep aynı ithamı sürdürürler.

Şiirde şahsi icadın başlamasının bir diğer etkisi de müşterek değerler havuzunda olur. Klasik şiirin mazmunları, kelime oyunları, "tarz-ı beyân"ı kâşifi belirsiz olan "mîrî mâli"dir ve her şairin kullanımına açıktır. Her şair, yeni bulduğu bir nükteyi, bir mazmunu dolaşıma sokarak anonimleştirdiği ölçüde hayatiyet kazanacağını bilir; intihali bile "sirkat-i şi'r eden"in cezalandırılmasından ziyade, kendi şiirinin çalınmaya değecek kadar güzel olduğu biçiminde yorumlar. Yeni şair ise, çileli bir süreci yaşayarak kendi şahsi yaratmalarını kullanmayı öğrendiğinde, icatlarının başkaları ile paylaşılamayacak kadar öz(n)el olduğunu, her birinin altında kendi imzası bulunduğunu, şahsi yaratmaların -her kapıyı açan maymuncuk gibi- bütün şairlerin ruh hâllerine uymasının mümkün olamayacağını düşünmeye ve icadını korumaya başlar.

9) Klasik şair nesri küçümser, nesrin estetize edilmiş hâli olan inşaya bile hoşça bakmakta zorlanır. Geçimini kitabetle sağlayan münşi şairler ise, nesirden gelen birikimlerini şiirin emrine vermek yerine, şiir birikimleriyle nesri beslemeyi tercih ederler. Nef'î, inşasıyla övünürken bile nesri aşağılayarak asırların genel tercihini işaretler: "Tenezzül eylemem inşâya eylesem belki / Müsebbihân-ı felek vird ederdi inşâmı" (Nesre tenezzül etmem ama eğer yazsaydım, melekler nesrimi dillerine tesbih ederlerdi).

XVIII. asrın sonlarıyla yeni asrın başlarında şiir ve inşada yaşanan ihtilal, münşi şairler üzerinden daha kolay takip edilebilir. Kâni gibi şiiri sadeleşirken klasik inşayı sürdürenler, Mütercim Asım gibi inşası sadeleşirken şiiri geleneğe hapsolup kalanlar, İzzet Molla gibi şiirini de inşasını da sadeleştirmeyi başaranlar ve Şeyhülislam Arif Hikmet Bey gibi her ikisini de geleneğe çekmeye çalışanlar… Şiiri sokağa taşırken nesre yaklaştırmak ve dolayısıyla nazma dönüştürmek tehlikesi vardır; inşayı gündelik konuşma diline taşırken de nesre dönüştürmek tehlikesi…

Nesirden uzaklaştıkça şiire yaklaştığını düşünen şair tipi, hikemî tarzın yaygınlaşmasından beri, tedrici olarak değişmektedir. Şairin nesirle arasına mesafe koyma gayreti ve isteği azalırken inşa ile olan zoraki ilişkisi de iradiye dönüşür. Yavaş yavaş yaygınlaşan bir kanaat, şairin iyi bir münşi olmasını da gerekli hâle getirir. Tahkiyenin nazımdan (mesneviden) nesre doğru kaymakta ve bilhassa *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de önemli bir temsil imkânına kavuşmakta oluşu yanında, yeni aydının fikirlerini nazmetmek yerine nesri tercihi de önemli bir gelişme sayılmalıdır.

Modern ve aydın şairin odalarda, bilhassa Tercüme Odası'nda yetişmesi sebebiyledir ki, işi gereği okuduğu, tercüme ettiği ve yazdığı nesir olur; önceki nesillere göre, nesirle daha kolay ünsiyet peyda eder. Şiire nazımdan başlayan gelenekli şairin yerini, önce nesrin inceliklerini kavrayıp sonra şiire geçen, böylece nesirle aşinalığını artırmış yeni bir şair tipi alır. İbrahim Hâlet Bey (d. 1837)'in "Rumûzı nesre vâkıf olmayan şâirlenir Hâlet /

Serâpâ şi'r bâzîçe-i sıbyâna dönmüştür" (Hâlet, nesrin remizlerini bilmeyenler kendini şair zanneder. Şiir tümden çocuk oyuncağı oldu) beyti (İbrahim Hâlet, v. 34b), nesrin şair için bir aşama, bir basamak gibi algılanmaya başladığını hissettiriyor. Özellikle periyodiklerin yayımlanmaya başlamasından sonradır ki, nasirliğini şairliğinin önüne geçirmeye çalışan bir gençlik belirir ve Ekrem-Hâmit nesli şiiri yeniden öne alana kadar da şairlerin ekseriyeti önceliklerini nesre göre kararlaştırırlar. Yeni şair, nesri avami sayan ve inşayı mensur şiir noktasına çıkarmaya çalışan atalarının aksine, onu fikrî, siyasi, edebî aydın birikiminin aracı hâline getirerek bazen şiirinin yanına ekleyen, bazen de önüne alandır.

[2] Fransız edebiyatında da başlangıcından XX. asra kadar geçen uzun süre zarfında, adı bilinen şaire sayısı 10'u bulmaz. Bunların içinde de edebiyat tarihinin önemsediği sadece üç isim vardır; Marguerite d'Angoulême, Louise Labé ve Antoinette Deshoulières. Bu isimlere XIX. asırdan bir de Marceline Desbordes Valmore'un eklenmesi mümkün. Hepsi bu kadar.

10) Klasik şairler loncasının, aralarına kadın şairleri almakta mutaassıp davrandığı yolundaki yaygın kanaatin aslı yoktur. Gibb, XVIII. asırdan Fitnat Hanım (ö. 1780)'a kadar geçen dönemde kadın şairlere çokça rastlanamayışını,[2] "ondan başka bir kadın şairin olmayışından değil, bu zamana kadar gerçekten seçmeci (eklektik) olan edebiyat zümresinde bir kadın şairin önemli bir aşama kaydetmemiş olmasında" arayarak fevkalade isabetli bir yol izler (Gibb 1999: III-V/ 371). Şairler gibi tezkirecilerin de cinsiyet ayrımcılığı yapmadığını ve hatta Latifî'nin "Mihrî Hanım" maddesinde yaptığı gibi, bazı şairelere erkek şairlerden fazla yer ayırdıklarını gösteren örnekler vardır.

a) Kadın şairler, erkek hamileri tarafından yetiştirilir ve kollanırlar. İlk kadın şairlerin şehzadeler şehri olan Amasya'dan çıkması ve Fatih'in Zeynep Hatun'u, Şehzade Ahmet'in Mihrî Hatun'u himaye etmesi ile başlayan süreç, XIX. asır periyodiklerinin kollayıcılığı ile sürecektir. b) XIX. asırda doğan Sırrî (Diyarbekir, d. 1814), Habibe (Hersek, d. 1845) ve İffet (Diyarbekir, d. 1860) Hanımlara gelinceye kadar, yeni-eski bütün şöhretli şaireler ya İstanbulludur ya da payitahtla bir bağlantıları vardır. Demek ki, kadın şairler kültür merkezinin ve iktidarın ürünüdür, dense çok da yanlış olmayacak. c) Şairelerin büyük kısmı padişah, sadrazam, şeyhülislam, kadıasker, paşa kızlarıdır. Açık fikirli, kızları eğitmenin gereğine inanılan baba evlerinde özel derslerle yetiştirilmişler; ilk şiir zevkini evde edinmişlerdir. Bir hademenin kızı olan Yaşar Nezihe (d. 1882)'ye kadar, şairelerin hep köklü, varlıklı, mevki sahibi, kültürlü baba ocaklarından çıkmış olması önemli bir husustur. Pek çoğunun ailesinde şairler vardır. Fitnat Hanım (ö. 1780)'ın babası Esat Efendi de, kardeşi Şerif Efendi de şairdir. Leyla Hanım (ö. 1848)'ın şiirdeki üstadı, dayısı İzzet Molla'dır. Şeref Hanım'ın (ö. 1860) dedeleri Nuri Bey ve Âşır Efendi şairdir; babası Nebil Bey'in *Divançe*'si vardır. Şeref Hanım da sonraları, yeğeni Nakıye Hanım'ı bir şaire olarak yetiştirecektir. Sonraki yıllarda da şairelerin yetişmesindeki en önemli

etkenin aileleri olduğunu gösteren örnekler sürüp gider (bk. Kızıltan 1994: 104106). ç) Kişilikleri gelişmiş, iyi eğitilmiş, düşündüklerini ve hissettiklerini ifade etmeyi öğrenmiş şaireler, ya hiç evlenmez ya mutsuz evlilikler yapar ya da dul kalmayı yeğlerler. Kadın şairler evlenmişlerse, -koca eviyle de özdeşleşen- toplum baskısıyla mücadele ederken şairiyetlerini geliştirecek fırsatı çokça bulamadıklarını düşünüyor olmalılar. Zaman zaman, âdeta geleneğin icabını yerine getirmek ister gibi, fahriye yazan şaireler çıkmış olsa da büyük kısmının derin bir eksiklik hissi taşıdığını söylemek gerek; kadın olmaktan, yeteri kadar eğitim alamamaktan, şiirin ustalarıyla tanışa görüşe şairiyetini geliştirememekten, sokağı, insanları, hayatı az tanımaktan, döneminin şiirindeki aktüel eğilimleri yakından takip edemeyip hâlâ divanı ellerde gezen ustalara nazireler söylemekten, "nev-zemin" yaratmalar karşısında tutuk davranmaktan doğan bir eksiklik hissi…

Kadın şairlerin değerlendirilmesinde önemli bir kriter gibi algılanan "kendi cinsinin şiirini yazmak" meselesi, Türk şiirinden ziyade Anglosakson şiirinin problemidir. İngiliz şiirinde ve 1920'li yıllara kadarki Amerikan şiirinde kadın şairler, erkeklere has bir söylemi ve söyleyişi tekrarladılar. Oysa Fransız şiirinde, daha Christine de Pisan (ö. 1430)'dan başlayarak şairelerin kadınsı konuları ve ifadeleri yeğledikleri gözlenir. Türk şiirinde ise, şiir dilinin cinsiyetsizliği sebebiyle, bir "féminin-masculin" ayrımı doğmamıştır. Kadın şairler de aşk şiirlerinde erkeklerin kullandığı "gül-bülbül, şem'-pervane" mazmunlarını, "levendim, arslanım" hitaplarını, "serv-i hırâman, hilâl-ebrû" sıfatlarını kullanırlar. Bu sebeple, Mihrî Hanım için yapılan "işve-i eş'ârı ve şîve-i güftârı zenânedir ammâ (...) beyân-ı şevk u niyazda merdânedir" tespiti (Latifî 1313: 319322) yerinde değildir. Kimisi "asexual", büyük kısmı ise "bisexual" kelimelerin, şair ekseriyetini erkekler oluşturduğu ve daha çok onların ağzında, şiirin de dolaştığı için "merdane" sayılması yanlıştır. Yine de şairelerin "feminin" bir şiire doğru kayışlarının XVIII. asır biterken, Fıtnat Hanım'la başladığı söylenebilir. XIX. asırda Leyla ve Şeref Hanımların temsil ettiği nesle gelindiğinde, kadın şairin kendine has bir alan oluşturmaya başlayışı daha kolay fark edilir. Sonraları, Adile Sultan ise, din ve kadınlıkla çevrelenmiş bir özel dünya yaratmayı başarır. Leyla Saz'ın yahut Nigâr binti Osman'ın gayretleriyle kadının dünyasını kucaklayan şiire geçiş yavaş ve zor olmuştur.

Şiir değişiyor

Şiir, bütün edebî formlar içinde değişime en kapalı olandır. Bir formun şeklî özellikleri ne kadar belirgin ve teferruatlı ise, değişme ihtimali de o ölçüde azdır. Şiir ise, nazmın niteliği sayılan yüzlerce "hurde-bîn ve müdekkık" (teferruatı gören ve dikkatli) kollukçunun kontrolü altında iken, tama-

men emniyettedir. Dışarıdan gelen her değişim teşebbüsüne önce veznin, kafiyenin ve nazım şeklinin devriyeleri karşı durur; sonra da belagat, fesahat, meani gibi lafzi karakolların zabtiyeleri... Her manasıyla "örfi" olan bu idarenin şiiri emniyete aldığı şüphesiz; lakin, bir o kadar da hapsettiği unutulmamalı. Şiirin bu karakollukçuların ortasında, gönüllü mahpusluğundan memnun olarak geçen asırlarını, mahdutluğundan bedbaht olarak geçen günlerin izlemesi kaçınılmazdır. Önceleri, bedbaht şiirine istiklalini vermek için, içeride isyan başlatan şairlerin münferit gayretleri fark edilir; ama, onların teşebbüslerini bastırmak kolay olur. XVIII. asırdan itibaren, hem içeride şairlerin toplu ayaklanmaları, hem de dışarıda etkili olan değişim rüzgârları, kollukçuları zayıf düşürür. Kollukçuların zayıflaması, zaten birkaç şair neslini zafer sarhoşluğuna düşürecek kadar güçlü bir değişim demek olur. Zorlamalar gittikçe daha da artarak içeriden ve dışarıdan devam eder. Yine de şiirin bir manada muhafızı, bir manada ise gardiyanı olan zaptiyenin tümden mağlup olduğunu görmek için, Edebiyat-ı Cedide'yi beklemek gerekecektir.

Dâhilî isyanlar, şairin firar teşebbüslerinden, onu değişmeye zorlayan şiirin iç dinamiklerinden çıkar ve sanatın değişime, icada ait şuuraltı kaynamalarıyla ilgili olduğu için anlaşılması da kolaydır. Haricî etkenler ise, bizzat cemiyetten gelir. Namık Kemal'in sağlığında bile, "efkâr-ı umûmiyye"nin ancak bir sandalı doldurabildiği hatırlanınca, XVIII. asırda -devlete asi olanlar hariç- bir fikri kabul ettirmek için gücünü birleştiren kalabalıklara tesadüf etmenin imkânsızlığı hemen ortaya çıkar. Üstelik, edebiyat gibi kültürel değerler kar şısında, çoğunluğun her zaman geleneği savunduğu gerçeği, bütün dünya için müşterek bir vakıadır. Buna, geleneğin en kuvvetli savunucusu olan ve toplumun yönelimlerinde önemli payı bulunan ulema da eklenince, cemiyetin haricî etken olarak anılması için hiçbir sebep kalmadığı düşünülebilir. Oysa, önemli bir gerçektir ki, gelenekli toplumların fikrini uzun bir süreye yayılan fikrî ve sistematik gayretler değil; ani ve çarpıcı olaylar değiştirir. XVIII. ve XIX. asırlar ise, cemiyet hayatını etkileyen ve değiştiren olaylar bakımından fazlasıyla bereketlidir.

Osmanlı'nın kaderini değiştiren karar, 1699'daki büyük mağlubiyetin ardından imzalanan Karlofça Antlaşması ile verilir. Devlet, nihayet düşmanıyla kendisini kıyaslamak ve zaaflarını dışarıdan gözlemek fırsatını bulmuştur. Modernleşme kararına bir başlangıç tarihi aranıyorsa, XVIII. asrın hemen başını milat saymak gerekir. "Modernleşme"den kastın henüz "Batılılaşmak" olmayıp "düşmanını kendi silahıyla vurmak" için, askeriyede yenileşme nin amaçlandığı uzun süreç böyle başlar. Hareketin, sanatı konumuz gereği şiiri ilgilendiren kısmı tam buradadır. Kültür değişimlerinin filtresi yoktur; Batı'dan sadece askerî modernizasyonun inceliklerini ve silah teknolojisini alıp başka her şeye kapılarını kapamak mümkün

değildir. Öncelikle, ordu teşkilatı ve teknoloji de birer kültür ürünüdür; kendi medeniyetinden iri bir dilimi temsil eder. Sonra, bu medeniyet dilimini kavramadan askerî değişimi gerçekleştirmeye çalışmak, sathi ve şeklî olacaktır. Nihayet, bir medeniyeti oluşturan kültürler, çağrışım zincirleriyle birbirine bağlıdır. Aynı medeniyetin iki farklı alan kültürünü edinmeye çalışan iki kişiden biri sadece dil, diğeri sadece terzilik öğrenmek istese de birbirinden habersizce ve birbirine benzemez alanlardan aynı çağrışım zincirine dâhil olur; aynı medeniyet bütününe ulaşırlar. Dolayısıyla askerliğe, bilime ve teknolojiye has bir modernleşmeye onay verildiğinde, pek çok alanla beraber, sanatta batılılaşmaya da "evet" denmiş olur. Sözün özü, maddi modernleşme fikrinin uygulamaya konduğu tarih, manevi ve estetik batılılaşmamızın da başladığı tarihtir.

Plastik sanatlardaki fikrî-felsefi değişmelerin ve cereyanların, edebiyatta da benzerini yaratmadığı durumlar ender ve istisnaidir. Batı'da, plastik sanatların muhtelif dallarında görülen bir eğilimi hazırlayan etkenler, edebiyatta da benzer sonuçlara yol açar; değerlendirilirken de birbiriyle olan korelasyonu içinde yorumlanırlar. Bizde ise, sanatlar arasındaki interaktif ilişkiler çokça araştırılmaz. Mesela, XVI. ve XVII. asırlarda, "klasik devir" adlandırmasını tamamıyla hak eden Osmanlı sanatının, istisnasız her dalıyla edebiyat arasında birebir şekil, ruh, felsefe, ifade benzerlikleri bulmak mümkündür. Kapsamı biraz daha genişletilerek devletin yapısı, felsefesi, siyaseti, eğilimleri ve yükselen değerleriyle aynı dönemin genel sanat prensipleri arasında paralellikler aramanın da semeresiz kalmayacağı kuvvetle tahmin olunur. Aynı devlet-sanat ilişkisini XVIII. asırda kurmaya çalışsak, ilk tespitimiz, klasik çizgisinde(n) gerileyen devletin klasik sanatlarının da gerilediği olurdu. Devletin nabız atışlarına göre yaşayan bir sanatı değerlendirmeye çalışmak, devlet değişme kararı aldığında sanatının da değişeceğini öngörmek demektir. O hâlde, XVIII. asır ve sonrasının sanatına, klasik yapının çöküşünü tespit için bakılabileceği gibi, gelenekli kabuğu kırılarak yenilenmeye çalışılan unsurların tespiti için de bakılabilir.

Batı ile sıkı münasebetlerin kurulmaya başladığı XVIII. asırda, plastik sanatların Batılı sanat eğilimleriyle, bilhassa barokla yakınlaşması sonucunda, "Türk baroğu" diye anılan özel bir terkibin doğuşu ve alanını, şiiri de içine alacak kadar genişletmesi, klasik şiir geleneğine önemli bir darbe indirir. İlginç bir biçimde, Avrupa burjuvazisinin güçlenerek klasik edebiyata yerli zevkleri sokmaya çalıştığı sıralarda, Osmanlı şiirinde de mahallîleşme cereyanının başlaması, gelenekli şiirin yüksek değerlerini aşağıya çeken bir hareket olarak algılanır. Sonraları, Avrupa görmüş, Batı dillerinden en az birini bilen, Osmanlı'nın yeni yeni açılan Avrupai eğitim kurumlarında okumuş yahut Avrupa ile sıkı münasebetleri olan devlet kurumlarında çalışmış nesillerin, şiiri ve şiir felsefelerini değiştirme gayretle-

ri de çocukça bulunup istihfafla karşılanacaktır. Hepsi bir yana, beş çeyrek asır boyunca resmî olarak yönetilen bir yenileşme cereyanının mimaride, resimde, müzikte devlet desteğiyle kotarılmış ürünleri ortada iken, şiirde yansımalarının görülmemesinin "muhal-ender-muhal" olduğu gerçeği de dikkate alınmaz. İşin garibi, edebiyat tarihçileri de aynı şekilde düşünürler. Onların, her şeyi değiştirdiğine inandıkları bir olaya, bir mucizeler gününe ihtiyaçları vardır. O gün, devlet, cemiyet ve edebiyat için öylesine önemli olmalıdır ki, İlahî bir dokunuşla oluşmuş gibi öncesiz bir parçayı temsil edebilsin. Beklentilerine cevap veren gün, 3 Kasım 1839 olur ve o gün, Tanzimat-ı Hayriyye ilan edilir.

Daha evvel "Devlet Değişirken" bölümünde de açıklandığı gibi, Tanzimat Fermanı devlet ve toplum hayatını değiştirecek yenilikler getirmeyip o güne kadar geçen yaklaşık iki asır içinde, devlet anlayışındaki ve uygulamalardaki değişimle tebaaya tanınan hakların bir yekûnunu çıkarır. Asli maksat, içeriye bir yenileşme projesi göstermek değil, dışarıya bir itimatname göndermek olduğu için, bu fermanın bir şeyleri değiştirmesi mümkün değildir. Nitekim, bizzat tarihçilerin doğruladığı, Tanzimat'ın ilanından sonra, vergi ve asker toplama gibi birkaç alandaki yenilikler dışında, köklü değişimlere de rastlanmadığıdır. Kaldı ki, Tanzimat devlet yönetimine ait pek çok şeyi değiştirse dahi, bunların edebiyatta, özellikle şiirde yenileşmeye sebep sayılması mümkün olabilir miydi? Yakın geçmişte, sadece *Vak'a-i Hayriyye* için bile yüzlerce şiir yazılmışken *Tanzimat-ı Hayriyye* gibi köklü ve şairi de derinden etkilediği düşünülen bir hadise niçin bu kadar ilgisizlikle karşılanmıştır? Sultan Mecit'e ve Reşit Paşa'ya hitap eden kasidelerde olsun, makamlarının tebriki dışında, farklı ümit ve heyecanlar aktarılmalı değil miydi?

İsmail Habip'in *Türk Teceddüd Edebiyâtı Târihi*'ne (1925) kadar, "Tanzimat edebiyatı" adlandırmasına rastlanmaz. Ne sonradan "Tanzimat edebiyatçısı" saydıklarımız kendilerini böyle anar, ne de Ebuzziya Tevfik'ten Abdülhalim Memduh'a, Şehabettin Süleyman'dan Köprülü'ye varana kadar edebiyat tarihine yaklaşan metinler oluşturmuş yazarlar, "Tanzimat edebiyatı" diye bir başlık tanırlar. Adlandırmanın mucidi ve takipçileri, altına önceki dönemlerde olmayan bir yenilik, bir form, bir tema koyamadıkları hâlde, neye dayanarak böyle bir başlık tespit ettiklerini açıklayamazlar. Üstelik, 1839'da başladığı iddia olunan bir döneme ait ilk edebî mahsullerin, neredeyse yirmi yıl sonra, 1850'li yılların nihayetindeki bir iki yıla sıkışmasını da hiç garipsemezler. İlk "Tanzimat edibi" İbrahim Şinasi ise, onun da ilk eserleri 1859 ve sonrasında ortaya çıkıyor ise, 1839'dan sonraki yirmi yılda başka edip yetişip başka eser vermedi mi? Cevabın "hayır" olması maddeten de mümkün olamayacağına göre, "evet, edipler ve eserleri var" denecektir. Buna bağlı olarak bir başka soru kendiliğinden doğar:

18391859 arasında eser veren ve bir kısmı *Son Asır Türk Şairleri*'nde de kolayca bulunabilecek yüzlerce isim nerededir? Niçin "Tanzimat edibi" sayılmaz; niçin görmezden gelinirler? Determinizm bize her çıkışın, kendisinden evvelki gelişmelerin sonucu ve kendisinden sonraki gelişmelerin sebebi olduğunu gösterdiğine göre, Şinasi'nin hazırlanışına ve yetişmesine sebep olan nesil nerede? Sorular çoğaltılabilir.

Şiir, Tanzimat ilan olunduğu için yenileşmeye başlamaz; adına "Tanzimat şiiri" dedikleri ve sonu belli ise de başını tayin etmenin bu kadar kolay olmaması gereken süreç, zannedilenden bir asır evvel başlar ve metamorfozunu ancak XIX. asrın son yarısında tamamlar. Şiirin kendini arayışıyla geçen bu uzun yolun üstüne mutlaka bir işaret taşı dikilmek isteniyorsa, bunun için 1839 değil de 1856 yılı daha uygundur. 1856, Kırım Harbi'nin son yılıdır; Kırım Harbi ise, İngiliz ve Fransızlarla aynı saflarda savaşarak, İstanbul'un sosyal, siyasi, fikrî, maddi çehresini onlara göre şekillendirerek Batılılaşmaya yeni bir adım atan Osmanlı'nın ilk yılı... Islahat Fermanı bu yıl ilan edilerek kültürel Batılılaşma resmileştirilmiştir. Bir hafta sonra imzalanan Paris Antlaşması'nın ikinci maddesiyle artık Osmanlı bir Avrupa devleti olur. "Tanzimat (devri) edebiyatı" adı altına alınan ilk isimlerin ilk ürünlerinin hepsi de bu tarihten sonra geçecek "bir eser hazırlamalık süre"nin sonunda, 18581860 yılları arasında yayımlanır. *Muhaverat-ı Hikemiyye*, *Tercüman-ı Ahval*, *Şâir Evlenmesi*, *Tercüme-i Telemak*, *Tercüme-i Manzûme* hep bu yılların ürünüdür. Encümeni Şuara ve Genç Osmanlılar Cemiyeti de 1860'ın hemen eteğine ilişiverir. Bir iki yıla sığmış bunca önemli gelişmeden ve eserden sonra verilecek hüküm netleşiyor: Madem ki *Tanzimat-ı Hayriyye*'nin bir (edebî) yenileşmeye yol açacak dinamikleri yoktur; madem ki "Tanzimat (devri) edebiyatı" tabiri, XVIII. asırda başlayan bir yenileşme cereyanının son halkası olmaktan öte mana taşımaz; madem ki yirmi yıl boyunca, bu adın taşıdığı vasıflara uygun eser verilmediği düşünülmektedir; madem ki edip, eser ve yenilik sayılan her şey 1856 sonrasında ortaya çıkmıştır; o hâlde bu edebî devreye mutlaka tarihî gelişmelere yaslanan bir isim aranacaksa yakıştırılabilecek en uygun sıfat "Islahat devri edebiyatı" olmak gerek (yakın bir yorum için bk. Akün, 1977). Böylece, "Tanzimat devri edebiyatı" da cisimsiz ismini unutup asli hüviyetini kazanarak kaynağına, o güne kadarki yenileşme macerasına eklemlenebilir.

XVIII. asırdan bu yana, şiirdeki her yenileşme teşebbüsü iki temel itiraza hedef olur. İlk itiraz, klasik şiirin ahir ömrünü sürerken mi yenileşmeye başladığı, yoksa yenileşme gayretleri yüzünden mi ömrünün ahirine geldiği sorusuyla yakından ilgili ise de edebiyat tarihçisi, her iki sorunun cevabını da aynı olumsuz sonuca bağlar: Klasik şiirin sonbaharı, ihtiyarlığın bütün hastalık, unutkanlık, sakatlık ve sakarlık ârazlarını bünyesinde taşımaya başlayan bir bunağın çirkinliklerini yansıtır. Oysa, Plutarkhos'un

Alkibiades'te söylediği gibi, "Pulchrorum autumnus pulcher" (güzellerin sonbaharı da güzeldir). Klasik şiiri yaşlandıran ve hızla ölüme götüren, değişime ayak direyişidir. Hep baharı ve yazı yaşamasını bekledikleri şiirin sonbaharını görmek istemeyenlerin ya budamalara ve aşılara, toprak değişimine izin vermesi ya da sonbaharı sevmeyi öğrenmesi gerekir. Yenileşme hareketleri, bir taraftan klasik şiire ikinci baharı ve son gürlüğünü yaşatırken, bir taraftan da modern şiirin filiz vermesini sağlar.

İkinci itiraz ise, her geleneksiz ve yeni olanı ya çirkin yahut yaban saymaktan doğar. Çirkin ördek yavrusunun büyüyüp güzel bir kuğuya dönüşmesini bekleyecek sabrı olmayanlar bir yana; ne kadar güzel olursa olsun, kuğuyu ördeklerin arasına dâhil etmemek için uğraşanlar da hep bulunacak ve bunu geleneği korumak adına yapacaklardır. Klasik şiirde de tehditkâr gagalamalar ve güçlü kanat darbeleriyle sürüden uzaklaştırılmaya çalışılan kuğular vardır. XVIII. asır Osmanlı şiiri, ördek sürüsüne kendini kabul ettirme gayretiyle ömür süren ve büyük kısmı mağlubiyet içinde, son şarkısını söyleyerek göçen kuğularla doludur. Asrın son büyük kuğusu, yeni asra pek az kalmışken 1799'da ölen Şeyh Galip'tir ve eskinin gelenekli direnişi kadar, yeninin değişim heyecanlarını da taşıyan şiiriyle bir geçiş döneminin bütün tipik özelliklerini yansıtır. *Hüsn ü Aşk*, XIX. asra girerken şiirde önemli bir çıkışı temsil eder ve bu tarafıyla üzerinde dikkatle durulmayı hak eder.*Hüsn ü Aşk* hakkındaki umumi kanaat, tasavvufi remizler arkasında iyice soyutlanmış bir metinle karşı karşıya olduğumuz yolundadır. Şairin "Gel âdet-i şâirâna git sen / Sûfiyye sözün ferâgat et sen" ikazına (81) rağmen, bu fikir hiç değişmez. Kendi de bir Mevlevi dedesi olan ve bütün erkânı, rumuzları yakından bilen Sadettin Nüzhet'in,"(…) Hüsn ü Aşk tamamen tasavvufi bir maksatla yazılmış değildir. Şairin gayesi, edebiyatta bir yenilik husule getirmektir. Bu eseri, sırf tasavvufi bir görüşle tahlil ve izaha kalkışmak, manasız bir külfet olur. (...) şair, bu tasavvufi mevzuları ancak tasavvuruna bir çeşni vermek için intihap etmiştir." deyişi (Ergun 1932: 21) de dikkate alınmaz. Üstelik, "Ef'âli çirâ vü çûndan dûr / Hem dînde hem küfürde mâzûr / Allah'a bile olursa ser-keş / Havf eylemez onu yakmaz âteş" biri olarak tanıtılan (362, 366) "Molla-yı Cünûn"un, kendisine yüklenen ağır tasavvufi yükü taşıması zor görünüyor. Hidayete olduğu kadar, dalalete de götürebileceği söylenen (691) "Sühan", tasavvufta rehberlik edebilir mi? Tasavvufi bir mesnevide şiir meselelerinin uzun uzadıya tartışılması, bütün söylenenlerin de profan şiire ait oluşu nasıl açıklanabilir?

Mesnevideki bazı remizlerin tasavvufi kalıplara sokulması için fazla zorlandığı, sufinin dünyasında bir karşılığı olmayan inceliklerin, işaretlerin yakalanmaya çalışıldığı ve bu yolda öncesiz hassasiyetlerin icat edildiği, icatların da Galip'in yenilikleri olarak sunulduğu kolayca gözlenebilir. Mademki remiz olarak

[3] Beyitlere verilen numaralar, Orhan Okay ve Hüseyin Ayan'ın yayına hazırladıkları *Hüsn ü Aşk*'tan (1992) alınmıştır.

algılanan unsurların değerlendirmelerinde mübalağalı bir taraf vardır; o hâlde, bu mesneviyi hiçbir alegorinin amaçlanmadığını farz ederek okusak, çağının poetikasının temel ilke ve anlayışlarını yansıtan bir metne dönüştüre bilir miyiz? Denenmeli.Galip'in poetik fikirlerinin bir kısmı gelenekten beslense de daha büyük bir kısmı yenidir. "Tarz-ı selefe tekaddüm" ettiğini söylerken (2009) kendisi de yeniliğinin farkındadır. Edebiyat tarihi olmak iddiasındaki ilk eserden itibaren "Galib Dede merâm etse bugünki tarz-ı edebimizi otuz yaşında vücuda getirmeye muvaffak olabilmiş" fikrinin yaygınlaşması (Abdülhalim Memduh 1306: 6264) sayesinde, XIX. asrın yenileşmeye taraftar şairleri, öncü atalarını bulduklarını düşünürler. Dede Efendi'nin mesnevisinde yol haritasını verdiği şiirin temel ilkeleri hızla değişmektedir:

I. Formal değişimler

Gelenekli şiir -modern şiirin aksine- öncelikle bir formdur; yaklaştıkça ve okudukça tema olmaya başlar. Klasik sınıflamaların "hamasi, garami, hikemî, tasavvufi" gibi birkaç tematik başlıkla sınırlı kalmasına rağmen, vezne, kafiyeye, nazım şekline, divan tertibine ait formatik tasnifin teferruat ve tafsilatı, öncelikli dikkatin formlar üzerinde toplandığını açıkça gösteriyor. Bir başka ifade ile gelenekli şiirin nazma dayalı unsurları, onu şiir yapan diğer unsurların birkaç adım önünde giden alameti fârikalarıdır. XVIII. asırdaki ilk ciddi teşebbüslerden XIX. asrın son çeyreğine kadar geçen uzun zaman dilimi içinde, şiirin değişmesinin gereğine inanan şairler, hep temel nitelik saydıkları şekli bozmaya çalışırlar. Belki bilinçli olarak belki de sezgileriyle, deformasyonu reformasyonun izleyeceğini düşündükleri hissedilir. Oysa, form-içerik ilişkisi adına, gelenekli şiirle modern şiir arasında önemli bir fark vardır: Yeni şiir cevize benzer, kabuğunu kırmadan özüne ulaşılamaz; gelenekli şiir ise, çekirdekli meyveler gibidir, etli kısmını parçalamadan çekirdeğine dokunulamaz. Dolayısıyla, gelenekli şiirde ilk değişmesi gerekenin çekirdek olduğu fark edilse de bunu gerçekleştirmenin yolu tematik bir parçalanmadan geçecektir. Değişim taraftarı şairlerin, klasik formlara çokça müdahale edemeden muhtevayı yenilemeye çalışmaları da bundandır. Form değişiklikleri yapmak isteyen; fakat, ne gelenekle ne gelenekli şairle ne de gelenekli poetika ile savaşmak taraftarı olan bir şair, genellikle ya çokça göze ilişmeyen şeklî tenakuzları, form zaaflarını ve istisnalarını geliştirmeye çalışır ya da daha evvel sınanmış ve beklenen semereyi vermemiş, fazla eleştirildiği için vazgeçilmiş, arkası gelmemiş olan küçük, masum denemeleri geliştirir; lakin, geçmişte bir mesnedi bulunmayan sivri çıkışlar yapabilecek ve yaptığını gelenek karşısında savunabilecek cesareti pek az şair kendinde bulur.

Şiirde değişimin mecburi istikameti olarak tematik alanın gösterilmesine rağmen, şekle ait unsurların yerinden oynatıl-

[4] Bu yoldaki bir tecrübe için bk. Özgül, C. VI, 2005.

ması fikrinden de tamamen vazgeçilmez. Asırlar boyunca, her gelen şairin kirkit darbeleri altında dokusu biraz daha sıkışan şiirin atkısıyla çözgüsü o kadar kenetlenmiştir ki, araya farklı bir renk, farklı bir desen sokmanın artık mümkünü yoktur. O hâlde, ilk yapılması gereken, dokuma unsurlarının arasını açarak şaire hareket imkânı sağlamaktır. Bu maksatla, ilk formal değişimlerin dokuma tezgâhından yahut divan tertibin den başlatılması akıllıca bir seçimdir.

1) Klasik divanlar, nazım şeklini öne çıkaran sabit ve hiyerarşik bir sıralamayı takip ederler. Yeni şair ise, muhtevanın çokça dikkate alınmadığı böyle bir sıralamayı kabul etmek ve sürdürmek istemez. O sebeple, tematik alanı en belirgin olan nazım şeklini, kasideyi hedef alarak küçük bir hareket başlatılır. Mademki, kasidelerin temel niteliği bir kastı, özellikle de methetmek gibi bir kastı olmasıdır, o hâlde, başka nazım şekilleriyle yazılmış olsa da birinin methini yapan her şiir, divanda kasidelerin arasında yer almalıdır. Madalyonun arka yüzünde ise, başka bir gerçek vardır: Gazel, kıta, mesnevi gibi, adı sanı belli birini methetmek kastıyla kullanılmayan nazım şekilleri de kasidenin fonksiyonunu üstlenmeye başlamıştır.[5] Form ile tema arasında başlayan bu çekişme, gelenekli divan tertibinin bozulmasında önemli bir etken olacaktır. Bazı şairler, divanın gelenekli sırasını bozmayacak, ama, kimi rükünlerini atlayacaklar; bazıları şiirlerinin hangi formda yazıldığını umursamadan hepsini kafiye sırasında aynı yere koyacaklar; bazıları ise, Arap asıllı tertipte yeri olmayan, fakat Türk ve Fars asıllı kafiyeler için gerektiğini düşündükleri "Kafiyetü'l-pâ", "Kafiyetü'l-çe" gibi başlıklar bulacaklardır.

2) Osmanlı şiiri, XVI. ve XVII. asırda aruza egemen olmuş; veznin zorlamalarını alt etmeyi öğrenmişken XVIII. asırda başlayan mahallîleşme / yerlileşme cereyanı aruzla yeni baştan boğuşmayı gerektirmiş ve bu defa badirenin atlatılması çok daha kısa sürerek 1850'li yıllarda sonlanmıştır.

Şiirde tematik yapının vezni belirlemesinden tabii bir şey olmazsa da gelenek bunu çokça önemsemez. Sadece, şarkıların vezni seçilirken musiki usullerinin dikkate alındığı ve bestelenmesi için en uygun makamın dahi şiir yazılırken düşünüldüğü biliniyor. Veznin mısra kuruluşundaki etkileri fark edilse, bir sonraki aşamada da "recitative" yapının vezni belirlemesi mümkün olabilirdi. Muhtevaya uygun vezin seçen birkaç şairin nadir ve tartışmalı örnekleri bulunabilirse de bunu hususi bir teknik biçimine dönüştürdüğü kolayca fark edilebilen ilk şairin Şeyh Galip olduğu anlaşılıyor. Daha önceleri, şeyhin hocası Neş'et Efendi'nin (ö. 1807) de "küçücük" gazelinin sonunda, "Yine nevresteciğe mâile benzer Neş'et / Gazelinin de bu şeb vezn ü meâli küçücük" (Neş'et'in gönlü yine bir

[5] Mesela, tarih düşürmeli bir kasidenin "tevarih" arasına alındığı görülmez. Demek ki, temel mesele divan tertibini bozmak değil, muhtevanın forma önceliğini sağlamaktır. Tematik olanı öne çıkarma gayreti formun önemini azaltacak; nazım şekilleri arasındaki duvarlar alçalmaya başlayacak ve nihayet, eskisi kadar önemsenmeyen form üzerinde şairin tasarruf hakkı belirecektir.

yeniyetmeye kaymış olmalı ki, bu geceki gazelinin vezni de anlamı da küçücük) deyişi, Galip'e yol göstermiş olabilir mi? Dede efendinin iki "müfteilâtün mefâilün" gibi nadir kullanılan yahut dört kere "müfâaletün" gibi neredeyse hiç kullanılmayan vezinleri seçişi, Abdülhak Hâmit'in "müfâaletün mütefâilün" veznini icadına uzanan yolun başlangıcı sayılmalıdır. Nihayet Edebiyat-ı Cedide şairleri gelecek ve vezne uygun şiir yazmak yerine, temanın taşıdığı ruhun uygun gördüğü vezni aramak yolunu seçeceklerdir.

3) Umumi kanaat, klasik edebiyatta halk şiirine olan ilginin Mahallîleşme / yerlileşme hareketiyle başladığı yönünde ise de daha XVI. asırda Me'alî (ö. 1535)'nin ve Usuli (ö. 1538)'nin divanlarına koşmalarını da eklediklerini görmek ve XVIII. asra kadar da benzer örneklerle karşılaşmaya devam etmek (Ergun 1941; İsen 1997: 385-421; Kurnaz 1997: 139-309…) bu fikri çürütüyor. Kuvvetle muhtemeldir ki, doğru olan, baştan beri şairin millî şiir geleneğine sırtını hiç dön(e)mediğini, zaman zaman küçümsese dahi, belki biraz da utanarak ondan zevk almaya devam ettiğini söylemek olacaktır. Zannettiğimizden daha çok şairin, elde ettiğimizden daha çok şiirinin parmak hesabıyla söylendiğini, ama bunları tahfifle divanlarına almadıklarını düşünmek çok mu temelsiz bir faraziye olurdu?

Pek çok edebiyat araştırmacısı, Nedim'in koşmasını (Nedim 1338: 202; Başgöz 1945) hâlâ iki farklı şiir dünyasının ilk yakınlaşması gibi görmekte ısrarlıdır. Oysa, bu koşma geleneğe yeni yeni ısınmaya çalışan bir neslin tutukluğunu taşımaz; tersine, sesini ve yerini bulmuş bir ustanın işidir. Nedim'in hece veznini "kemâl-i muvaffakıyetle kullanan" bir şair olduğunu söyleyenlerin (Köprülü 1330), ya bu başarının gelenekten yalıtılmış bir ortamda nasıl gerçekleşebileceğini açıklamaları ya da öncesizliğinden şüphelenmeleri gerekirdi. Aynı şekilde, Şeyh Galip'in hece vezniyle ve beşlikler hâlinde söylediği şarkıyı (Galib, v. 173b; Yüksel 1980: 172-173) yeni başlamış bir etkileşimin ürünü saymaktansa, zaten var olan yakınlığın, nihayet kendini ifade edecek bir ortam bulmasından söz edilmeliydi. Üstelik, bu veznin geleneğinde olmayan beşlikleri, âdeta bir muhammesi mütekerriri (muhammes şarkı), belki de mesneviden çıkararak müstakil bir nazım şekli olarak kullandığı tardiyeyi hece veznine uyarlama teşebbüsü olarak görmek gerekirdi. Konyalı Âşık Şem'i (ö. 1839), bir gazelinde "Şâb iken elfâzını Sultan Selim Han dinledi" (Gençken sözlerini Sultan Selim Han dinledi) diyor. Huzurunda kurulan saz meclisinde Şem'i'yi dinleyen Sultan Selim, ihsanda bulunmuştur. Bu ortamda, Galip Dede'nin ve başkalarının parmak hesabıyla şiir söylemesinin garipsenecek bir yanı olmasa gerek.

Durum, Sultan II. Mahmut zamanında da farklı değildir. Adlî mahlası ile şiirler yazan sultanın, aruzla olduğu kadar, hece ile de eser verdiği, hatta bunlardan birkaçını bestelediği (Kocatürk 1963: 306-308; Özalp 1986: I/206-208) biliniyor.[6] Devletin resmî tarihçisi ve Takvimhane Nâzırı olan

Sahhaflar Şeyhizade Esat Efendi'nin (ö. 1847) küçük bir gayretini, resmî görüşün sözcülüğü ve ifadesi saymak gerektiğini düşünüyorum. Esat Efendi, Ekmekçizade Ahmet Efendi'nin Muhammed bin Ahmet'den tercüme ettiği *Mustatraf*'ını basarken ilaveler de yapar. Bu ilavelerin birinde (Muhammed 1263: II/ 1223-1224), hece veznini Arapların "zecel"lerine benzeterek gelenekli şairlerin Arap'tan yahut Fars'tan gelmeyen her şiir kültürünü reddedişlerini kırmaya çalışır. Bu çıkışı, hece vezniyle yazılmış hiçbir şiirinin varlığından haberdar olmasak da Esat Efendi'nin halk şiirini "çok iyi idrâk ettiğini ve istikbâl için âdeta bir program çizmiş olduğunu çok güzel ve çok sarih gösteriyor" (Köprülü 1928: 31-33; Kam 1950).

[6] Sultan Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın da hece ile yazılmış ve heceye de aruza da uyan epeyce şiiri vardır (Özdemir 1996).

[7] Enderunı Hümayun'un seferli ağalarından Şemsî Ağa'nın Sultan Mahmut'un huzurunda çöğür çalıp destan ve gazeller okuduğu biliniyor (İlyas 1987: 245-246).

Sünbülzade Vehbi'nin Aydın'da, İzzet Molla'nın Keşan'da çöğür şairi zannedilmeleri (İzzet 1269: 93-94); hatta yörenin saz şairleri "onun bazı eş'ârının vezni yok" diye itiraz ettiklerinde mollanın "evzân-ı Türkiyye üzre de eş'âra muktedir olduğunu göstermek üzere" bir koşma düzmesi (Fâik 1313: 16); bir seferinde de iddia üzerine, Bayburtlu Zihnî ile müşaare edişi (Zihnî 1293: 35-36) ilginç notlardır.

Sultan Mahmut'tan Abdülaziz'in son zamanlarına kadar, İstanbul'da âşıkların teşkilatı, loncaları vardır. Devlet, loncaya riyaset edene "âşıklar kedhudası" namını verir ve bu unvanı resmen tanır. Sultan Mahmut[7] da, Mecit ve Aziz de âşık fasıllarından hoşlanır; sarayda, sayısı otuz üçe kadar çıkan bir âşık grubunu istihdam ederler. İstanbullu âşık Hüseyin Baba, 1834'ten 1861'e kadar, yirmi sekiz yıl Tavuk-pazarı Cemiyyet-i Âşıkanesi'ne reislik eder ve mahir çöğür çalışı ile saraydaki âşıkların başını çeker. Sonraları, Beşiktaşlı (yoksa 'Tokatlı' mı desek) Gedayi de Sultan Aziz'in meclisinde "riyâset-i âşıkane"de bulunacaktır (Köprülü 1962-1965: 527; Ülkütaşır 1940: 594). Bu şartlar, Nedim'den Şeyh Galip'e, Akif Paşa'dan Namık Kemal'e (Köprülü 1929: 142-143), kesintisiz olarak devam eden ve aydın şairin hece vezniyle mevcut tanışıklığını artıran bir süreçten söz açmayı mümkün kılıyor.

Bütün bu gelişmelerin sonucu birkaç bakımdan önemlidir. Her şeyden evvel, asırlardır zaten sessizce ve derinden yaşanan bir ülfet ve ünsiyet, nihayet sözsüz bir protokole dönüşerek yarı-resmîleşmekte, âdeta devlet politikasının bir parçası hâline gelerek aleniyet kazanmaktadır. Sonra, asırlardır şiirin yapay kast sisteminde iki ayrı kültür, zevk ve dikkat sınıfı gibi algılanan halkaydın gruplaşması, nihayet anlamını yitirmekte daha doğru bir ifadeyle anlamsızlığını fark ettirmektedir. Gelenekçi bakış, klasik şairlerin "vezni benan" (parmak vezni) ile söylediği şiirlerini yorumlamakta çaresiz kalır ve bunları tarihî bir realitenin tabii ürünleri olarak algılamak yerine, talihsiz tecrübeler olarak görmeyi yeğler. Oysa bu örnekler bize,

"şiirde yenilik" hususundaki hükümlerimizi yeniden gözden geçirmemizi de ihtar eder. Mesela, asırlardır uç uca eklenerek alabildiğine uzamış bir zincirin halkası olarak öncesinde ve sonrasında pek çok benzeri bulunabilecek iken, Akif Paşa (ö. 1845)'nın "Hafidesi vefâtında söylemiştir" (torununun ölümünde söylemiştir) (Akif 1259: 36-37) kaydını taşıyan ve "Tıfl-ı nâzeninim unutmam seni / Aylar günler değil geçerse yıllar" diye başlayan mersiyesinin bir yenileşme unsuru şeklinde takdimi yanlıştır. Üstelik, paşanın, samimiyeti kadar, hece vezniyle yazılmış olması sebebiyle de önemsenen bu mersiyesi dışında pek çok araştırmacının meçhulü olsa da parmak hesabıyla söylenmiş bir başka şiiri daha vardır. "Menfâda iken sûz-ı derûn ile vâdî-i dîgerde söylenmiştir" (sürgün iken iç yangını ile başka bir tarzda söylenmiştir) (s. 27-28) notu konan şiir, birkaç kere bestelenmiş, güzel bir şarkıdır ve "Pek arzûlar gönül efendim seni / Yaktı kül eyledi firâkın beni" diye başlar. Soru: Klasik şiir terbiyesinde yetişmiş şairlerin parmak hesabıyla söyledikleri şiirlerinin büyük kısmının bestelenmek üzere yazılmış olması, koşmaların da şiire müziği ortak koşmak maksadıyla söylenmelerinden kaynaklanıyor olabilir mi?

Akif Paşa'nın, *Tabsıra*'sına ve Müştak Efendi'ye olan mektubuna bakılarak nesirde, "Kasîdei Adem"ine ve bilhassa hece vezniyle yazdığı mersiyesine bakılarak şiirde "Avrupaî Türk edebiyâtının ilk mübeşşiri" sayılması doğru değildir. Yozgat'ın Bozok Yaylası'ndan inmiş bir şairin hece veznine yakınlığını sürdürmesinden daha tabii ne olabilir?

Osmanlı şairi, geçmişte hece vezniyle ve bu veznin ürünleriyle münasebetini doğrudan yahut dolaylı olarak, sevip üreterek yahut istemeden etkilenerek hep sürdüre geldiği gibi, modern devirlerde de bu tavrını değiştirmez. XVIII. asır da âşık şiiri etkileri ve Mahallîleşme / yerlileşme hareketi, XIX. asırda aruza alternatif oluşturma gayretleri, şairi parmak hesabına sevk eder. Kırım, Rus ve Yunan harpleri, millî duyguları millî vezinle söyleme isteğini artırır. O kadar ki, hece veznini avam şiiri ile eşleyerek reddeden Edebiyat-ı Cedide şairlerinin dahi -neredeyse tamamının- avamileşmeden bu vezni kullanmayı denedikleri örneklerine rastlanır. Mutavassıtın'in orta yol arayışlarının bir kısmı hece vezniyle olur. Velhasıl hece vezni, Osmanlı'nın klasik şiirinin her döneminde, ama özellikle son iki asrında, varlığını kuvvetle hissettirmiş ve yenileşme hareketlerinin bir parçası olarak algılanmıştır.

4) Özellikle XVIII. asırdan sonra, gazellerin bazen başlığında, bazen maktasında arttığı görülen "nev-zemin", "nev-ayin", "nev-ayende", "rehi na-refte" gibi heyecan dolu sıfatlara bakarak önündeki metinde yenilik arayan araştırmacıyı genellikle bir hayal kırıklığı bekler; zira, büyük bir ekseriyetle bu sıfat, sadece yeni bulunan bir kafiyeyi veya redifi işaretlemek için kullanılmıştır. "Nev-zemin" olmanın şiire çok bir şeyler katmadığını dü-

şünenlere, XVIII. asırdan itibaren yeniliğin kazandığı önemi bir kere daha hatırlatmak ve genellikle belirgin bir poetik şuur taşımayan, yenilikleri el yordamıyla arayan, üstelik ne aradığını ve ne bulacağını da her zaman kestiremeyen şairin, bu sıfatı hak edecek şiirler yazmak emelini, hasretini gerçekleştirme yolundaki en kolay değişimi kafiye ve redifte yakaladığını söylemek yerinde olur. XVIII. asırda ekseriyetle ilginç bir redif bulup ona dayalı, nükteli, hafif şiirler kurmak moda iken XIX. asırda, sosyal konuların merkezine oturtulabilecek ve her şiire biraz ciddiyet, çokça da eleştiri ekleyecek "zamanede", "vatan", "asra" gibi redifler yaygınlaşarak şiir sosyolojik bir aparata çevrilir. Tahir Ömerzade Yusuf Hâlis Efendi (d. 1805), Kırım Harbi vesilesiyle söylediği "vatan" redifli kasidesinin bir yerinde (Hâlis 1272: 28) "Meclis ü işret ü câm ü meyi eyler terdif / Yazmamış hiçbiri dîvâna mukaffâ-yı vatan" (meclis, işret, kadeh, içki kelimelerini redif olarak seçenlerin hiçbiri divanına vatan'ı kafiye olarak sokmaz) diyerek kendisinden evvel seçilen redifleri eleştirirken hiç fark etmeden redif-tema bağlantısına da dikkat çeker. Şiirde "devlet", "irtikâb imiş", "iltimas", "iflâs", "pâresizlik" gibi rediflerin yaygınlaşması hep bu bağlamda değerlendirilmelidir.

5) Klasik şiirin kurallarına ve "uyûb-ı kavâfî" bilgisine isyan ederek Türkçe kelimelerin kafiyelendirilişi için çabalamak önemli ve bir o kadar da zor bir teşebbüstür. Şiir terbiyesini gelenekten alan şairin önünde modeli eksiktir. XVIII. asırda bu eksiği, âşık şiirinin gözü değil, kulağı esas alan kafiyeleri doldurur. Şeyh Galip'in bir nazire sinde utanır/ uzanır/ sulanır/ uyanır/ kazanır/ boyanır/ sanır/ dayanır (2 defa)/ kapanır/ inanır/ kuşanır/ tanır/ utanır/ kaşanır/ dolanır gibi, büyük kısmı birbiriyle kafiyeli sayılmaması gereken kelimeleri kullanışı, olsa olsa halk şiirini model almasıyla açıklanabilir. Aynı kafiye hatalarını, Galip'in tanzir ettiği üstadı Hoca Neş'et'in gazelinde de görüşümüz, bizi bu usta şairlerin kafiye nedir bilmediklerine değil, halkın şiir geleneğiyle bütünleşen Türkçe kafiye tecrübeleri yaptıkları sonucuna götürür.Diğer taraftan, Muvakkitzade Nuri Pertev Efendi (ö. 1807)'nin divanındaki bilişçikler / gösterişçikler / terleyişçikler / binişçikler/ inişçikler gazelinin (Nuri Pertev, v. 11a) kafiyeleri bunca sakatken, kucaklanıcak / budaklanıcak (Nuri Pertev a, v. 37a) yahut kura kura/ bura bura gazelinin (Nuri Pertev a, v. 57b)[9] kafiyelerinin sağlamlığını gözden ırak etmemek gerek. Leyla Hanım'ın (ö. 1848) "efendim" redifli meşhur gazelinin (Leyla 1260: 20) Türkçe ve Arapça kelimelerden seçilmiş "ayıpsız" kafiyelerine (yanıktır/ bulanıktır/ sâdıktır/ münâfıktır...) mukabil, bir diğer gazelinde (s.28) neredeyse illetsiz kafiyenin olmayışı

[8] Şiirlerin kafiyelerine bakarak, "Neş'et'in asıl gazelinde de bu türden yanlış kafiyeler vardır. Şairimiz ustasına nazire yazarken, belki de farkında olmayarak, onun yanlışlarını da tümüyle aktarmış oluyor" demek (Yüksel 1980: 61), birkaç neslin şiirde gerçekleştirmeye çalıştıklarını temelinden anlamadığını göstermektir.

[9] Hâlet Efendi (ö. 1822) de sonraları vura vura/ yora yora/ bura bura/ dura dura/ sora sora/ kura kura kafiyelerini kullandığı bir gazel yazarak (Hâlet 1258: 21), Türkçe kelimelerden seçilmiş kafiyelerle oluşturulmuş sağlam şiirlere iyi bir örnek verecektir.

(çürüttürdü/ öğüttürdü/ unutturdu/ uyutturdu/ soğutturdu/ yutturdu/ kurutturdu/ okutturdu) önemlidir. Bir şair, geleneğin de hoşlanacağı Türkçe kafiyeler bulabilecek kabiliyette iken, niçin "sakat" olanlarını da kullanmaktan vazgeçmez? Bursalı İffet (ö. 1842), "çekeriz" gazelinde (İffet 1257: 59) dökülünce (2 kere)/ süzülünce/ bükülünce/ ölünce/ üzülünce kafiyelerini kullanmaya şiir bilgisinin zayıflığı mı sevk eder? Belki de cevap, şairlerin gelenek tarafından tanınan "îta" haklarını ve "kafiye-i şâygân" toleransını genişleterek kafiyenin katı kurallarını gevşetme gayretlerini anlamakla verilmiş olacaktır.

İlhami'nin "bilmedim" redifli gazelinin (İlhami, v. 82b) kafiyelerinin (sevmeyince/ çekmeyince (2 defa)/ işitmeyince/ zulmetmeyince/ kesbetmeyince) zayıflığına yahut Erzurumlu Zihnî'nin bakış /yakış /dış /veriş / iniş /geliş (Macit 2001: 167168) ve sûziş (2 kere)/ varış/ dış/ bahşiş/ gıll u gış (s. 170) kafiyeli gazellerinin basitliğine bir değer olarak da bakılabilir. Türk şiir geleneğindeki kafiye anlayışının "assonant" mısralara sırtını çokça dayaması, "assonance"ın da kafiyesiz şiire geçişte bir ara merhale oluşturması, modern şiir adına önemli bir adımın atılmasını sağlar.

Kafiyedeki yeniliklerin hepsi Türk tipi kafiyelendiriş etrafında olmaz; bazen de geleneğin cevaz vererek poetik yapıda açtığı bir delik genişletilmeye çalışılır; böylece, bir yeniliğin itirazsızca kabulünün mümkün olabileceği hesaplanır. Mesela, Sâlik (ö. 1800) bir gazelinde (Sâlik, v. 101b), "N'ola mahkûmum olsa şeş-cihan kişver-i mânâ / Gazelde kafiye-perdâz-ı tavr-ı Hâkimâ oldum" derken, gazelinin kafiyelerini Şeyhizade Abdüşşükûr Hâkim Efendi (ö. 1805)'nin tarzına uydurduğunu söyleyecektir. Daha ilginci ve önemlisi, Esat Muhlis Paşa (ö. 1851)'nın "seyr ile" gazeline koyduğu bir nottan çıkan neticedir. Paşa, gazelinin 1., 6. ve 7. beyitlerinde "bahar"ı; 2. ve 5. beyitlerde de "yâr"i kafiye olarak kullanır. Gelenekli şiirin kafiye kuralları, "îta"ya izin verirse de aynı kafiyenin bu kadar çok tekrarını hoş görmez ve şairinin beceriksizliğine yorarak küçümser. Esat Muhlis Paşa, şiirine "Bu gazelin iki beytinde Sâib mesleği ihtiyar ile kafiye tekrar olunmuştur" (Muhlis, v. 16b) notunu ekleyerek hem kendini aşağılanmaktan kurtarır hem de geçmişte bu sebeple karalanmış şairleri temize çıkarır.

6) Kaside formu, nazım şekilleri arasında en eskilerindendir. Bu sebepledir ki, kuralları da hem daha çok, hem daha kesindir. Aslında, nazım şeklini belirleyen formal özellikler ise, kasidenin uzun bir gazelden ayrılması mümkün değildir; lakin kasidelerin bir kasıtla yazıldığı dikkate alındığında bu nazım şeklini sadece formal özelliklerin değil, belki ondan da fazla, tematik kurgunun belirlediği görülür. Yenilik heveslisi şairler, bazen kasideyi bir nazım şekli sayar ve içine, kasidenin olmazsa olmaz temalarını ve bölümlerini hiç dikkate almadan bambaşka konuları yerleştirirler; bazen de kasideyi yalnızca bir tür sayar ve methiye yazmayı öncelik hâli-

ne getirerek başka başka nazım şekilleri içine kasidenin temasını ve hatta vazgeçilmez bölümlerini yerleştirirler.

XVIII. asrın şairlerinden başlayıp yeni asırda da devam eden bir furya hâlinde, ya kıta, mesnevi, gazel, musammat biçiminde kasideler ya da tarih düşürmeli kasideler yazılır. Sünbülzade Vehbî'nin "Muammâ-yı ism-i sâmî-i Selim" başlıklı kıtasının içinde, tıpkı kasidede olduğu gibi bir tegazzül bölümü yer alır (Vehbi 1253: 43-45). Selanikli Meşhuri'nin (ö. 1857) "Târih-i Cülûs-ı Meyme- net-me'nûs-ı Gazî Hazreti Sultan Abdülmecid Han ibni Sultan Gazî Hazret-i Sultan Mahmud Hân-ı Adlî der-Zımn-ı Sitâyiş-i Û" başlıklı şiiri, kaside özellikleri gösteren, fakat dörtlükler hâlinde yazılmış bir tarih düşürmedir. XIX. asrın başlarında, Şeyhzade Bekri'nin (ö. 1834) dörtlükler (Beysanoğlu 1957, I: 333-334), Nuri'nin "Kasidei Pençiyye" başlığıyla beşlikler hâlinde (Nuri, v. 30b-34a), Hızır Ağazade Sait (ö. 1836)'in gazel (Sait 1257: 7), Yorgancı Safvet (ö. 1866)'in müstezat tarzında kasideleri vardır.

7) XVIII. asrın son çeyreğinde ivme kazanan yenileşme hareketleri, en kolay biçimde gazelde gözlenir; zira gazel, ellerde ve dillerde diğer bütün formlardan fazla dolaşmaktadır. Dolayısıyla, en kolay tepki alan, muarız kazanan, rağbeti etkilenen de gazel olur. Müstakimzade Süleyman Efendi (ö. 1788), gazellerin her beytinde farklı konuların ele alınmasından şikâyet ederek (Süleyman, v. 134a) "yek-âheng" gazellerin azaldığına dikkat çekmekte çok haklıdır. Asrın şairleri bu sıkıntıyı aşmak için, genellikle uzun ve kapsayıcı redifler bulma yolunu tutarlar; gazellerine basit ama bağlayıcı başlıklar koyarlar; Vak'anüvis Pertev'in "der-tahsîni yasağ-ı mey" (Nuri Pertev a, v. 67b-68a), Sünbülzade Vehbi'nin "bâ-ibrâm-ı bâzı ricâl-i devlet der-sahrâ-yı Niş berây-ı Sara nâm mahbûbe nüvişte şod ki ez-beher mürâfaa be-dîvân-ı âsafî âmede bud mebnî be-lâtîfe îst" (Vehbî 1253: 85) yahut Çukadarzade Şakir'in şair Edip'e yazdığı "gazel-i mahlâsıyye" (Şakir, s. 290-291) gibi. Sonraları bu yol genişletilerek gazelin sinkretik ârazlarıyla başedilmeye çalışılacak ve XIX. asrın ortalarına doğru, konu bütünlüğü olan gazellerde büyük bir artış görülecektir.

Gazeldeki yeniliklerin tamamını muhtevada görmek ve şekildeki değişim gayretlerini "bozulma" olarak nitelemek, klasik edebiyat araştırmacılarının sıkça tercih ettikleri bir tavırdır. Oysa bu, gazelin formal yapısı üzerindeki arayışlarını bir yenilik gibi algılayan nesillerin çabasını anlamamaktır. Yeni şair, gazelin değişmezlerini değiştirmeye savaşır. Sözün gelişi, gazelin mahlas beyti olmazsa "nâ-tamam" sayıldığı bir geleneğe tepki olarak mahlasını anmadığı gazeller yazmak; matla beyti dışında herhangi bir beyitte mahlasın anılmasına cevaz veriliyorsa, tam da cevaz verilmeyen o ilk beyte mahlasını yerleştirmek; gazelin en az beş beyit olacağı şartı varsa, dört yahut üç beyitli gazeller yazıp onlara "nâ-tamam" denmesine izin vermemek

gibi geleneğin cehaletle suçladığı tercihler geliştirmesi, yeni şairin arayışları kapsamındadır.

8) Müstezat, klasik şiirin zayıf karnıdır; özellikle, yedekli koşma ile olan yakınlığı onu daha da ilginç kılıyor. Gelenekteki müstezat örnekleri bir yana, Sünbülzade Vehbî'nin "müstezad-ı südasiyye" (Vehbi 1253: 56) gibi istisnaların varlığı dahi, yeni şairlerin müstezatları üzerinde etraflıca düşünmeyi mecburi hâle getiriyor. Gazelden müstezat gazele geçiş nasıl bir ihtiyaçtan doğmuşsa, müstezat gazelden serbest müstezata ve nihayet serbest şiire geçiş de öyle bir arayış ihtiyacından doğacaktır. Beri yandan, Fehim-i Kadim'in (ö. 1648) gazel gibi rubainin de müstezatı olabileceği fikriyle verdiği örneği (Üzgör 1991: 710) takiben Ebubekir Kâni (ö. 1791) (Kânî, v. 119a), Vak'anüvis Halil Nuri Bey (ö. 1800) (Halil Nuri, v. 101b), Çukadarzade Şakir Efendi (ö. 1836) (Şâkir, v. 136b, 140b) gibi şairler müstezat kıta yazarlar. Enderunlu Nazif müstezat tarih kıtası (Mehmet Nazif, v. 40a), bir diğer enderun şairi, Halim Bey (ö. 1830) de müstezat gazel tahmisi (Halim, v. 46a) kaleme alır.

9) Kıta bir taraftan kasideye, diğer taraftan da gazele yaklaşmaya devam eder. Sünbülzade Vehbî'nin "Muammâ-yı ism-i sâmî-i Selim" başlıklı muamma kıtası kaside özellikleri gösterir; o kadar ki, içinde bir de tegazzül bölümü vardır (Vehbi 1253: 43-45). Sadık Ziver Paşa (d. 1793) "Târîh-i muhammes berây-ı teşrîf-i hümâyun" başlıklı şiirinde (Ziver Paşa 1313: 308), kaside muhtevalı bir muhammeste tarih düşürür. Muhtemelen, Şeyh Galip'in bir gazelinde kendi doğum yılını veren "eser-i aşk"ı tarih düşürmesi ile açılan yol, diğer şairler tarafından biraz daha genişletilir ve Sürurî'nin (ö. 1814) divanındaki son gazelinde tarih düşürmesi (Süruri 1255: 52) gibi örnekler artar; kasidelerde de tarih düşürülmeye başlanır.

10) Musammatların önem kazanışı, beyit bütünlüğünün bozulması yolundaki ilk adımın, içinde beyitler değil de mısralar bulunan formlarda atılmasının daha kolay olacağının fark edilmesinden sonradır. Murabba, özellikle de şarkı formunun rağbet buluşundan sonra, mısraya dayalı şiir adına önem kazanmaya başlar. Bu önemde, halk şiiri formlarının dörtlükler üzerine kurulu oluşu da pay sahibidir. Sadık Ziver Paşa, "Muhammes berây-ı kasîde" ve "Târîh-i muhammes berây-ı teşrîf-i hümâyun" ile (Ziver Paşa 1313: 307-309) kaside özelliği gösteren muhammeslere ilginç örnekler verir. Şeyh Galip'in tardiyeyi mesneviden tart edişinden sonra, bu yolda önemli örnekler verilir.

11) Geleneğin mensur şiiri iki kaynaktan doğar; biri "akd ü hall"in "hall"idir (akd bir nesir parçasını nazma çekmek; hall ise, şiiri nesir hâlinde ifade etmek), diğeri de "bahr-i tavil"... Klasik şiirde, Arşi'nin (ö. 1562) ilk örneğinden bu yana yazıldığı tespit edilebilen bahri tavil sayısı –şimdilik kaydıyla– sadece on sekizdir (Aksoyak 1999: 438-445) ki, bu sayının da

beşi XVIII. ve sekizi de XIX. asra aittir. Demek ki, bütün Türk şiir tarihinde kaleme alınan bahr--i tavillerin büyük ekseriyeti iki asırda toplanmaktadır. Geçmişte nadiren kullanılan bu formun XVIII. asırdaki ani yükselişini, inşa ile yolunu ayırarak kendi artistik ve estetik yapısını kurmaya başlayan mensur şiirin varlık mücadelesi ile açıklamak mümkün. Aynî, İzzet Molla gibi şairlerden Senih-i Mevlevi'ye (Senih 1275: 50), hatta Bayburtlu Zihnî'ye (Zihnî 1293: 89, 66-67) bağlanan bir silsilede yeni şiirin imkânları arasına katılan bahri tavil, ciddi bir değişim geçirerek Namık Kemal'in şiirli nesrine bağlanacaktır.

2. Tematik değişimler

Bir edebî eserin orijinal sayılması için, vakasının da mutlaka sanatkârı tarafından yaratılmış olmasının gerekmediği fikri, Batı'da ortadan kalkalı epeyce zaman oldu. Mihail Bahtin'in "dialogism"i, Julia Kristeva'nın "intertextualism"i, Roland Barthes'in "Yazar ancak eski olan ve orijinal olmayan bir jesti taklit edebilir" fikri, Michel Foucault'un meşhur "Yazar Nedir?" denemesinde orijinaliteyi sorgulayışı, bu fikrin gelişmesindeki önemli basamakları belirledi. Oysa Osmanlı şiirini inceleyen ve eleştirenler, özellikle mesnevileri araştıranlar, hâlâ önlerindeki metinden çok, o metinde hangi şair ve eserlerin etkisi bulunduğu konusuna ağırlık veriyorlar (Holbrook 1998: 139-140). Bir gazelin nazire olup olmadığının; nazire ise, kimin, hangi şiirine söylendiğinin araştırılması metni çözmenin önemli bir parçası gibi algılanıyor. Gelenekte aslolan, daha önce ne kadar işlenirse işlensin, şairin ele aldığı konuya kendinden kattıklarıdır. Klasik şiirin de sonuna kadar hep inandığı bu fikir, yenilikçi şairin canını sıkar; çünkü, yenilik peşindeki şair, şiirin muhtevası hakkında gelenekçilerle benzer fikirler taşısa dahi, bu yolla yenilik gösteremeyeceğinin, gösterse de çok fark edilemeyeceğinin bilincindedir. Bir yeniliğin kabul görmesi yolundaki ilk aşama, eskinin yerilmesi, hatta küçümsenmesidir ve yeni şair de bu yolu seçer. Bir icadın yeniden yeniden üretimini intihal sayan modern poetika, ibdâı ve orijinaliteyi savunur.

XVIII. asır ve sonrasında orijinal eser verme gayretinin arttığı şüphesiz ise de bu, dönem Osmanlı şiirinin asli "attribute"ı değildir. Daha önemli olan, orijinal eserin, icadın ilk yaratıcısı tarafından sahiplenilmesi meselesidir. Artık şair, bulduğu yeni bir konunun ortalığa düşüp anonimleşmesine müsaade etmemeye kararlıdır. Şiir, yaratıcısının iyeliğine girmekte ve paylaşılarak çoğaltılan bir meta olmaktan çıkmaktadır:

> Câme-i gayrı bozup anteri yapmak gibidir
> Nazm-ı Türkî'ye çevirmek Acem'in güftârın
> (*Acem'in sözünü Türkçe nazmetmek, bir giysiyi bozarak entari yapmaya benzer*.)

İntihâlâtı hayâlât-ı Acem'le Nâbiyâ
Şâhid-i eş'âr bir udhûke sûret bağladı

İştirâk-i istiârâtıyle şi'r-i Şevket'in
Şimdi düzdân-ı meânî şân ü şevket bağladı

(*Ey Nâbî, Acem'in imgelerini çalmakla şiirin güzelliği komikleşmeye başladı. Şevket'in şiirindeki istiarelere ortak olan mana hırsızları şöhret kazandı.*)

Bu beyitlerinin taşıdıkları eleştiriler, eleştirilerin sahibi olan Nabi'yi de kapsayacaktır, diye düşünülürken, şairin *Hayr-âbad*'ının konusunu Şeyh Attâr'dan alışı, hem *Hüsn ü Aşk*'ın mukaddemesinde Galip'in hem de Harabat mukaddemesinde Abdülhamit Ziya Bey'in tenkidine uğrar. Aynı tenkit, ama bu defa haksız olarak Şeyh Galip'i de bulur. Şairin, "Hiç kimsede kalmayıp liyâkat / Şâirlerin ola kârı sirkat" diye şikâyet ettiği *Hüsn ü Aşk*'ında (Galib 1992: 125), kendisinin bir liyakatsizlik göstererek *Mesnevî*'den (ç) alıntı yaptığını düşünmek mümkün müdür? Sorunun, birbirini tamamlayan iki cevabı var: Geçmişteki şairler, XVIII. asır sonrasının şairleri arasında geçerli olan "şiirde iyelik" kavramına dâhil değildir; onların eserlerinden faydalanmaya devam edilecektir ve Mevlana bütün zamanlar için bir ilham kaynağı olmayı sürdürecektir. Bu sebeptendir ki, Galip'in söylediği ile yaptığı arasında bir çelişki aramak yanlış olur. Dede Efendi de çağdaşları gibi, intihalin karşısındadır.

Küçük ve şahsi söylenmelere rağmen, intihal hususunda devrini kapsayacak kesin hükmü Sünbülzade Vehbi verecektir. Şair, "harâmi gibi yağmâ-yı sühan" edenlerin, akabinde bunu "selh ü ilmâm ü tevârüd"e bağlamaya çalıştıklarından yakınır[10] ve "intihal"e bir kapı arala yan her metnin demirbaşı olmuş beytini söyler (Vehbî 1253: 116): "Sirkat-i şi'r edene kat'-ı zeban lâzımdır / Böyledir şer'-i belâgatte fetâvâ-yı sühan" (Şiir çalanın dili kesilmelidir. Belagatin şeriatinde söze ait fetvalar böyle buyurur.) Yılların tecrübeli kadısı Vehbi, şiirde uğruluk edenler için fetvasını vermiş; metni "mîrî mâli" olmaktan kurtararak yaratıcısının mührünü taşıyan bir özel mülk saymıştır. Bir başka yerde de meseleye estetik noktadan ve daha şairane bakar: "Sühen-i gayr ile mânâya tevessül mü olur / Zâg taklîd-i nagam etse de bülbül mü olur" (Başkasının sözüyle şiire mana katmaya girişilir mi? Karga, onun gibi şakımaya çalışsa da bülbül olur mu?). Halimgiray Han (ö. 1824) gibi, "Gördüm gazelin şi'ri Fehîm ile berâber / Tahkîk Halîmâ bana taklîd görünmez" diyerek (MecmuaI, v. 12a) hem şiirdeki tasarrufundan duyduğu rahatsızlığını hem de bundan kurtulmak için mazeret arayışlarını ele veren şairler bulunsa da yeni şairin intihal karşısındaki ti-

[10] Sonraları, Yahya Kemal de "tesir, taklit, mülhem olmak, yaratma, recrétion, réminiscence" kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğini söyleyerek (Kültür Haftası, 1936) mesele üzerinde titizlenir.

tizlenmeleri hep baskın çıkar. Tayyarzade Ata Bey'in oğlu Mehmet Nezih Bey (d. 1839) "Düşer sihri helâlim rağbetinden ehli temyizin / Harâma el uzatmam ben eserde intihâl etmem" beytinde, "şiir hırsızlığı"nı günahla eşleyecektir. İntihal hususunda gittikçe kuvvetlenerek gelen bu hassasiyet, şiirde tematik arayışların ve orijinal eser verme gayretinin itici güçlerinden birini oluşturacaktır.

Klasik şiirin esaslarını belagat belirler; çünkü yeni bir temayı işlemekten ziyade, eski bir temayı farklı söylemek, nazirelerle bir şiirin aslına benzemeyen benzerlerini oluşturmak, ciddi bir retorik ustalığı ve gittikçe daha metaforik bir ifade tarzını getirir. Şiirin hikemi, içtimai, fikrî meselelere eğilmeye başlaması; daha farklı ve daha reel şeyler söylemeye çalışması, soyutlamaların ve bunu sağlayan söz sanatlarının ihmalini gerektirir. Dolayısıyla, şiir ilk darbeyi "tahayyül"den "tasavvur"a, "ruh"tan "şuur"a, "ütopya"dan "sokak"a çark ederek alır. Tematik soyutlamalardan kaçınılması yenilikçilikle özdeş sayıldığı için, bugün dahi klasik şiirin soyut unsurları bir olumsuzluk olarak algılanmaya devam ediyor: "Fars edebiyatının oryantalistlerce onaylanmış tinselliği, İran için ulusal gurur kaynağı olmuşken, müthiş gerçekçi bir soruşturmayla didik didik edilen Osmanlı tinselliği modernist bir utanç hâline gelmiştir." (Holbrook 1998: 241).

Gelenek için tematik gerçeklik ne kadar soyutlanabilir ve metaforlar yoluyla aslından ne kadar uzaklaştırılabilir ise, o kadar muteberdir. Yenileşen şiir, retoriği hafife alarak gerçekliği örten pusu dağıtır. Şu farkla ki, XVIII. asır şairlerinin ekseriyeti için hâlâ ontolojik bir malzeme olan gerçekliğe mukabil, gelecek asrın şairi gerçekliği hâlde, yaşanmakta olanda bulur ve aktüel bir malzeme olarak kaydederek şiirleştirir. XVIII. asır şairi, şiirin sosyal bir ileti olarak kıymetini fark etmiştir; fakat XIX. asrın şairleri gibi mesajını ve alıcısını milletten seçmez de sosyal gelişmeler karşısında şiirleşen İlahî-hikemi bir mesajın ferdî alıcısını bekler.

Devletlerin yapısını, düzenini, karakterini değiştiren köklü hareketlerin edebiyatta da karşılığını bulduğu şüphesizdir. Devlet değişirken insan, insan değişirken önce aydın ve sanatkâr etkilenir. Değişim ve yenilik ne kadar büyük olursa, esere yansıması da o kadar büyük olur; lakin sanatın paradoksu da tam burada başlar. Devletteki dalgalanmaların gücü arttıkça, sanattaki yansımaları olumsuzlaşır; olumsuzlaştıkça da bulduğu rağbet artar. "Devrimler kötü edebiyatın yüceltilmesidir." (Cioran 2001: 135) fikri, Fransız İhtilali'nden Oktober İhtilali'ne varıncaya kadar dünyada daima doğrulanmışken, Osmanlı'da da Vak'a-i Hayriyye'den II. Meşrutiyet'e ve sonrasına uzanan bir süreçte sık sık sağlamasının yapılması mümkün ol-

muştur. Şiir, büyük sosyal heyecanların esiri olduğunda, estetik değerlerini terketmekte -en azından, hafife almakta- ve sosyal konuların çekiciliğine kapılarak hızla poetik özelliklerini kaybedip "nazım"laşan bir çizgiyi benimsemektedir.

XVIII. asır sonundan XIX. asrın yarısına kadar, devletin gerileyişinin ve yine devlet eliyle kotarılan yenileşmenin şiirdeki karşılığını iki temel eğilimde toparlamak mümkündür (Dilmen 1338: I/ 225-226): Bir tarafta "kendisinden evvelki edebiyatın kuvvet ve zaaf noktalarını ihata edemeyerek halas yolunu yanlış bir vadide aramış, daha ziyade şekil ve lafza merbut kalarak his ve hayal neşvesini bütün bütün azaltmış ve bu yüzden esaslı bir muvaffakıyet bırakamayarak" çabucak çöken bir anlayış; diğer tarafta da "devrin ilhamlarına menba' olan ezvâk ve huzûzât musavvirliği yüzünden pek maddî ve ihtirasî bir vadi gibi görülmüş, esas ittihâz edilmek lâzım gelen edebî umdeleri vazu ihâtâ edemediğinden serîan nefsâniyyât musavvirliğine düşmüş" bir anlayış… Böylece, eski şiirin ıslahı gibi, yeni şiirin esaslarını oturtmanın da pek mümkün olamadığı; her iki taraftaki arayış ve çabaların da sürüp gittiği anlaşılıyor. Şiirin formal arayışları, kıyıda köşede kalıp çok işlenmemiş formların canlandırılması ve mevcut formların deformasyonu gibi iki ana yolu takip ederken muhteva için özel bir arayış gerekmez; zira, sosyal değişimlerin getirdiği yeni konular kendiliğinden ve kolayca şiire akseder. Gelenekli temaları sürdürmek isteyen şair için, arayışa ihtiyaç yoktur; zamanenin etkileri ise, dolaylı ve ancak gayriiradi olarak şiire sızabildiği kadardır. Dolayısıyla, intihal sayılma endişesi olmadan geleneğin konuları tekrarlanacaktır. Diğer tarafta yeni şair ise, aktüaliteye açık, orijinal ve sadece kendi inhisarında kalması gereken şiirini korumak için, intihali gelenektekinden daha önemli bir ayıp, hatta suç hâline getirir. Böylece, yarattıklarının telif hakkını korumak için oluşturduğu yeni ahlak, kendisini de orijinal yaratmalara mahkûm eder. Yeni temaların büyük kısmını hayattaki değişmeler getirirken ondan arta kalan boşluğu da şahsi muhteva yaratmaları doldurmaya başlar.

Lafzın manaya uygunluğundan geleneğin kastettiği karşılığın dışında, kullanılan kelimelerin ifade edilecek manaya muvafakatini, yani zarfın mazrufa göre seçilmesini de anlamak gerek. Resmî bir makamdan gelen sarı zarfın soğukluğu ile sevgiliden gelen renkli, desenli ve kokulu zarfın farkını aslında mazrufu belirler. O hâlde, gelenekli konuların değişmeye başladığı bir şiirde, zarfın da değişmeye başlaması kaçınılmazdır. Sami Ebubekir Paşa (ö. 1813), divanının başındaki "Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"de (Sami, v. 5b6b) de zarf-mazruf ilişkisi tekrarlanır:

Müfredât olmaz ise üss-i metîn
Nazm-ı terkîbi olur sanma güzîn

(…)

Yâni zarf-ı güherâsâ mazbut
Hıfz-ı mânâ gerek onda merbut

(…)

Hall-i san'atle olunsa tezhib
Beyti mânâ edegelmiş terkib

Sıhhati ma'ni-i rengîn elzem
Şâir indinde değildir mübhem

Eğer olursa da mânâsı sahih
Sâde vezn ile olur sanma fasih

Bir süre sonra, söz ile mananın birbirini dengelediği ve her ikisinin de bir diğerini belirlediği neticesine varılmış olmalı ki; Sâlik Efendi (ö. 1800) (Sâlik, v. 90b91a) şöyle der:

Mir'ât-i nazardan görünür sûret-i elfâz
Mânâya nikab-âver olur hil'at-i elfâz

(…)

Yek-dîgere âmîziş eyler sana îmâ
Her şâhid-i mânâ ile germiyyet-i elfaz

Hâlet Efendi'nin (ö. 1822) "Olunca tâze mânâ lâfzı da rengîn lâzımdır / Arûs-ı bikre zîrâ perde-i nâmûs gülgündur" beyti (Hâlet 1258: 12) gibi örnekler çoğalıyor ve bilhassa Kıbrıslı Hilmî Efendi'nin (ö. 1847) "Sâat âlâtı gibi birbirine merbûttur / Lafz ü mânâda budur kaide-i istihsâl" deyişi (Hilmî, v. 16a) ile ilişkinin bu yeni rengi netleşiyor. Yine de bütün XIX. asırda yeni temaların eski formlarda söylenmeye devam edilmesi, hatta cumhuriyetin ilanından yıllarca sonra bile klasik formlarda yazılmış şiirlere rastlanması, mazrufun zarftan daha hızlı değişebildiğini gösteriyor. O hâlde, değişen şiir anlayışını araştırırken formal yeniliklerden ziyade tematik yeniliklere rastlanacağı peşin olarak anlaşılıyor.

Şiirin, asli mevzularını yeniden düşünmeye mecbur kalışı, metinde konu birliğinin aranmaya başlanması iledir. Mananın, beyit bütünlüğünden şiirin tamamına doğru genişlemesi, sinkretik metinlerin azalmasını ve "yek-aheng" olanların artmasını sağlar. Zamanında, İbrahim Ziver (ö.

1663)'in "netîce-i mânâ"nın matla'ından göründüğünü söylediği şiirinden (İbrahim Ziver, v. 5a), Seyyid Vehbi (ö. 1736)'nin "Matlaından anlanır sühan-ı saftan meâl" diye methettiği şiire geçiş,[11] aynı hedefi gösterse de farklı niyetler taşıyan iki metni karşı karşıya getirir. "Yek-aheng" şiir söylemek artık bir hüner değil, gerekliliktir. Tema teke inince, daha etraflı anlatılabilecek mevzuların aranması, ele alınan konunun daha incelikli anlatılabilmesi mümkün hâle gelir ki, bu tarza alışmamış şairlerin hayli zorlandıkları kolayca tahmin olunabilir. Mesela, Ebubekir Kâni'nin (ö. 1791) "Kasîde der-beyân-ı fıkdân-ı sadâkat" (Kâni, v. 37a-39b) başlıklı "sadâkat" kasidesi yahut "kahve" gazeli (v. 101b), tek konu etrafında toparlanmaya çalışan şiirin acemiliklerini taşır. Sultan Selim'in (ö. 1808) bir şarkısında (İlhami, v. 102a), bütün konu kahve etrafında döner ve bu vesileyle yeni mekânlar da sıralanır. Halil Nuri'nin (ö. 1800) "Allah yektir" gazeli (Halil Nuri, v. 50b-51a), 1202'deki Rus Harbi için söylenmiştir. Sünbülzade Vehbi (ö. 1809)'nin "sühan" kasidesi (Vehbi 1253: 113-118), Halil Paşa'nın sadaretine söylenmiş gibi görünse de sonuncu beytine kadar paşadan hiç bahsedilmez; böylece kasidenin konu birliğini bozacak aksamı uzak tutulur. Vehbi'nin "sâat" redifli gazeli ise, "berây-ı lâtife" yazılmasına rağmen konu birliği taşır.[12] Sonraları, Akif Paşa'nın "adem" ve Yusuf Hâlis Efendi (d. 1805)'nin "vatan" (Hâlis 1272: 28) kasideleri de tematik bütünlüğü geliştirilmiş şiirlere iyi örneklerdir. Böylece, içinden bir beyit, bir mısra çıkarıldığında, yeri eksik diş gibi hemen belli olan yeni şiire doğru hızla kanat çırpılır.

[11] Sonraları Vak'anüvis Halil Nuri Bey (ö. 1800) de "Matlaından makta'ı eş'âra oldum muttali'" diyecektir (Halil Nuri, v. 69a).

[12] Vehbi'nin gazeli, mizahi şiirin modern olana açılışta önemli bir basamak olduğu teorimi doğruluyor. Dranas'ın "Fahriye Abla"sına kadar epeyce bir örnek de iddiamı kuvvetlendirecek gibi görünüyor.

[13] Muhammed Emin Riyâhî, Selçukluların Anadolu'da içine girdiği kültür atmosferini -yerinde bir tespitle- "Yunan kadehinde İran şarabı" içmeye benzetecektir (Riyâhî 1995: 33).

(I) Mazmun

Gelenek, farkına hiç varmadan, asırlar boyu Batı medeniyeti ile aynı kültürel birikimi kullanır. Bir Hint-Avrupa kavmi olan İranilerin kültürel birikimleri, antik Yunan ile ilmî ve felsefi münasebetlerini tercümeler üzerinden kuran Arapların edindikleri kavram zenginliği, İslamiyet'i kabulünden sonra, Türklerin de malzemesi olur. Arap, Acem ve bilhassa Sasani yoluyla gelen her kültür ürününü Müslümanlığın ortak değeri bilirler.[13] Sonraları, Türkler Roma İmparatorluğu'nun mirasçısı olduklarında, yeni tebaalarının kültür ürünlerinden ne çoğunun kendilerininkine benzediğini görüp şaşırmış olmalılar. Roma İmparatoru artık "Sultan-ı iklim-i Rum" olmuş; imparatorun pek çok sıfatından biri olan "Tanrı'nın gölgesi", İslami literatürde karşılığını bulmuş ve "zıllullahi fi'l-âlem" şekliyle Osmanlı padişahı için de kullanılmaya başlamıştır. N. Iorga'nın "Müslüman Roma İmparatorluğu" (Köprülü 1981: 17, not 29), İlber Ortaylı'nın "III. Roma" olduğunu

(mesela, Ortaylı 1990) sık sık söylemeleri, Osmanlı Devleti için çok da mesnetsiz bir iddia değildir. Devlet yönetimine (Oktay 2001: 2936) ve müesseselerine (Köprülü 1981) ait model almalar bir yana, Ziya Gökalp'tan beri, Türk kültürünün musiki, mimari gibi sanatlarda da Bizans'ın Helenistik birikimlerin üstüne eklediği Latin ruhundan çokça istifade ettiği konuşulmaktadır.[14] Pekâlâ ya edebiyatta? Bilhassa şiirde buna, Yunan ve Latin edebiyatı etkilerinin de eklenmesi doğru olur kanaatindeyim. Daha özelde, şiirde bir etkilenmeden bahsedilecekse, bilhassa tematik yakınlaşmalara dikkat çekmek gerekir; çünkü form bir kere bulununca değişmeden yaşatılabilir. Oysa temada değişen din, değişen çevre, değişen insan, ferdî etkilenmeler, kavmî münasebetler etkili olur ve şiirin muhtevası böyle oynak bir zeminde değişmeye hazır durur. Mesela din değiştiren bir kavmin temel kavramlarının da büyük kısmı değişeceği için, mitolojisi başta olmak üzere, eski inançlar üzerine kurulu bütün şiir temalarını geçmişe gömmesi ve yeni dininin temalarını ithal ederek başka bir şiir dünyası oluşturması gerekecektir. Türk'ün başına gelen de aynıyla budur.

[14] Makamlı müziğin benzerlikleri bir yana, Hıristiyan Bizans'ın "esoteric/ ecclesiastic" müziği, bilhassa "psalmody"leri ile Süleyman Çelebi'nin Mevlit'i gibi notasyona dönüştürülemeyen ("réciter"yi de kapsayacak) bir icra tarzı bulunan dinî metinlerin karşılaştırılması ilginç sonuçlar verir. Ayrıca bk. Bardakçı 1993: 11 vd.

Türk, eski dinini terk edip yenisini de henüz bütün kültürü ile öğrenememişken uzun bir zaman tarihsiz ve dolayısıyla mitologyasız kalmıştır. Oysa edebiyatın ve bilhassa şiirin ana damarlarından biri mitologyadır. Bu eksiklik Türk'ün şiirini Acem mitologyasına itmiş; böylece, Arap unsurlarıyla zaman zaman beslense de özü Fars kalan bir mit dünyası edinilmiştir. Bu dünyanın büyük kısmı, Yunan ve Latin mitologyasının İran toprağında şekil değiştirmiş mitoslarından ve mitik kahramanlarından ibarettir. Bugün, klasik şiirin kullandığı mitolojik unsurları değerlendirirken ihmal ettiğimiz nokta da budur. Dursun Ali Tökel'in *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi* (Ankara, 2000) adlı çalışmasından, *Şehnâme* dışında bir mitologya tanımadığımız ve kullanmadığımız sonucu çıkıyor. Bu netice ilk ağızda doğru olsa dahi, biraz derinine inilmesi hâlinde, asıl gerçek ortaya çıkacaktı. Böylece, Cemşid'in Dionysos (Latinlerde Bacchus) olduğu, "âyin-i Cem"in de Dionysos törenlerine karşılık geldiği anlaşılırdı. Savaş tanrısı Ares'in (Latinlerde Mars) karşılığı olarak Mirrih'in anıldığı bilinse, niçin elinde hep bir kılıcın, hançerin bulunduğu da açığa çıkardı. Zühre'nin, Nahit'in adının geçtiği yerde bir müzik aletinin, genellikle de çengin geçmesi, onun aşk ve musiki ilahesi Aphrodite (Latinlerde Venus) olduğunun bilinmesiyle mana kazanırdı. Müşteri (Hürmüs, Bercis) bilgiçtir; çünkü o büyük tanrı Zeus'un (Latinlerde Jupiter) karşılığıdır. Utarit dilbazdır; zira o kurnaz Hermes'tir. Hatta, burada saydıklarım içinde Tökel'in çalışmasına "dışarıdan" aldığı yegâne mitik kahraman olan "mâlik-i deryâ"

(diğer isimleriyle "âb-ı kebud", "âfet-i âb", "su kızı", "su perisi", "denizkızı") bile, "seiren"dir, "sirena"dır.[15] Nasıl ki, geleneğin şiirinde Yunan Aristoteles'i Aristo veya Risto, Hippokrates'i Bukrat, Platon'u Eflatun veya Felatun, Diogenos'u Diyojen diye kullanılırken görüyorsak, aynı Yunan'ın mitik kahramanlarının da öylece anıldığını ve mazmunlaştırıldığını kabul etmeliyiz. Bir küçük dikkat: Bu isimleri öylesine benimser ve mazmunlaştırırız ki, bizim için Hippokrates artık Lokman Hekim olmuştur; fıçıda yaşayanın Diyojen olduğunu öğrendikten sonra bile, Eflatun'u küpte oturtmaya devam ederiz.

Hasılı, Türk klasik şiir geleneğinin Yunan ve Latin'in mitologyası ile, önemli şahsiyetleri ile yolunun kesiştiği; onları Arap ve çoğunlukla da Acem edebiyatı yoluyla aldığı için pek de garipsemediği, hatta sahiplendiği söylenebilir. Osmanlı'nın Batılılaşma sürecine girişinden sonra, Avrupa ile kültürel münasebetler Hristiyan azınlığın, genellikle de kendini antik Yunan'ın torunu ve Roma'nın son sahibi sayan Rumların üzerinden olur. Geçmişte şiire ekalliyetin figür olarak bu kadar sızdığı bir başka dönemin olmayışı da bu ilgi ve ilişkinin delili gibidir. Bu konuda şimdiye kadar kotarılmış bir çalışma olmamakla beraber, yenileşmekte olan şiir üzerinde yapılacak bir istatistik, muhtemeldir ki, bize bu dönemde Yunan ve Latin mitologyasından alınan mazmunların kullanımında belirgin bir artış olduğunu gösterecektir.

Anadolu'da eser veren ilk büyük şairlerden itibaren Bizans kalıntısı olan söyleyişlere tesadüf etmek, bu topraklarda başlangıçtan beri bir kültürel yakınlaşmanın varlığını gösteriyor olabilir. Mesela, Mevlana'nın *Divan-ı Kebir*'inde Rumca mülemmalar yanında, bütün divana sinmiş epeyce Rumca kelime de vardır. Hatta, hazreti şeyhin Sille'de bulunan Deyr-i Eflatun adlı kilisenin rahibiyle özel bir dostluğu bulunduğu ve bazen onu ziyarete gidip gece de orada kaldığı biliniyor (Gölpınarlı 1985: 257, 260-261). Prof. Robert Mantran'ın çalışmaları, Sultan Veled'in de benzer şiirlerinin bulunduğunu gösteriyor. Aransa, Selçuklulardan başlayarak iki dil arasında böyle bir münasebetin bulunduğuna ve XVI. asır sonlarına kadar Rumcanın diplomasi dili olarak kullanıldığına (Köprülü 1981: 169-172) dair hayli örnek bulunabilir. Bütün bu işaretler, Tanpınar'ın "Bizim edebiyatımızın başlangıcı hellenistik olabilir." şüphesini doğrulamıyorsa da destekler gibi görünüyor. Demem odur ki, mazmunun kaynağı, İslami edebiyatı şekillendiren Arap ve Fars milletleridir; aynı mazmunu kullanmak, onlarla bütünleşmedir ve başka mazmun üretmek, ortaklığın bozulmasıdır, gibi düşüncelerle hareket eden Türk şairi, kendi şiir dünyasına has mazmunlar oluşturmaya çabalamayacaktır. Oysa mazmun oluşturmanın Avrupa şiirinde de bulunduğu; Antik Çağ'ın mazmunlarının bir kısmının Batı edebiyatlarıyla müştereken

[15] Gibb'in "su kızı" hakkında yazdıkları, bir Batılının kaleminden çıktığı için önemlidir (Gibb 1999: IIIV/ 536, not 1225).

kullanıldığı bilgisine sahip olsa, Osmanlı şairinin gelenekli mazmunları İslam dünyasına has zannederek bu kadar bağlanmayacağı ve yeni mazmun icadına bu kadar uzak durmayacağı aşikârdır.

San Tommaso d'Aquino, büyük üstadı Aristoteles'ten "Nonquam sine phan -tasmate intelligit anima" (kimse imge olmadan anlayamaz) cümlesini naklederken, bu hükmün felsefe kadar şiir için de geçerli olduğunu düşündü mü acaba? Felsefi bir teorinin kurgusunda "phantasm"ın yeri ne ise, şiirde de teşbih onu karşılar. Mazmun, teşbihten doğar; teşbih de temessülden... Bir başka nesneye yahut kavrama teşbih edilen, o nesne veya kavramla arasında temsil gücü yüksek imtisal ve ittisal noktaları bulmak zorundadır. Teşbihin mecazlaşma ve mecazın istiareleşme süreci, bir başka yönde de mazmunlaşma sürecidir. Anonim mazmunların büyük kısmı açık istiarelerdir; kapalı istiare ise, mazmundan çok sembole karşılık gelir.

Mazmunu, içine dâhili olunan veya etkisinde kalınan medeniyet dairesinin geçmişinde, ilk söyleyeni genellikle meçhul kalmış, fakat yaygınlaşarak sanatın ve okurun şuuraltına mâl olmuş şekilde hazır bulan şair, şahsi mazmun yaratmaların peşinde ise, bunların da aynı millî şuuraltı birikimine eklenmesine çalışır. İcadı olan mazmunu kullansınlar diye başka şairleri teşvik eder; "mâl"ini "mîrî mâl"ine çevirmek, anonimleşmek için uğraşır görünen şair, aslında mazmununu umumileştirerek kolektif şuuraltının ortak bilgilerine dâhil olmak gayretindedir. Nasıl ki, "gül-bülbül" mazmunu milletin âdeta öğrenmeden bildiği bir karşılığa sahipse, şair de kendi mazmununun da öylesine kolay çözülebilecek şekilde şuuraltı malzemesine dönüşmesini istemektedir; şiirinin anlaşılırlığı ve kıymetinin takdiri biraz da buna bağlıdır.

Değişim, o zamana kadar eski mazmunları kullanmaktan rahatsızlık duymayan şairi, yenilerini bulmaya sevk eder. Devletin, insanın, nesnenin tabiatı değiştikçe şiir de değişmekte ve yeni temalar, yeni mazmunları gerekli kılmaktadır. Şair, taze mazmunlar bulmayı, hem kendini gelenekten ayırmanın bir yolu hem de yeni yeni geliştirmekte olduğu müstakil poetikasının icabı olarak görmektedir. Nedim (ö. 1730)'in çıkıp da bir rubaisinde "Ekser şuarâ-yı asr kullanmazlar / Bikr olduğuyçün sühanda tâze mazmun" diye hınzırca yakınması, yeni belirmeye başlayan bir şair cinsinin de karakteristiklerini hissettirir. Gelenekli şair, taze mazmunlar buldukça anonimleştirmeye ve kolektif şuuraltına mâl etmeye çalışırken yeni şair, mazmun kurmayı biraz da şahsi varlığının ifadesi olarak algıladığı için, ne yaratırken milletinin şuuraltından istifade etmeye çalışır ne de yarattıktan sonra anonimleşmesine müsaade eder. Böylece, kolektif şuuraltıyla değil, okurun şahsi birikimlerini şairin özel şuuraltıyla birleştirebildiği yerde sırrını açan mazmunlar belirir. "Bikri mazmun" hevesiyle söylenmiş mısralar, geleneğin etkilerinden çok da kurtulamayan okuyucunun yadırgaması ile

karşılaşır. Mesela, *Letaif-i Enderun* yazarı Hızır İlyas Ağa, Hazine-i Hümayun ağalarından Ekmel Bey'in kış mevsimiyle ilgili yeni mazmunlar kullandığı bir gazelini alaya aldığı gibi, bir de cevap şiiri yazar (İlyas 1987: 170-171). Anlaşılan o ki, günü yaşamakta olan okuru, dinleyeni, seyredeni tarafından anlaşılamamak, yarına sıçramaya çalışan sanatkârın ezelî kaderi imiş.

Yeninin yaygınlaşması için, eskinin yerilmesi gerektiği kanunu mazmunlar hakkında da geçerlidir. Bir yandan yeni mazmunlar yaratılırken diğer yandan da gelenekli mazmunların gözden düşürülmesine ihtiyaç vardır. Süruri'nin "Bir karış boylu cüce oğlancığa meyl eyledim / Vasf-ı kaddin uzatıp altı kulaç etsem gerek" beyti (Süruri: 9), bütün edepsizliğine rağmen, gelenekli mazmunların en yoğun olduğu alanda, sevgilinin tavsifine ait mazmunların alaya alınması adına cesur bir itiraftır.[16] Sultan Selim de "Bu şâirler cihanda bulmamış mı gayrı bir söz hiç / Ki ekser güftelerinde hemen bülbül deyip yatar" diye (İlhami, v. 137b) şikâyet ederken klasik şiirin belki de en çok kullanılmış mazmununa saldıracaktır. Süruri, aynı yoldan giderek "gül-bülbül" remzinde, ifakat bulmayacak âşıkın karşılığı diye gösterilen bülbüle saldırır ve "bo.luca bülbül" redifli gazeliyle (Süruri: 56) ciddi bir muhalefet başlatır. Muhtemelen kısa bir süre sonra, Enderunlu Vâsıf Bey (ö. 1824) de şiirde "gül"ün ve "bülbül"ün gelenekli rollerini zarifçe iğneleyecektir: "Girye-i bülbülü gülşende alıp maskaraya / Güldüre güldüre ol gonce gülü çatlattık". Yıllar sonra, aynı yoldan yürüyen İbrahim Hâlet Bey (d. 1837) de gülü küçümseyerek "Gül-i rânâsını şemmetmeğe etme tama' / Bu zamânın çiçeğin koklayanın burnu düşer" (İbrahim Hâlet, v. 92b) diyecek; ama önceki şairler gibi, bu kadarıyla yetinip durmayacak, gelenekli mazmunlara karşı ilk süngü muharebesini başlatacaktır.

Sosyal değişimlerin arttığı Sultan Mahmut devri, şiirde de yeni temaların ve onları şiirleştirecek yeni mazmunların artmaya başladığı devir olur. Nasıl ki, Sultan Selim'in yenilikleri Şeyh Galip'le Süruri'nin tarih düşürmelerinden takip edilebiliyorsa, Sultan Mahmut'un yenilikleri de Ziver Paşa'nın tarihleri üzerinden izlenebilir (Ziver Paşa 1313: 74-207). Sözün gelişi, inkılabın ve inkılapçı hükümdar Mahmud-ı Adlî'nin "alâmet-i fârika"sı sayılan fesin şiir üzerinden takibi, bize bir nesnenin mazmunlaşma sürecini de verecektir.[17] Fes, Osmanlı'nın başında ve şiirinde eskiden beri

[16] Süruri, ebedî dostu ve ezelî rakibi Sünbülzade Vehbi (ö. 1809) hakkında "Yeniköy'de gehî yanşak olur gâhî susar Vehbî / İçip eski şarâbı köhne mazmunlar kusar Vehbî" derken (Süruri: 178), şairi eski mazmunları kullanmakla "suç"layacaktır.

[17] Yenileşmeyi devletle ve kurumlarla birleştirmemek gerekir. Batı'dan alınan maddi kültür ürünleri de bize yenilik unsurları olarak yansır. Mesela, "keman"ın gelenekli manasıyla "savaş yayı" yerine manasından saparak yeni tanıdığımız Batılı bir saza isim olması, muhtemelen Sultan Selim'in zamanındadır. Musikişinas sultan, bir şarkısının son bendinde "Kemânın nağmesi hoş geldi ol mehpâre nevresten" diyerek kemanı bir şiir nesnesine tahvil eder. Sonraları, Enderunlu Hafız Hızır İlyas Ağa, devrinin sultanı Mahmud-ı Adlî'nin emriyle keman çalındığını anlatırken "heman kemân-ı bî-amân"ın "feryâd ü figan"a giriştiğini yazarak kulağının bu saza alışamadığını gösterir (İlyas 1987: 109). Kulağın kemana alışma süreci, kemanın da mazmunlaşma süreci olacaktır.

vardır; lakin Sultan Mahmut'tan sonra, fes artık bir nesne olmanın ötesinde, değişen Osmanlı'nın "sembol"üdür. Sultanın inkılaplarına hoşça bakan şairler, fesi değişimin propagandası için kullandıkları bir şiir nesnesine çevirirler. Pertev Paşa'nın "Târîh-i Berây-i Feshâne-i Âmire"si (Pertev 1249: 55); Bursalı İffet'in (İffet 1257: 43-44) "fesler" gazeli, Konyalı Şem'i'nin (Şem'i, v. 12b13a; 1292, s. 26-27) ve Müftü Hasan Hilmi Efendi'nin (Fedai 1986) manzumeleri, Erzurumlu Emrah'ın "Püskül Destânı", fesi bir mazmun olmaya adım adım yanaştırır. Diyarbekirli Süleyman Nazif Efendi (ö. 1832)'ye gelindiğinde, fesin yeni bir mazmun olarak parladığı fark edilir (Süleyman Nazif 1290: 1819, 20). Devlet de değişimi "fes" mazmunu üzerinden destekleyen şairlere arka çıkarak "angaje" bir şiirin doğmasına sebep olur. Ayıntablı Ayni'nin sultan tarafından ödüllendirilmesi, "fes" redifli dört gazeli (Ayni 1258: 107-109) sebebiyledir;[18] Âşık Dertli'yi de Çağa Âyânı yapan "Al renkler bahşeder ruhsâre-i hûbâna fes / Benzemez mi şâh-ı gülde gonce-i handâna fes" (Fes, güzellerin yanaklarına kırmızılık verirken gül dalında açan goncaya benzemez mi?) diye başlayan gazelidir (Derdli 1979: 175). Angaje şairlerin "iltifât-ı şâhâneye nâiliyyet"i, fesle ilgili şiirlerin ve mazmun icatlarının artmasına yol açar (değişik şiir ve güfteler için bk. Koçu 1972). 1220'deki Maraş isyanını yöneten derebeyi Mıstık Paşa'nın torunu Âkif Efendi (ö. 1880)'nin "Âteşi âhınla dûdı serkeşin taklîd eder / Kırmızı fesle bu püskülden aceb niyyet nedir" (Kırmızı fesle siyah püskülden kasıt, ahının ateşi ile dumanını taklit midir?) beyti, hâlâ leff ü neşre gömülü bir fes mazmununu işlerken XX. asrın başlarında, yine bir sosyal hadisenin -II. Meşrutiyet'in ilanı- sonrasında, Ali Ekrem'in *Kırmızı Fesler*'iyle (İstanbul 1324, Matbaai Askeriyye) jurnalci hafiye tipini yeriş biçimi, nihayet fesi mazmundan sembole taşıyacaktır.

Yenileşme gayretleri, Batılı teknolojiyi Osmanlı'ya tanıtırken modern çağın önemli icatları da İstanbullunun karşısına birer ikişer çıkmaya başlarlar. Her yeni nesne, Osmanlı'nın gelenekli şiir dünyasından bir yerlere ulanmaya müsait olan özellikleri yakalanarak hızla mazmunlaştırılır. Mesela Yek-çeşm Hasan Tahsin Bey (d. 1800), 1846'daki "sur-ı hümâyun"da pek çok İstanbulluyla beraber ilk defa "balon tâbîr olunan haymiyü'ş-şekl bir âlet" görür. O gün, balonuyla gösteri yapan Comasgi, Haydarpaşa semalarında uçarken balonu patlayınca feci şekilde can verir. Şair, önce hayretle, sonra dehşetle izlediği bu olaya tarih düşürür.[19] Tarih kıtasının bir beyti: "Bister-i nakmet olup bâd-ı hevâ balona / Aldı âguşa kazâ mübrem idi gitti gider" (Rüzgâr balona intikam döşeği oldu; kader zorlayıcı kucağına aldı, götürdü). İki İngiliz'in Dolmabahçe çayırında balon uçurdukları 7 Ekim 1802'den beri, İstanbul'da zaman zaman gösteriler yapılmasına rağmen, ne ilkini seyreden Sultan Selim'in divanında ne de sonrakilerde hazır bulu-

[18] Sahhaflar Şeyhizade Esad Efendi, Ayıntablı Ayni'nin aslında "fes telbîsiyle siklet-âver" olduğunu söyler (Esad, v. 65b).

[19] Fatin, tarih kıtasını "bâzı taraftan rivâyet ü ihbar kılınmış" olduğu gibi, Gürcü Davut Paşa'ya mâl eder ki, yanlıştır (Fatin 1271: 92).

nan şairlerin şiirleri arasında, böylesine ilginç bir icada dair dişe dokunur malzemeye tesadüf olunamaması dikkat çekicidir. Belki de bir nesnenin mazmunlaşması, hayatın üstünden uçması ile değil, içine dâhil olması ile gerçekleşebiliyordur.[20] Bu bakımdan, İstanbul'un hayatında çabucak önem kazanan vapur gibi bir yeni nesneyi ele almak daha verimli sonuçlar getirebilir.

Vapurda şiir söyleyen ilk şairimiz Esat Muhlis Paşa (ö. 1851) olmalıdır ("İşbu gazel vapurda söylenmiştir", Muhlis 1268: 24). Yakın tarihlere kadar, o günkü köşe yazısını vapurda yazan, kaptan köşkünde şiir karalayan edipleri kanıksadığımız için, paşanın "Gâh havf-ı ihtirâk u gâh hevl-i iğtirak" ile (bazen yanma bazen de boğulma korkusuyla) söylediği gazelin ruhunu anlamaktan uzak görünüyoruz. Oysa paşa, bu şiiri ile gençlere bir yol açtığının farkındadır: "Nev-hevesler kim eder tanzîr-i şi'r-i kâmilân / Sohbet-i sadra karışmak gibidir dehlizden" (Heveslilerin usta şairlere nazire söylemeleri, büyüklerin sohbetine bir dehlizden katılmak gibidir).

Tezkire sahibi Fatin Efendi (ö. 1866), bir tarih düşürmesinde (Fatin 1288: 16), "Dedim bir mısrâ-ı dil-cû ile târîh-i zengin / Bu yıl bahre olundu iki vapur-ı metîn ilka" diyerek şiirimize de "vapur" kelimesini ilka eder. Seyrani'nin "Ateş vapurunu icâd edenler / Yelken açıp yel kadrini bilir mi" derken teknolojiye olduğu kadar yeni bir mazmunun doğmasına da karşı çıkıyor gibidir.[21] Buna rağmen, Osman Nevres (d. 1820)'in "Tasavvur etmiş elbet dûd-ı âh ü âteş-i sînem / Bu şekl ü vaz' ile îcâd eden üstâd vapuru" (Vapuru bu biçimde icat eden üstat, benim âhımın dumanına ve bağrımın ateşine suret vermiştir) beyti (Nevres 1290: 170), buharla çalışan "yandançarklı"ların fiziği ile âşıkın kimyasını birleştirmekte gecikmez. İbrahim Hâlet (d. 1837)'in "Hâletâ reftâr-ı tab'ı tîz eder aşk âteşi / Seyr-i vapur infirât-ı târ ile sür'atlenir" beyti (İbrahim Hâlet, v. 37b) yahut Namık Kemal'in Rumi'ye nazire olup matbu şiirleri arasında rastlanmayan bir gazelindeki (MecmuaII: 31) "Vücûdu sâhili maksûda sevk eder Nâmık / Bu sûz u tâbile vapur ocağıdır gönlüm" (Namık, gönlüm bu güçlü yanışı ile vücudumu istediğim sahile yönelten bir vapur ocağı gibidir) gibi kullanışlar, "vapur"un bir mazmun olarak doğan "mânâ-yı zımnî"sini göstermeye kâfidir.

"Telegraf" da mazmun kurma geleneğine kolayca uyum sağlayan yeniliklerden olur. Gelenekli olanla bir iltisak noktası bulmakta zorlanmayan yeniliklerin çabuk mazmunlaştıklarına iyi bir örnek telgraf olur. Daha Seyrani'nin "Telgıraf dediğin ebced hesâbı" mısrasında ebcetle kurduğu yakınlıktan da telgrafın kolayca mazmunlaşmaya başladığı anlaşılıyor. Niğdeli Deli Hikmet (Hikmet 1330: 7)'in "Hergün cihandan âhirete telgıraf gelir / İhbâr-ı hâdisât-ı zaman bî-hilâf gelir" beyti, olgunlaşmak için Abdülhak Hâmit'i bekleyen bir muhtevanın içine mo-

[20] Daha etraflı bilgi için bk. Özgül 2005b.

21 Süleyman Şadi (d. 1830) de "Olmaz yemi hâtırda dahi fırtına bâki / Yelkenle açar her yana vâpûrı muhabbet" diyerek (Şâdî 1325: 19) vapura yelken takarak Seyrani'ye destek olur.

dern teknolojiyi yerleştirir. Abdülkadir Gulami (ö. 1885) telgrafı poetik kelime kadrosuna yerleştirir: "Cânib-i gülden vuruldu telgıraf bülbüllere / Bûstânı dilde kılsınlar donanmâyı safâ". Osman Nevres'in "Târı zülfün uzatıp hatt-ı telegraf gibi / Avrupa ile haberleşmede hâl-i Habeşi" beyti (Nevres 1290: 166) ise, telgraf tellerini sevgilinin saç telleriyle eşleyerek bir başka mazmun doğurur.[22] Ali Emirî'nin (d. 1857) "telsiz telgıraf" redifli gazeline[23] gelindiğinde, teknoloji ile mistik âlem arasında ilginç bir bağ dahi kurulmuştur.

Avrupa medeniyetinin maddi kültür mahsulleri Osmanlı'ya ithal edildikçe, şiirin imbiğinden geçip bir mazmun şeklinde estetize edilmeleri zordur. Oysa maddi olduğundan çok, manevi-edebî kültür ürünü sayılan tiyatronun mazmunlaşması daha derin ve köklü olur. Tiyatro, mazmunlaşmanın pratiği içinde, gelenekli unsurlarla bağını kolayca kurar. Şair zihni, İstanbul'da bir tiyatroda, mesela Frenk libaslarına bürünmüş oyuncuların Frenk mefruşatıyla döşenmiş bir sahnede görünmelerini gelenekli şiir birikimiyle eşlemekte gecikmez ve tiyatroyu İskender'in bütün dünyayı gösteren aynasına *(âyîne-i İskender, âyîne-i ibret-nümâ, âyîne-i gîtî-nümâya)* benzeterek sahneyi de dünya manasına mazmunlaştırır.

Hafız Müşfik'in, ilk telif oyunumuz olan *Şair Evlenmesi*'nin neşrine yıllar varken, *Ceride-i Havâdis*'te (23 Rebiulahir 1267/ 25 Şubat 1851) yayımlanan Arapça lügazini halledip "tiyatro"nun sorulduğunu bulan ve "Tiyatro perdesidir perdei gaflet bu âlemde / Küşâd oldukta insan çok acâib şey görür ol ân" beytiyle cevabını açıklayan Ziver Efendi olur. Mehmet Lebip, bir müfredinde (Lebip, MecmuaI, v. 40b) "Tiyatro-hâne-i ikbâli tezyîn etseler gerdun / Verâ-yı perdede pek çok temâşâ eyler âmâde" derken, öğrencisi Abdülhamit Ziya da tiyatroyu dünya ile eşleyecektir (Ziya Paşa 1343: 190, 202): "Perde perde san'at ibraz etmeğe üstâdı sun' / Bir tiyatro-hâne yapmış sana âlem koymuş ad", "Ne Husrevler ne Cemler geldi geçti cilvegâhından / Nice bâzîçe görmüş bir tiyatro-hânedir âlem". Tiyatro ile yakından ilgilenen ve Yunancadan intak diye romandan çok, sahne eserine benzeyen mükâlemeli bir metin çeviren, gençliğinde bir oyun kaleme almaya teşebbüs eden, hatta bir de tiyatro planı çizen Yenişehirli Avnî'nin (Özgül 1990: 29, 32, 33, 216-221) de Ziya Paşa ile aynı teşbihi sürdürerek "Şâhım tiyatro-hâne-i âlemde hâlimiz / Îrâs-ı hayret eyleyecek bir dramdır", "Nisâr eyledikçe hergün tablo tablo pertev-i ekvan" gibi mısralar kurması (s. 63) garip olmasa gerek.

Son bir örnek: Osman Nevres, "Ger vukuâtın yazıp jurnal kılsam hâlini / Yırtılır defter kalem feryâd eder bî-ihtiyar" beytini (Nevres 1290: 187) daha evvelki bir dönemde yazaydı, "jurnal" yerine "destan" kelimesini koy-

[22] Harputlu Rahmi (d. 1802) de benzer bir mısra söyler (CengizEren 1996, s. 244). Hüsnî'nin "Nâmei eş'ârımı al yâre gönder postacı / Bas taahhüd mührünü dildâra gönder postacı" diye başlayan gazeli (Hüsnî, v. 21a) ise, sonraki yıllarda yaygın olarak kullanılacak bir mazmunun doğumunu haber veriyor.

[23] Bu gazeldeki (*Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, Nu. 29, 31 Temmuz 1336) tematik bağlantılar "Tayyâre hakkında"ki gazelinde (Ali Emirî, v. 143b) de fark edilir.

maz mıydı? Özetle, içinde Batılı unsurların arttığı bir hayatın, şiirde de tematik yansımasını bulacağını ve şairin yeni şartlara uygun, modern mazmunları yaratacağını tekrarlayayım.

Yukarıda verilen örneklere bakılarak sadece Batı'dan giren maddi ve manevi kültür ürünlerinin mazmunlaştırıldığı düşünülmemeli. Şairin değişen zihniyeti ve tasavvur dünyası, değişen şiir anlayışı ve gelenekli poetikaya geleneksiz bakışı, değişen hayatın şiire yansımaları da yeni mazmunlar doğuracaktır. Mesela, Osman Şems (d. 1813)'in şiirinde vapur seyrüseferleri başlamamıştır; ama, gemi etrafında kurulmuş, yeni bir mazmuna rastlanır (MecmuaII, v. 59ab): "Tünd-bâd-ı âh-ı hasretle coşup eşkim yemi / Görünür her bir müjem deryâda gûyâ bir gemi". Ahmet Cevdet Paşa (d. 1822), Boğaziçi'nde mehtap safasına çıkmanın bir modaya dönüştüğü yılları anlatırken bu modanın şiirdeki yansıması olarak doğmuş "gümüş servi" mazmununu da tanıtır (Ahmet Cevdet 1980: 9).

> "Mâlûm a! En güzel mehtâbı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nâs, 'GümüşServi' temâşâsı için kimi Büyükdere'ye giderler ve kimi Bebek sâhillerine inerler idi. 'Gümüş-Servi' mazmûnları şâirlere sermâye olup buna dâir güzel şiirler söylerlerdi.
> Mâdem ki her şeyin doğrusunu söylemek iltizâm olundu, artık kendi hâlimi de olduğu gibice arz etmeliyim: (...) İstanbul'da böyle zevk u safâ rüzgârları esmeğe başlayınca kulları da bütün bütün hâric kalmadım. Şâirlikten fâriğ olmuş iken 'Gümüş-Servi' mazmûnuyle şiir söyleyerek yine şâirlere ve bazan mehtâbcılara karışmaktan geri durmadım."

Hayatın estetize olmuş tarafında beliren değişimler, şiirde kendine daha kolay yer bulduğu gibi, mazmununu da daha çabuk kurup şiire yerleştiriyor olmalı.

Gelenek içinde olgunlaşmış ve şair olsun, okur olsun, milletin kolektif şuuraltında karşılığını bulmuş mazmunlardan vazgeçmeye cüret ederek cesaretle yeni mazmunlar avlamaya kalkışmak riskli, ama gerekli bir seçimdir. Şairin gelenekle bağlantısı zayıf yahut tamamen bağlantısız bir mazmun bulması mümkün ise de bunu okurun zihnindeki mazmun lügatçesi ile eşleyemediği hâllerde "garabet"le itham edilmesi ve şiirinin reddi tehlikesi her zaman vardır. Mahmut Ratip Bey (d. 1825?)'in yaşadığı, bu konuda iyi bir örnek olabilir. Ratip, Boğaziçi sahillerinde yürürken bir kahvehanede "İmamların işini ölüler sağlar" dendiğini işitir ve çok beğenerek kendisi de benzeri bir söz söylemek merakına düşer. Yürümeye devam ederken balıkçıların ağ çektiklerini görür; "Balıkçıların yüzünü ağlar güldürür" mazmunu "sünûh eder". Sahildeki bir kayıkçıya yaklaşıp buluşunu "kemâli itinâ ile" söyler. Adam Ratip'i hayretle süzerek "Efendi, sen deli misin, bu nasıl söz?"

[24] Metni yayına hazırlayan Yusuf Halaçoğlu, "gümüş servi mazmûnu"nu anlamamış olmalı ki, ısrarla "Gümüş--Servi" yazıyor. O yıllarda, mehtap safasına çıkanlar, ayın su üzerindeki uzun ve parlak aksini gümüşten bir serviye benzeterek bu mazmunu geliştirmişlerdir.

der ve aceleyle kayığına binip uzaklaşır. Şairin testi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Aslına bakılırsa, şiirde önceleri yeni mazmun avcılığının, sonraları yeni sembol arayışlarının tarihçesi, biraz da şairlerin sebatkâr başarısızlıklarının tarihçesidir.

(2) Mahallîleşme/yerlileşme

Osmanlı'da mahallî kültürel değerlerin önem kazandığı ve mahallî güçlerin siyasette kendini kabul ettirdiği XVIII. asra kadar, neresi "ümran" ise, "medeniyet"in de orada olduğu fikri yaygındır. "Reaya"dan "teb'a"ya geçilirken devletin kültürel değerleri de önemli bir değişim geçirir ve âyanlarla, taşradan gelme idarecilerle değişmeye başlayan şehirli zevkler, taşralı sanatkârlara ve onların sanat anlayışlarına samimi bir yakınlaşmanın doğması ile yeniden biçimlenir. Buna rağmen, taşralı ve şehrî sanatkârların önemli bir farkı vardır. Taşradan gelen ham maddeyi kendi kriterlerine uydurarak yeniden şekillendiren şehrî şair, işlenmiş madde olarak gerisin geriye taşralı şairin kullanımına sunmaktadır. Bunu yaparken şehrî şairin eserlerinin tematik değişiminden ve formal gevşemesinden söz edilebilirse de asıl değişimi âşıklık geleneği içinde yetişen şairler yaşar. Âşıklar, yetiştikleri muhitin "mahallî" temalarını İstanbul'a taşıdıklarında, şehir bunlardan direkt olarak etkilenmez; şehir de kendi "mahallî" temalarını şiire taşıyarak cevap verir. İstanbul'un şiire tematik bir özne olarak yerleşmesi ve kalem şuarasına da aynı "İstanbulin"i giydirmesi bundan sonradır. Sözün özü, XVIII. asır şiirinde görülen dil ve tema değişiminin önemli kaynaklarından biri olarak gösterilen "mahallîleşme" hareketi, her şairin kendi yöresinin özelliklerini eserine yansıtmasından çok, İstanbul'un mahallî unsurları etrafında birleşmesi manasını taşır. İstanbul'un güzellikleri, eğlence anlayışı, mesireleri, insan skalası, ev ve sokak hayatı, insani münasebetleri, gelenek ve görenekleri gibi pek çok tematik malzeme, Osmanlı şiirinin bir müştereği hâlini alır; İstanbul'un mahallî realitelerini aksettiren temaların taşraya doğru yayılmaya başladığı gözlenir.

Mahallî malzeme, İstanbul'un somut bir coğrafi yer olarak algılanmasını sağlayacak biçimde reelleşir ve "hayal şehir" ete kemiğe bürünür. Şair, İstanbul'un ve İstanbullunun gerçeklerini şiirine taşıyarak hem bir "utopia"yı somutlaştırır hem de eseri soyutlamaların güzelleştirdiği fikrini temelinden sarsar. Bir asır sonrasının romanı düşünülerek söylense de, "Türk edebiyatında başarının standart ölçüsü, ampirik olarak gözlemlenebilir koşulların taklidi haline geldi; oysa Osmanlı düşüncesi gizemlileştirmeyi temsil etmekteydi." cümlesi (Holbrook 1998: 217) mahallîleşme hareketinin şiirdeki akislerini anlatmak için de rahatlıkla kullanılabilir. Şiir, tematik ideallerin yatağı idi. İdeal âşık, ideal sevgili, ideal duygular, ideal mekân-

lar, ideal olaylar hep bu idealize edilen temanın unsurlarıydı. Mahallîleşme ile beraber, bir taraftan İstanbul merkezli bir gerçekleşmiş ütopya ideali kurgulanmaya çalışılırken, bir taraftan da gerçek mekânlarda dolaşan gerçek insanların, gerçekliği içinde süfliliği ve zaafları da barındıran şiiri yazılmaya başlanır. Klasik şiirin tematik çöküşü gibi algılanan, poetik gerçeğin artık eskisi gibi ideali değil, realiteyi esas almasıdır. Bir süre sonra "hakikıyyûn mesleği"ne uyarak yazılacak romanların "fuhşiyât ile mâlâmâl" olmasından duyulan endişenin bir benzeri yaşanmakta ve şiire giren her gerçeğin estetik normlara uymayışından, insanın profan, gündelik, çirkin, muhteris, şehevi, çıkarcı, eyyamcı tarafının ortaya çıkmasından rahatsız olanlar hızla artmaktadır.

[25] Azmîi Amidi'nin(ö. 1831) "Bidlis" için (Beysanoğlu 1957, I: 322), Aydî'nin (d. 1810) "Aynıtab" için (Aksoy 1954: 17 18) söylediği gazeller, mahallî şairlerin ürünü olarak ayrıca değerlendirilmelidir.

"Mahallîleşme"nin, kapsamını İstanbul dışına doğru taşırdığını düşündürecek örneklere az da olsa rastlanır; lakin dikkatli bir göz, bunların dahi bir taraflarıyla İstanbul'a bağlandığını fark eder. Mesela, Bursalı İffet (ö. 1842)'in *Divan*'ında "Yeni yâr ile Eski Kaplıca Kasrı'nda ey İffet / Sebûlar mâden olmaz ise bir çînî sifâl olsa" yahut "İffetâ Kasr-ı Yeni Kaplıca'da ıyd edelim" gibi, Bursa'dan çizgiler taşıyan mısralara tesadüf olunurken (İffet 1257: 88, 92), yaşadığı şehri beğenmeyip kendini İstanbul'a layık bir şair olarak gördüğü de öğrenilir (s. 56, 71, 97). Şair, mahallîleşmenin olmazsa olmaz şartlarından biri gibi görünen "mahall"ini sevmek, idealize etmek fikrinden yola çıkmamış ve sanki şehir şiire kendiliğinden sızmıştır. Sonraları, Abdülhalim Galip Paşa (ö. 1876) *Mütâyebât-ı Türkiyye*'sindeki gazellerini Kastamonu ağzı ile ve yörenin âdetleri, insan tipolojisi, ilişkiler manzumesi ile kurgulaması başlı başına bir fenomendir. Paşanın Kastamonu'da bulunup bulunmadığının kesinleşmeyişi ve devrin İstanbul'unda konakların Kastamonulu hizmetkârları tercih ettiği bilgisi bu gazelleri sağlıklı bir biçimde değerlendirmeyi zorlaştırıyor. Yine de Galip Paşa'nın, kendisine "Türk" sıfatının yakıştırılmasını hak edecek kadar büyük bir ustalıkla Kastamonu'yu şiirin temaları arasına dâhil edişi önemlidir. Şarkikarahisarlı Abdi Efendi (ö. 1884) de "Erzurum lehçesi" ile şiir yazmayı deneyecektir. Abdi'nin yaptığı Erzurum ağzıyla söylemekten ziyade, kendini yabancılaştırarak bu ağzı tanıtmaktır; metnin söyleyeni değil, kurucusudur. Bu özelliği ile Abdi Efendi'yi Galip Paşa ile aynı kefeye koymanın imkânı yoktur; ama Bursalı Eşref Paşa (d. 1819)'nın Erzurum için hissettiklerini "Erzurûm'un ne belâ berfi tükenmez asla / Kış değil belki temûzunda hazîrânında / N'ola ünsiyyet olunmazsa ahâlîsi ile / Bu soğuk yerde bürûdet olur insânında" mısralarıyla açıkladığı (Eşref Paşa 1278: 193) bir dönemde, Abdi Efendi'nin gayreti yine de önemli sayılmalıdır. Doğduğu toprakları şiirine de vatan bilen ve kendi yöresinin insanından, âdetlerinden, tarihinden şehrî şiire tematik malzeme çıkaran Hasırcızade Mehmet Ağa (d. 1803), Mehmet Emin Hilmi (d. 1831) gibi isimlerin belirmesi, nispeten sonradır.Diğer

taraftan, adına "mahallîleşme" denen hareketin aslında şiirde bir kendine dönüş, bir millî şiir hareketi olduğu da söylenebilir. Klasik şiirin, özellikle Fars kaynaklı prensiplerinin yeniden tartışılması ve bir kısmının daha millî unsurlarla değiş tokuşunun mümkün olduğu fikrinin doğması, bu hareketin "yerelleşme"den ziyade, "yerlileşme" adını hak ettiğini gösteriyor. Fars şiirinin tematik birikiminden beslenen Osmanlı edibi, ilk ciddi tepkiyi XVIII. asırda, Nedim'de görür. Şairin "Îran zemîne tuhfemiz olsun bu nev gazel / İrgürsün Isfahân'a Sitanbul diyârını" beyti, Acem diyarından gelen konulara ilk ciddi itiraz, hatta meydan okumadır. Böyle bir çıkışın ardından "yerlileşme" çabalarının önemli bir hız kazandığı şüphesiz… İyi de Osmanlı şiiri, tematik istiklali için bunca zamandır önemli bir çaba harcamamışken XVIII. asırda bu ani kükreyişinin sebebi nedir? İşte tam burada, Osmanlı şiirine tematik bilinç kazandıran önemli bir gelişmeden söz etmek gerek.

Şahsi fikrimce, Osmanlı şiirine "tarz-ı Acemâne"nin İran sınırından girişi gibi, "yerlileşme" gayretleri de ironik bir biçimde yine aynı sınırdan geçmiştir. Bu iddia "a priori" olarak içinde büyük bir çelişkiyi taşıyor gibi algılansa da aslında tarihî bir gerçeğin ifadesidir. Osmanlı'da "kaba Türk"ün iktidarı elde etme gayretleriyle geçen yıllar, İran'da da Hülagu soyundan gelen Kaçarların hakanlık mücadelesine isabet eder. 1726'da Nadir Şah büyük bir isyanı bastırarak Kaçar hanı Fethali Kaçar Han'ı idam ettirir. 1757'de de Muhammed Hüseyin Kaçar Han, Kerim Han Zend'in emriyle öldürülür. Aka Muhammed Han'ın uzun ve kanlı çarpışmalardan sonra iktidarı ele geçirdiği 1779 yılından itibaren, İran'da Kaçar hanedanının hükümranlığı başlar.

İran'ın şiirini üç ana tarzın belirlediği söylenebilir; "Sebk-i Türkistânî / Horasani", "Sebk-i Irakî" ve "Sebk-i Hindî"… Konumuz gereği, burada bizi asıl ilgilendiren "Sebk-i Türkistani"dir. Acemler, Türkistan üslubu diye, Hülagu'nun 1265'e kadar süren iktidarı döneminin acemilik eserlerini gösterirler. Üslubun genel vasfı düşüncede ve ifadede sadelik, hayata ve insanlara dikkat, mahallî söyleyişlere, hatta Türkçe kelimelere açılıştır. Anlaşılan o ki, Acem ve Acemce yazan Türk şairleri iktidarın zevkini, ilgi ve alışkanlıklarını eserlerine taşımaya çalışmaktadır. Kaçar hanedanının şairleri ve sonraları, 1779'da Aka Muhammed Han'ın İran şahı olmasını takip eden yıllar boyunca belli başlı büyük şairler "Sebk-i Türkistani"yi tekrar canlandırırlar. Şiir tarihleri bunu bir geriye dönüş saydıkları için "Bâzgeşt-i Edebî" diye anarlar. Şiirde Türk'e doğru gizli bir yerlileşme cereyanı yaşanmaya başlar. Mesela, Farsça söyleyen Türk şairlerinden "melikü'ş-şuarâ" Fethali Han Sabâ, şiirlerinde Türk'ün kulak için kafiye anlayışını sürdürür (Tecrübekâr 1995: 48). Bir başka Türk şairi, "şemsü'şşuarâ" Sürûş, Acemlerin kullanmadıkları -belki kendisinin, belki de Türklerin Farsçaya hediyesi olan- garip terkipler yaparak "za'fı te'lif"i tabiileştirir. Türk güzellerini methediş, Türk'ün dünyaya bakışından, yaşayışından, mahallî hayatından

çizgiler ekleyiş şiirin vasıflarından olmaya başlar.

İran şiirini yakından takip eden Osmanlı için, bu gelişmeler ilginç ve önemlidir. Zaten bariz bir yerlileşme yoluna giren Osmanlı şiiri, İran'da da kendi anlayışını destekleyecek önemli bir mesnet bulmuştur. Böylece, hem şiirde İran zeminini taklit geleneği bozulmayacak hem de o zeminin "tarz-ı Türkâne"si Osmanlı şairinin elinde öz vatanına dönecektir. Yerlileşme çabalarının Osmanlı'da hız kazanışı, Kaçar hanedanının da kesin olarak hâkimiyeti ele geçirişine paraleldir ve her ikisi de XVIII. asır sonuna tarihlendirilebilir. Klasik şiirin tarihi boyunca İran ile olan göbek bağı hiç koparılmamış olduğu için, bu yeni gelişmenin de kolayca Osmanlı şairlerine ulaştığını tahmin zor değil. Yine de Neş'et Efendi'ye kadar bu gayretlerin tek yumruk hâline gelip tek istikamete yöneldiği görülmez.

Neş'et'ten bahseden çalışmalar, onun şiirdeki Türkleşmeye, mahallîleşmeye, bazen de mübtezelleşmeye mukabil, yeniden Fars dilinden, edebiyatından istifadeyi savunduğunu ve kapanmaya yüz tutan bir eğilimi canlandırdığını tekrarlar. Bu iddianın kaynakları meçhul ise de bir doğruluk payı taşıdığı açıktır. Hakikaten Neş'et'in, poetik tercihlerini şiirin zaman zaman pek alçalan seviyesini yükseltmek üzerine inşa ettiği ve talebelerini de bu sebeple İran edebiyatına yönelttiği doğrudur. Yanlış olan, Neş'et'i bir yerlileşme, sadeleşme, Türkleşme aleyhtarı olarak görmek ve göstermektir. Hoca, İran şiirinin Kaçar idaresinde kazandığı yeni karakterini yansıtan, Türk'ün Acem dilindeki yaratmalarını örnek gösteren bir ders planını takip ederken ve âdeta Osmanlı'daki yerlileşmenin Fars(ça)daki delillerini öne çıkarırken onun "tarz-ı Acemaneye rağbet" kazandırdığını, şiir dilindeki payı azalmaya başlayan Farsça kelimeleri canlandırmaya çalıştığını söylemek bühtandır.[26] "Neş'et sühanda sâdedir ârâyişi yoktur / Almaz ele merdân-ı vega tîg-ı mücevher" diyen bir şair (Neş'et, v. 88b) hakkında verilecek hüküm daha farklı olmalı; şiir dilini sadeleştirmek yolundaki çabaları ve öğrencilerine de aynı fikri aşılamaktaki ısrarı fark edilmeliydi. Neş'et'in amacı, şiirdeki sadeleşmeye muhalefet değil, kazandığı avami söyleyişi değiştirmek, yeniden entelektüel bir zevk, görüş ve ifade kazanmasını sağlamaktır. Bunun temini için "Sebk-i Türkistani"ye ve Kaçar şiirinden faydalanışı yanlış anlaşılmamalıdır. Mesela, Neş'et ile aynı şiir görüşünü paylaşan Süleyman Fehim (ö. 1847)'in *Tezkire-i Devletşâhî*'yi (1486) özetleyerek ve ilaveler yaparak *Sefinetü'ş-Şuara* (Süleymaniye Ktp., Hâlet Efendi, Yz. 347) adıyla tercüme edişi de aynı sebeplerle yanlış anlaşılmaktadır. Devletşâh-ı Semerkandî'nin ısrarla Türk asıllı şairleri toparladığı ve Ali Şir Nevayi adına kaleme aldığı tezkiresi, asırlarca Farsça yazan Türk şairlerinin varlık sembolü sayılmıştır. Tıpkı, Şah İsmail-i Safevi'nin oğlu Sam Mirza'nın, *Tezkire-i Sâmî*'sini (1566) Devletşah'a zeyl olarak düşünüp 6. babını

[26] İzzet Molla'nın "Bütün Şîrâzlı Hâfız değildir" mısrasını bir başka manada düşünmek ve Şiraz'dan çıkan Türk asıllı şairleri hatırlatmaya çalıştığını söylemek de mümkündür.

da "Tabakai Türkân"a ayırması gibi, Fehim de aynı tezkireyi, Fars şiirinde Türk varlığının ifadesi olmak üzere tezyil eder; eklenen isimler, niyetinin delilleridir. Efendinin tezkiredeki gayretini doğru algılamak için, "Haleb onda ise bunda bulunur endâze / İşte meydân-ı sühan gitmeyelim Şîrâz'e"[27] beytinden haberdar olmak kâfidir. Bu beyit, Fars şiirinin tematik dünyasına yönelmeyi isteyen bir şairi haber veriyor mu? Tezkire seçimi ve metin üstündeki tasarrufu, devri şairlerinin Acem tarzına mı, Türk tarzına mı meylini hedefliyor? Titiz bir inceleme, Fehim'in çabalarının Neş'et'e eklemlendiğini ve Fehim'in Karagümrük'teki konağının, Neş'et'in Mollagürani'deki konağı ile aynı fikre hizmet ettiğini ortaya çıkaracaktır.

[27] Müverrih Süruri aynı mısrayı küçük bir fark ile tekrarlıyor (Süruri, s. 130); Ayıntablı Ayni ise, "İşte meydân-ı sühan Şîrâz'a azmetmek neden" mısrasını söylüyor (Aynî 1258: 26).

Neş'et'in en meşhur talebesi olan Şeyh Galip de Mevleviliğin bütün önemli kaynakları Farsça iken ve dergâh muhitinde Fars kültürü o kadar yaygın iken, şiirde Acem işi konuları reddeder. *Hüsn ü Aşk*'taki "Ol tarz-ı Acem'dir olmaz i'cab / Rindân-ı Acem gözetmez âdab / Her tavrına iktidâ ne lâzım / Câizse de ictirâ ne lâzım" mısraları, İran şiirine "Türkâne" bakışı netleşmiş bir şairin kaleminden çıkmıştır. Galip'in mesnevisi Neş'et'in de kontrolünden geçmiş ve onayını almış olmalıdır. Hoca efendinin pek dikkat çekmeyen bir âdeti, öğrencileri birer büyük şair olduktan sonra bile, eserlerini okuyup düzeltmeyi -daha ilginci- ara yere beyit eklemeyi sürdürüşüdür. Bunu, esere kendini de katarak ve aynı poetik prensiplerde birleşmiş bir şair grubu adına mührünü basıyormuş gibi, ısrarla yapar. Nitekim, *Hüsn ü Aşk*'ta da (Galib 1992: 94) "Bu beyt ile Neş'et-i sühan-saz / İcmâl-i cemâlin etti i'caz" dendikten sonra, hocanın metne kattığı bir beytine yer verilirken onun tasvibi ima edilir. Muvakkitzade Pertev'in "Hazret-i Neş'et'le Galib gibi Pertev ben dahi / Gamdan ölmem korkarım gayret helak eyler beni" beyti (Nuri Pertev, v. 36a) ise, yerlileşme yolunda harcanan müşterek emeğin ifadesi gibidir ve hakikaten, hocasının peşinden, aynı yıl içinde ölüp gidecektir. Ali Şir Nevayi'den Hoca Neş'et'e ve Namık Kemal'e kadar, yenilikçi olmak iddiasındaki her şairin Farsça ve İran şiiriyle bir hesaplaşmaya soyunması ilginçtir. Osmanlı'nın şiir arsasına yapılmış "sâl-dîde" (kocamış) Acem köşkü yıkılmadan, hiç değilse müştemilatı kaldırılmadan, yerine yeni bir bina dikmek mümkün değildir ve tematik yenilik peşindeki her şairin külüngünü yanından ayırmaması şarttır.

(3) Din-felsefe

Tasavvufta, felsefenin septik tavrı ve soru(n)ları yoktur. Aslına bakılırsa, İslam felsefesi "arayan bulur, bulan bilir, bilen söylemez" şeklinde özetlenebilecek, ledünni bir öğrenme biçiminden ibarettir. Bu hâl, ayniyle şiirinde de yaşanır.

Tasavvufi şiirde akıl ile ruhun, ruh ile bedenin, şüphe ile imanın, iman ile küfrün, gerçek ile hakikatin, hakikat ile mutlak gerçeğin çatışması hiç

yaşanmaz. Oysa bunlar, şairin kendini ve inancını sorgulamasının şiirdeki iç dinamiklerini oluşturmalıydı. Mutasavvıf şairler de şiiri sadece "öğreti"lerini aktarmakta kullanır; lakin ağır perdelerini bin müşkilat ile kaldırdıkları "sırr"ın ulaştıkları mertebedeki bilgisini "faş" etmeyi istemezler. Önlerinde Hallac-ı Mansur gibi bir örnek dururken, bunu isteseler de yapmamaları gerektiğine inanırlar. Her mutasavvıf (şair), çileli bir hayatın sonunda, elde ettiği "semere-i ömr"ünü dile getiremeyecek, sadece o noktaya ulaşma yollarını aktarabilecektir. Bir sonraki nesli, bu yolları takip ederek vardığı noktada yine sükût beklemektedir. Üretimini değişkenler yerine, değişmeyenler üzerine kurmak, tasavvufi şiirin öncelikli çıkmazıdır.

İkinci önemli mesele, tasavvufi şiirin sokaktaki insanla ilişkisinden, daha doğrusu, ilişkisizliğinden doğar. Sufi muhiti, sıradan insanların sağır ruhlarına hitap etmek için çabalamaz. Tasavvuf remizlerini yaşayarak tanıyan derviş, dil içinde geliştirilmiş bir dilin mahremiyetini kavrar, esrarını çözmeye ömür harcar ve vardığı noktada, mevcut tasavvufi jargonun bir parçası hâline geldiğini hisseder. İslam mitoslarına ve tarikat ululara telmihler, Kur'an ve hadislerden iktibaslar, "adab ü erkân"a ait terminoloji ve uygulamalar hayatının gündeliğine dönüşür. "Lisanü'l-asafir"ce (bülbül dilinde) şakımaya başlayan şair-derviş için artık, mısralarının herkes tarafından anlaşılıp anlaşılmadığı gibi bir iletişim meselesi kalmamıştır; nasıl olsa her sözün kendi muhatabını bulacağı fikrindedir. Şiirlerinin halkı değil, talibi ilgilendirdiği ön bilgisi, mutasavvıf şairin irşat dairesini dergâh ve çevresi ile sınırlar; eserini "içerlek"leştirir.

Aynı meselenin "dışarı"daki insandan kaynaklanan bir diğer cephesi vardır. Türk'ün cevval Asyalı kimyası tevekkül, itidal, sükûnet, imbisat gibi davranışa dönüşen kavramları; zihin, ruh, hatta beden terbiyesini İslamiyet'le tanır. Asırların Türk genleri, İslam'ın akidesine olduğu kadar, tefekkürüne de uyumda zorluk çeker ve ciddi bir transformasyon yaşar. Yine de Türk'ü İslam'ın felsefesinden ziyade, teamüllerinin ilgilendirdiği; hayatı ve kendini sorgulamak yerine, hata-savap, günah-sevap, cennet-cehennem gibi yaptırımların yönlendirmesiyle sade bir Müslüman'ın hayatını yaşamayı yeğlediği açıktır. Bu "sade" Müslümanlığın ("laodicean" manasını da içerecek genişlikte kullanıyorum) taşrada, İslamiyet öncesine ait inançların tümden yok olmadığı yahut Türk genlerinden silinemediği yörelerde, yer yer rükünleri bilinip yapıl(a)mayan veya yapılıp bilin(e)meyen bir garip "basit" Müslümanlığa dönüştüğüne şahit olunur. Yine de asıl ilginç değişim, XVIII. asrın büyük şehirlerinin ahalisi arasında yaşanmaktadır. "Sade" Müslümanın imanında bir zayıflama olmasa da dinin icaplarını yerine getirmede büyük ihmalkârlığı görülmeye başlamıştır. Dinî vecibelerden uzak duruş, asır boyunca artarak ve âdeta bir furyaya dönüşerek devam eder. Bir koldan mahallîleşme ve Türkleşme cereyanının, diğer koldan da

Batılılaşma gayretlerinin inanç dünyasına bu şekilde yansıması ilginçtir. Bir nesil sonra, mahallîleşmenin üstüne bir de kültürel Batılılaşmanın devlet politikasına dönüşmesi eklenince, inanç gevşekliği daha da artacaktır. Bir Recaizade Şefik (ö. 1856) çıkıp kimsenin ihbarına ihtiyaç duymadan, âdeta göğsünü gere gere, "Kalınsa aç ramazanda oruç yenir bî-şek" diyebilecek; bir Selanikli Meşhuri (ö. 1857) çıkıp kendince bir kâr-zarar hesabıyla "Bu hâli pürfütûr ile tâata himmetin / Bir nef'i olmasa dahi olmaz ziyânımız" diyebilecek ve bu cesareti, İstanbul'da artık "basit" Müslümanlığın yadırganmayışından, hatta biraz da yeni devlet anlayışının parçası gibi görülmesinden alacaktır. Aynı tavır Akif Paşa hakkında da gösterildiği için, dini bütün bir ihtiyarcık karşımıza neredeyse nihilist olarak çıkarılacaktır. Paşa, bu mevhum karakteriyle Osmanlı şiirinde bir dönüm noktası olarak takdim edildiği için, üzerinde özellikle durmakta fayda var.

"Kaside-i Adem"de "varlık" yerine "yokluk"un yüceltildiği fikriyle, Akif Paşa'yı modern şiirin öncüsü saymaya başlamak mümkün değildir. Ondaki varlık buhranını egzistansiyalizmin "angoisse" kavramıyla karşılamak ve Nietzsche'den Kierkegaard'a, Heidegger'e kadar, Avrupa'nın varoluşçu felsefesini kurmuş isimleriyle karşılaştırmak doğru mudur? Akif Paşa gibi "El-hac" sıfatıyla anılan, "münhasıran Şark terbiyesi görmüş ve Avrupa medeniyetine bîgâne kalmış" (Köprülü 1928: 33), "Münacat"ında tövbesini "Peydâ vü nihan çûn ü çerâ bûd ü ne-bûda / Mâzî gibi müstakbel ü her ânıma tövbe" diye eden bir şairi, modern şiirin ancak 1940'lı yılların sonunda ulaştığı yere oturtmak ve yokluğu metheden ilk edibimiz olarak göstermeye kalkışmak, külliyen hata olmaz mı?

Fransızların "être" (varlık olmak) ve "existence" (var olmak) ayrımı, İslam felsefesinde "mümkinü'l-vücud" ve "vacibü'l-vücud" terimleriyle gösterilir. "Vacibü'l-vücud" olan varlık, zatının bir icabı olarak vardır, "hâlik"tır; "mümkinü'lvücud" ise, "kün" emriyle var olan her şeydir, "mahluk"tur. Bir Müslüman şair "adem" (yokluk)den bahsederken "vacibü'lvücûd"u da kapsayacak bir yokluk fikrini asla taşımaz; çünkü, yokluğu da yaratmış bir tanrı inancı vardır. Geleneğin şiirinde "vücud", "icad", "mevcud" gibi redifler etrafında dönen pek çok şiirin arasında "adem"i bir leitmotiv hâline getireninin bulunmayışı, araştırmacıları paşanın yeniliğine ikna etmiş olmalı. Fakat burada, felsefenin ve mantığın temel tekniklerinden biri göz ardı edilmektedir. Nasıl ki, "beyaz"ın tarifinde acze düşüldüğünde "siyah"ın zıddı oluşundan istifade edilirse, "varlık"ı açıklamakta da "yokluk"tan yararlanmak, eski ve köklü bir yoldur. Antikitenin "Privatio presupponit habitum" (yokluk varlığı şart koşar) kuralı ve Arap'ın maruf şairi İmriülkays'in "Ve'l-eşyâi tenkeşifü bi-ezdâdihâ" (eşya zıtlarıyla keşfedilir) deyişi bu gerçeğin ifadesidir. Rabb'in "câmiu'l-ezdâd" oluşu da buna müsait zemini hazırlar.

Akif Paşa, şahsi bunalımlarının ortasında, herhangi bir inanç krizi yaşa-

madan, şikâyetlerini ve karamsarlığını dile getirmektedir. Yazıldığı sıralarda "Kaside-i Adem"in hoş karşılanmadığı ve "hayât-ı insâniyye aleyhinde" olduğu biçiminde algılandığı anlaşılıyor (İnal 1988: I/ 88); lakin nihilizme methiye olarak görülmediği de açık. Aksi hâlde, paşanın dışlanmasına, hatta muhakemesine kadar varacak bir sürecin başlaması kaçınılmaz olurdu. Öncesinde, devrinde ve sonrasında kimsenin "adem" redifinden korkmadığını gösteren yeteri kadar örnek vardır. Bursalı Beliğ'in *Güldeste*'sine zeyil yazan Kâmil-i Mevlevi'nin (ö. 1657) bir "Kasîde-i Adem Şerhi" vardır (Mecmua-III, v. 139b-152a) ki, hem bu redifin kullanım eskiliğini, hem de tematik sakıncalarının olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Ahmet Ziver Paşa (d. 1793)'nın "Yek-vücûd olalı varlıkla Züleyhâ-yı adem / Yûsufistân-ı hayâlâtım olur cây-ı adem" diye başlayan şiiri "Na't-i şerif"tir (Ziver Paşa 1313, zeyl: 56). Lefkoşalı Yek-çeşm Hasan Tahsin Bey (ö. 1861) "nakibü'ş-şeref" iken, onun "adem" kasidesinde küfre sapacak şeylerin bulunmayacağı, daha şiir görülmeden de tahmin olunabilir (Tahsin 1299: 178-190). Akif Paşa'nın kasidesine söylenmiş nazirelere Bursalı Eşref Paşa (d. 1819)'nın *Divan*'ında (Eşref Paşa 1278: 28-30, 40), hatta çok sonraları, Ubeydullah Efendi'nin on sekiz-on dokuz yaşlarında iken söylediği acemilik şiirleri arasında bile rastlanabilir (Alkan 1989: 93-94). Kısacası, "Kaside-i Adem" ne redif olarak yeni ne de tema olarak Avrupaidir; sadece, hırsları sebebiyle atıldığı menfada hasta ve ümitsiz, kalakalmış ihtiyar bir şairin kör talihe bedduası ve ölüme yazdığı hasret türküsü olarak ilginçtir. İnancı sarsılmış aydının isyanı olarak algılanması mümkün değildir.

Sıradan insan ve "sade" Müslüman, tasavvufta hayatını düzenleyecek "örf"ü ve "irfan"ı aramış; lakin kaidelerin, zikirlerin, bin türlü teferruatın içinde bulamamıştır. Reel hayatın müşkilleri bunalttığında, "arif"tir diye müracaat etmeye kalktığı sufiyi "arifi billah" olmak gayretinde bulmuştur. Oysa nasıl ki hadis, atalarsözü, kelamı kibar gibi kısa, çarpıcı, akılda kalıcı, bir düğümü çözen, bir kilidi açan lakonist cümleler cemiyet hayatında ferdi yönlendiriyorsa, tasavvuftan da böyle bir fayda umulmaktadır. Sokaktaki insan, içinde daha az din, daha çok hayat ve dünyevilik; daha az tasavvuf, daha çok irfan ve tecrübe bulabileceği; gündelik akışın pratiği içinde işini kolaylaştıracak, ikircikli durumlarda tercihini yönlendirecek, ilişkilerinde ikazlarına güvenebileceği aforizmalar, halk felsefesi ürünü komprimeler, âdeta modern atasözleri ara maktadır. "Hikmet"in, genel manasıyla "felsefe"yi karşılasa da "tasavvuf"un zıddı yönünde bir mana kaymasıyla "profan felsefe" yerine kullanılmaya başlanması, şiirde önemli bir dönemeç olur. Dindar entelektüelin tasavvuf felsefesi, taşranın tekke muhitinde yumuşamış; şehirli "sade" Müslümanın gündelik ihtiyaçları, devletin Batılılaşma politikası, mahallîleşme ve Türkleşme gayretleri de "hikmet"i alternatif dünyevi felsefe olarak canlandırmıştır. Tekke ve tasavvuf şiiri kadar erken

belirmese de "hikemi şiir" hızla gelişecek; dengeleri bozulan dünya, insani zaaflarıyla fert, çıkar çatışmalarıyla rical, irtikabıyla ulema, serkeşliğiyle asker için üretilen aforizma kılıklı şiirler bir süre sonra sultan, devlet, Batılılaşma siyaseti gibi daha ciddi konulara yönelerek XIX. asra girecektir. Tasavvufi şiir ile hikemi şiir "collisio"sunun galibi hikmet ve dünyevilik olur ki, modern şiirin önemli bir arteri de böylece devreye girer. Felsefe ve edebiyat tarihlerinin gösterdiği bir gerçektir ki, sofist felsefenin ve klasik edebiyatın sonu individualizme ve personalizme çıkar. Bir başka ifadeyle, ferdîlik ve şahsilik felsefeyle bedii tefekkürün izmihlal noktasından doğar. Çöküş şartlarının çocuğu yeni Türk "eyyamcı"dır, hayatı dolu dolu yaşamaya çalışır; "ten-perest"tir, nefsinin sesini dinler; "öte" korkusu, hata ve günah endişesi zayıftır, "basit" Müslümandır; "şâdmâni" peşindedir, keder veren her şeyden uzak yaşar. Bütün bunlar, dinin, geleneğin, toplumun baskısını umursamayan; tek başına da bir bütün olduğunu hisseden ferdiyetçi Türk şairini, "rindane-eda" Osmanlı şiirini öne çıkarır. Artık şair, kendini en iyi şekilde ifade edeceğine inandığı profan felsefesini bulmuştur; bir daha da bırakmayacaktır.

Tasavvuf, Osmanlı'ya Arap topraklarından geldi; ama tasavvufi şiirin yolculuğu Şiraz'dan, Şeyh Sâdî'nin tekkesi eşiğinden başladı. Tasavvuf Mütenebbî'nin yahut Ebu Meârî'nin şiirlerinden de izlenebilirdi; lakin Türk'ün şiire sinmiş felsefe zevkini Acem şairlerinin tatmin ettiğini söylemek mümkündür. Bir başka söyleyişle, Türk mutasavvıf şairi tercihini filozofik tasavvuf yerine, entelektüel tasavvuftan yana kullanmıştır. XVIII. asırda profan şiirin isyanı ve "rind-meşreb" edanın hâkimiyeti, İran'ın entelektüel tasavvuf şiiri yerine, epiküryen hedonist şairlerinin eserlerine rağbeti artırır. O zamana kadar, Türk şiirinde gördükleri "gulam-perestî", "mey-güsarî" gibi birkaç hususta itirazlarını Acem etkilerine bağlayarak rahatsızlıklarını dile getirseler de gelenekçi şairler arasında Fars şiirine gerçek cephe alışın bu asırda başladığı açıktır ve bu cephe, Namık Kemal'e gelindiğinde tam bir müstahkem mevkiye dönüşecektir.

(4) Mahbub-perestî

Batı, Antik Grekoromen'den devraldığı bir anlayışla pederastiye hoşça bakarken Türkler homofobik idiler. Anadolu'ya geliş, "III. Roma İmparatorluğu"nu kuruş, Grekoromen kültürden ve aynı kültürden beslenen Acemlerden etkileniş gibi sebeplerdir ki, zamanla Osmanlı'yı ve edebiyatını eşcinselliği dışlamayan bir çizgiye çeker. İlginç olan, Batı'da Grekoromen medeniyetlerden beslenen aristokrasinin yerine, tamamen Hristiyan bir kültürün kuşattığı, yönlendirdiği burjuvazinin egemen olmaya başlaması, homoseksüalizme bakışı da değiştirir ve homofobik bir anlayışın yerleşmesini sağlar. Şark'ta hâlâ yaşamakta olan gelenekli

serbestiyi ve homoerotik ifadelerle süslenen edebiyatı eleştirmeye başlayan Batılı seyyah ve oryantalistlerin belirmesi de bundan sonradır. Moltke'nin hatıralarında (1960: 116) eleştirilen pederastinin, on sekiz yıl sonra Ubucini tarafından azaldığı tespiti (1977: II/ 68) önemlidir. Ahmet Cevdet Paşa'nın, bu değişimi açıklarken "ecânibin itirâzâtından ihtirâz ile gulâmpâreliğini ihfâya" (ecnebilerin itirazlarından çekinerek homoseksüelliğini saklamaya) çalışan ricalden bahsedişi (1980: 9), Osmanlı'nın Hristiyan burjuva ahlakını benimsemekte olduğunun işaretidir.

Batılı homofobianın Osmanlı şiire yansıması için bir başlangıç tarihi aranıyorsa, 1837-1838'i anmak gerekecek. Bu yıllar, Fransa'da kral Louis Philippe'in sırtını burjuvaziye dayayarak yürürlüğe koyduğu kanunlarla ve İngiliz Parlamentosu'nun kabul ettiği kararnamelerle yeni ahlakın tescil edildiği, mer'iyete konduğu tarihlerdir. Devrin Hariciye Nazırı Mustafa Reşit Paşa -biraz da mevkii ve ilgileri sebebiyle- bu gelişmelerden en erken ve en çabuk etkilenen isim olur. Enderunlu Fazıl'ın *Huban-name* ve *Zenan-name*'si, *Defter-i Aşk*'la beraber dört kere basılmışken, 1837-1838'deki beşinci baskısı müstehcen bulunarak Reşit Paşa'nın emriyle toplatılmıştır.[28] Bu hadise, Türk edebiyatında ilk sansür olduğu kadar, homofobik Avrupalının edebî-etik anlayışının resmen kabulünü göstermesi bakımından da önemlidir. *Huban-name*'de Avrupa ve Amerika da dâhil olmak üzere dünya kavimlerinden kırk erkek tipinin tanıtıldığı görülür. *Zenan-name*'de ise, aynı kırk kavmin kadın cinsi tanıtılır (her iki eserin tasvirleri için bk. Erdoğan 1998: 78-85). Belli ki, ahlak anlayışı değiştikçe, pederasti kadar heteroseksüel ilişkilerin anlatılması da ayıp sayılmaya başlanmıştır.[29] 1253'e (1837-1838) kadar dört kere basılmasında mahzur görülmeyen bir eser bu tarihte yapılan beşinci baskısında toplatılıyorsa, Türk'ün yeniden "homofobik" bir millet olmaya başlamasının da bu yıllara rastladığı söylenebilir.

[28] Alpay Kabacalı, Türkiye'de sansürün tarihçesi üzerine yaptığı bir çalışmada (1990), toplatılan ilk kitabın *Defter-i Aşk* olduğunu söyledikten (s. 13) birkaç sahife sonra, Ahmet Mithat'in *Dağarcık*'ı –ki, kitap değil, mecmuadır– ile Kemal'in *Evrâk-ı Perîşân*'ını sansür edilen ilk kitaplar olarak gösterir (s. 41). Dalgınlık mı, şaşkınlık mı, cehalet mi?

[29] Sansür edilen kitabın adının *Defter-i Aşk* olması, yasaklanan metnin de *Defter-i Aşk* olduğunu göstermez. Fikrimce, Fazıl'ın eserlerinden ziyade, kitabın sonuna Sünbülzade Vehbi'den eklenen *Şevkengiz* yasaklanmaya sebep gibi görünüyor. *Şevkengiz*, biri oğlanları, diğeri kızları yeğleyen iki kişinin tercihlerini tartışmasından ibaret bir mesnevidir ve her ikisi de haklı çıkmak için kendi seçimini övmektedir. Metin, bütün zamanlar için utanç vericidir.

(5) Siyaset

Baki'nin (ö. 1599) "Pâdişehsen ettiğin kanûn olur" deyişinin üzerinden çok zaman geçmiş ve XVIII. asırda, devlete, tebaaya, sultana, idareye ait fikirlerin köklü bir değişim geçirmesi sonucunda, Sâdîi Şirâzî'nin "Benî Âdem âzâ-yı yek-dîgerend" (her kişi bir diğerinin uzvudur) mısraının manası, âdeta yenibaştan keşfedilmiştir. Hersekli Arif Hikmet'in "Bir mülke var ki şâh ü vezîri bulunmaya" mısrasına uzanan yol, bu değişimin çokça hesaplan mayan sonucudur. Devlet kendini değiştirmeye çalışırken

tebaasını da gerekli gördüğü, zoraki bir değişime memur ve mecbur eder. "Halka rağmen, halk için" anlayışı, tebaanın "modernizasyon"u adına iyi niyetli bir teşebbüs olsa da devletin hesaplamadığı bir sonuç doğurur ve hançer, kınını kesmeye başlar. Devletin bilinçlendirdiği tebaanın, saltanatta, ricalde, devlet kurumlarında yanlış olanı görmesi, daha önemlisi, ifade etmesi, çokça hesaplanmış bir gelişme değildir. Osmanlı şiirindeki hiciv geleneği asırlardır devleti ve idarecileri eleştirirken yeni bir tebaa tavrından bahsetmenin yanlışlığı iddia olunabilir; fakat, iki tarzın birbirinden kolayca ayrılmasını sağlayacak birkaç önemli fark vardır. Her şeyden önce, hicivler şairinin şiir sayıp divanına almadığı ikinci sınıf metinlerdir; yeni eleştiriler ise, şiir saygınlığı taşırlar. Hiciv, şahsi garez mahsulüdür, mübalağalıdır, taraflıdır, genellikle haksızdır ve hissî bir atılganlık taşır; yeni eleştiriler ise, kişilerden çok kurumları hedef alır, hissin değil fikrî bir olgunluğun eseridir, tahrip yerine tamir ve ikaz maksadını taşır. Bu sebeplerle, hiciv bir koldan devam ededursun, eleştiri şiirleri sosyal-siyasi temasını geliştirerek Ziya-Kemal nesline bağlanacaktır.

Yeni şiir cemiyetin siyasi problemleriyle daha ilgilidir ve fikrî hayatı biçimlendirecek yeni kavramlara açıktır; çocuğu ve onun dilini, argoyu ve sokaktaki insanın dilini kelime kadrosuna dahil etmekte mahzur görmez; modernizmin, teknolojinin, değişimin getirdiği yeni unsurları mazmunlaştırmanın canlı bir süreç hâlinde yaşamasını sağlar; Batı'nın ve kendi azınlığının dillerinden aldığı kelimelerle mısra kurmaktan, hatta makaronik manzumelere dönüşmekten kaçınmaz. Yenileşen şiirin 1859-1860 ile başlatılan devresi geldiğinde, sanki değişimle ilk defa tanışılıyormuş gibi davranılması; gerek günün edebiyat adamlarının, gerekse sonraki yılların edebiyat tarihçilerinin Şinasi'yi "büyük müceddit" olarak tanıtmaları ve onu hazırlayan nesilleri hiç dikkate almamaları bir takdim-tehir problemini kemikleştirecektir.

Kaynakça

Abdülhalim Memduh (1306), *Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, İstanbul: Mahmud Bey Mtb.

Adıvar, A. Adnan (1970), *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul.

Ahmed Cevdet Paşa (1309), *Târih-i Cevdet*, Tertibi cedid, C. IXII, İstanbul: Matbaai Osmaniyye.

Ahmed Cevdet Paşa (1980), *Ma'rûzât*, (hzl. Dr. Y. Halaçoğlu), İstanbul: Çağrı Yay.

Ahmed Lûtfi (yty.), *Târih-i Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye*, C. IV, İstanbul: Matbaai Amire.

Ahmed Lûtfi (1328), *Târih-i Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye*, C. VIII, İstanbul: Sabah Mtb.

Akif (Paşa) (1259), *Eş'âr-ı El-hâc Âkif Efendi*, İstanbul.

Aksoy, Ö. Asım (1954), *Aydi Divanı*, 2. bs., Ankara: Desen Mtb.

Aksoyak, İ. Hakkı (1999), "Bahri Tavîl", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Himmet Biray Özel Sayısı, s. 438445.

Akün, Ö. Faruk (1977), "Tanzimat Edebiyâtı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, VI/2: 15-37; VI/3: 22-39.

Ali Emiri (1327), *Tezkire-i Şuarâ-yı Âmid*, İstanbul: Matbaai Amidî.

Ali Emiri, *Dîvân-ı Emîrî*, Millet Ktp., A. Emiri, Manzum 39.

Alkan, A. Turan (1989), *Sıradışı Bir Jön Türk Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yay.

Aynî (Ayıntablı) (1258), *Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Aynî*, İstanbul: Matbaai Seraskerî.

Ayvazoğlu, Beşir (2000), "İntihal Yahut Yağmayı Sühan", *Simurg*, Ekim, 23.

Bacon, Francis (1962), *Essays*, London: Oxford University Press.

Bardakçı, Murat (1993), *Fener Beylerine Türk Şarkıları*, İstanbul: Pan Yay.

Başgöz, İlhan (1945), "Nedim'de Halk Edebiyatının İzleri", *Ant Dergisi*, 1 (Mart): 15.

Beydilli, Kemal (1995), *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi* (1776-1826), İstanbul: Eren Yay.

Beysanoğlu, Şevket (1957), *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, C. I, İstanbul: Şehir Mtb.

Cengiz, H. Erdoğan ve Gönül H. Eren (1996), *Rahmî-i Harputî Divanı*, Ankara: KB Yay.

Cioran, E. Michel (2001), *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine*, (çev. K. Sarıalioğlu), İstanbul: Gendaş Yay.

Derdli (Âşık) (1979), *Şair Dertli*, (hzl. Ş. Kutlu), İstanbul: Kervan Yay.

Dilmen, İ. Necmi (1338), *Târih-i Edebiyyat Dersleri*, C. I, İstanbul: Matbaai Amire.

Erdoğan, S. Nilgün (1998), *Sexualles Leben bei den Osmanen*, İstanbul: Dönence Yay.

Ergun, S. Nüzhet (1932), *Şeyh Galip*, İstanbul: Kanaat Ktp.

Ergun, S. Nüzhet (1941), "Divan Edebiyatında Hece Vezni", *Çınaraltı Mecmuası*, 5: 6.

Esad (Sahhaflar Şeyhizade), *Bağçe-i Safâ-enduz*, Süleymaniye Ktp., Hafid Efendi, Yz. 334.

Eşref Paşa (Mustafa) (1278), *Pâk-dîvân-ı Eşrefü'ş-şuarâ*, İstanbul: Matbaai Amire.

Fâik (Manastırlı) (1313), *Türkçe Aruz*, Kostantıniye: Âlem Mtb.

Fatin (Davut) (1271), *Tezkire-i Hâtimeti'l-eş'ar*, İstanbul: İstihkâm Alayları Litografya Tezgâhı.

Fatin (Davut) (1288), *Dîvân-ı Fatin*, İstanbul: İzzet Efendi Mtb.

Fedai, Harid (1986), "Yenilik Yanlısı Bir Müftü: Kıbrıslı Hasan Hilmi Efendi", *Kültür Dergisi*, 1 (Temmuz-Ağustos).

Galib (Şeyh), *Dîvân-ı Galib*, Topkapı Sarayı, Hazine Ktp., 941.

Galib (Şeyh) (1992), *Hüsn ü Aşk*, (hzl. O. Okay ve H. Ayan), 2. bs., İstanbul: Dergâh Yay.

Galib Paşa (Abdülhalim) (1943), *Mutâyebât-ı Türkiyye*, (hzl. Ercüment Muhip), İstanbul: Aydınlık Basımevi.

Gibb, E. J. W. (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi*, C. V, (çev. A. Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yay.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1985), *Mevlânâ Celâleddin- Hayatı, Felsefesi, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, 4. bs., İst.: İnkılâp Kitabevi.

Hâlet (Mehmed Said) (1258), *Dîvân-ı Hâlet Efendi*, İstanbul: Takvimhanei Amire.

Halil Nuri (Vak'anüvis), *Halil Nûri Dîvânı*, Millî Ktp., Yz. F. B., 320.

Halim (Enderunlu), Dîvân-ı Halîm, Millî Ktp., Yz. F.B. 314.

Hâlis (Tahir Ömerzade) (1272), *Şehnâme-i Osmanî*, İstanbul: Ceridei Havadis Mtb.

Hikmet (Niğdeli) (1330), *Muhterem Bir Şehid Anasının Gördüğü Müdhiş ve Şâyân-ı Hayret Bir Rûyâ*, İstanbul: Hukuk Mtb.

Hilmî (Müftü), *Dîvançe-i Kıbrısî Hilmî Efendi*, Millî Ktp., Yz. B. 158.

Holbrook, Victoria R. (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları, Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, İstanbul: İletişim Yay.

Hüsni, *Dîvançe-i Hüsnî*, Millî Ktp., Yz. A. 2565.

İbrahim Hâlet, *Dîvân-ı Hâlet Bey*, Millet Ktp., A. Emiri, Mnz. 96.

İffet (Bursalı) (1257), *Dîvan*, İstanbul: Takvimi Vekayi Mtb.

İlhami (III. Selim), *Dîvân-ı İlhamî*, İÜ Ktp., TY. 5507.

İlyas (Hafız Hızır Ağa) (1987), *Letaif-i Enderun*, (hzl. C. Kayra), İstanbul: Güneş Yay.

İnal, İbnülemin M. Kemâl (1988), *Son Asır Türk Şairleri*, C. IV, İstanbul: Dergâh Yay.

İnalcık, Halil (1964), "Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkiler", *Belleten,* XXVIII, 112: 623-649.

İsen, Mustafa (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara: Akçağ Yay.

İzzet (Molla) (1269), *Manzûmetü'l-müsemmenî be-Mihnet-i Keşan*, İstanbul: Ceride-i Havadis Mtb.

Kabacalı, Alpay (1990), *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü*, İstanbul: Gazeteciler Cemiyeti Yay.

Kam, R. Ferid (1950), "Edebiyat ve Musikide Şarkı", *Hisar*, 3 (Mayıs): 7.

Kâni (Ebubekir), *Dîvân-ı Kânî*, Millî Ktp., Yz. A. 404/ 2.

Kızıltan, Mübeccel (1994), "Dîvân Edebiyatı Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler", *Sombahar*, 21-22 (Ocak-Nisan): 104-160.

Kocatürk, V. Mahir (1963), *Saz Şiiri Antolojisi*, Ankara.

Koçu, R. Ekrem (1972), "Tarih Boyunca Fes", *Hayat Tarih*, VIII, I: 1(85): 14-19.

Köprülü, M. Fuad (1330), "Âşık Tarzında Aruz Vezni", *İkdam*, 6195: 8 Mayıs.

Köprülü, M. Fuad (1928), *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basit*, İstanbul: Devlet Mtb.

Köprülü, M. Fuad (1929), "Tanzimat Devrinde Millî Edebiyat Cereyanları", *Hayat*, 112 (17 Kânun-i sani): 142-143.

Köprülü, M. Fuad 19621965), *Türk Sazşâirleri*, 2. bs., Ankara: Millî Kültür Yay.

Köprülü, M. Fuad (1981), *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, İstanbul: Ötüken Yay.

Kurnaz, Cemâl (1997), *Türküden Gazele-Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Bir Deneme*, Ankara: Akçağ Yay.

"Haşim'e ve İntihâle Dair Konuşuldu", (1936*), Kültür Haftası Mecmuası*, 5 (12 Şubat).

Latifî, (Hatibzade) (1314), *Tezkire-i Lâtîfî*, İstanbul: İkdam Mtb.

Lebib (Ruznamçecizade), *Mecmua-I*, Süleymaniye Ktp., YB. 1987.

Leyla (1260), *Dîvân-ı Leylâ Hanım*, Kahire: Bulak Mtb.

Macit, Muhsin (2001), *Erzurumlu Zihnî Divânı*, Ankara: KB Yay.

Mecmûa-I, Millî Ktp., Yz. A. 23.

Mecmûa-II, İÜ Ktp., İbnülemin, TY. 2569.

Mehmed Nazif (Enderunlu), *Dîvân-ı Nazif*, Atatürk Kitaplığı, Belediye, Yz. K. 181.

Moltke, Helmuth von (1960), *Türkiye'de Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar (1835-1839)*, (çev.

H. Örs), Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

Muhammed (bin Ahmed) (1263), *Tercüme-i Mustatraf*, (trc. Ekmekçizade Ahmed), C. II, İstanbul: Matbaa- i Amire.

Muhlis (Esad Paşa) (1268), Dîvançe-i Esad Paşa, İstanbul: Takvimhane-i Amire.

Namık Kemal (1289), "Tanzimat", *İbret*, 46 (Ramazan): 4.

Nedim (1338), *Nedim Dîvanı*, (hzl. H. N. Boztepe), İstanbul: İkdam Mtb.

Neş'et (Hoca Süleyman), *Dîvân-ı Neş'et*, Millî Ktp., Yz. F.B. 255.

Nevres (1290), *Dîvân-ı Osman Nevres*, İstanbul: Matbaa-i Amire.

Nuri, *Dîvân-ı Nûrî*, Millî Ktp., Yz. A. 5730.

Nuri Pertev (Muvakkitzade), *Dîvân-ı Pertev*, Süleymaniye Ktp., Hâlet Efendi, Yz. 670.

Nuri Pertev (Muvakkitzade), *Dîvân-ı Pertev*, Millî Ktp., Yz. A. 5270.

Oktay, Cemil (2001), "Bizans Siyasî İdeolojisi'nden Osmanlı Siyasî İdeolojisi'ne", *Cumhuriyet'e*

Devreden Düşünce Mirası, C. I: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi, 2. bs., İstanbul: İletişim Yay., s.29-36.

Ortaylı, İlber (1990), "Osmanlı İmparatorluğu Tarihte Üçüncü Roma'dır, Bir Dördüncüsü De Yoktur", *Türkiye Günlüğü Dergisi*, 11: Yaz.

Özalp, M. Nazmi (1986), *Türk Musikisi Tarihi*, C. I, Ankara.

Özdemir, Hikmet (1996), *Âdile Sultan Dîvânı*, Ankara: KB Yay.

Özgül, M. Kayahan (1990), *Yenişehirli Avnî, Hayatı ve Eserleri*, Ankara: KB Yay.

Özgül, M. Kayahan (1998), *Helvacı-zâde Muharrem Hasbi, Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Beceri Mtb.

Özgül, M. Kayahan (2003), *Kandille İskandil*, Ankara: Hece Yay.

Özgül, M. Kayahan (2005a), "Arayışlar Devri Türk Şiirine Giriş", *Türk Dünyası Edebiyat*

Tarihi, C. VI, Ankara: AKM Yay., s. 18-353.

Özgül, M. Kayahan (2005b), "Sekmeler", *Sonsuzluk ve Bir Gün Dergisi*, 2.

Özgül, M. Kayahan (Kasım 2005c), "İntihâl'den Çalıntı'ya, İntikal'den Alıntı'ya", *Hece*, 107: 52-64.

Pertev (Paşa) (1249), *Dîvân-ı Pertev*, İstanbul.

Riyâhî, M. Emin (1995), *Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı*, (trc. M. Kanar), İstanbul: İnsan Yay.

Said (Hızır Ağazade) (1257), *Dîvan-ı Hızır Ağa-zâde Said Bey*, İstanbul: Matbaa-i Babı Hazreti Seraskerî.

Sâlik (Çelebi), *Dîvân-ı Sâlik*, Millî Ktp., Yz. FB. 319.

Sami (Ebubekir Paşa), *Dîvân-ı Sâmî*, Millî Ktp., Yz. A. 2599.

Semih Mümtaz S. (1948), *Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
Senih (Süleyman) (1275), Dîvân-ı Senîh-i Mevlevî, İstanbul: Takvimhanei Amire.

Süleyman (Müstakimzade), *Istılâhâtü'ş-Şi'riyye*, Süleymaniye Ktp., Pertev Paşa, Yz. 625/ 18.

Süleyman Nazif (1290), *Süleyman Nazif Efendi'nin Manzum ve Mensur Âsârı*, Diyarbekir: Vilayet Mtb.

Süruri (1255), *Dîvân-ı Sürurî*, Kahire: Bulak Mtb.

Şâdî (1325), *Dîvân-ı Süleyman Şâdî*, Dersaadet: Şirketi Sahhafiyyei Osmaniyye Mtb.

Şakir (Çukadarzade), *Dîvan*, Millî Ktp., Yz. FB. 329.

Şehsuvaroğlu, Halûk Y. (1986), *Boğaziçi'ne Dair*, İst.: Fer Mtb.

Şem'î (Konyalı) (1292), *Dîvân-ı Şem'î*, İstanbul: Muhyiddin Efendi Mtb.

Şen, Adil (1995), *İbrahim Müteferrika ve Usûlü'l-Hikem fî Nizâmi'l-Ümem*, Ankara: TDV Yay.

Tahsin (Lefkoşalı Hasan Bey) (1299), "Kasîde", *Envâr-ı Zekâ*, Cüz 6.

Tecrübekâr, B. Nusret (1995), *İran Edebiyatında Şiir-Kaçarlar Dönemi*, (trc. M. Kanar), İstanbul: İnsan Yay.

Toderini, Abbé J. B. (1789), *De la litterature des Turcs*, C. I, Paris: Libraire Poinçot.

Tökel, D. Ali (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi*, Ankara: Akçağ Yay.

Turhan, Mümtaz (1958), "Teknik Değişmelerin Sosyal Tesirleri", *Tecrübî Psikoloji Çalışmaları*, C. II, İstanbul: İÜ EF Yay., s.1-10.

Ubucini, Jean H. A. (1977), *1855'te Türkiye*, (trc. A. Düz), II C., İstanbul: Kervan Yay.

Uzun, Ahmet (2002), *Tanzimat ve Sosyal Direnişler*, İstanbul: Eren Yay.

Ülkütaşır, M. Şakir (1940), "Âşık", *Türk-İslâm Ansiklopedisi*, I: 594-595.

Üzgör, Tahir (1991), *Fehîm-i Kadîm- Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: AKM Yay.

Vehbi, Sünbülzade (1253), *Dîvân-ı Vehbî*, Kahire: Bulak Mtb.

Yüksel, Sedit (1980), *Şeyh Galib, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara: İş Bankası Kültür Yay.

Zihnî (Bayburdlu) (1293), *Dîvân-ı Zihnî*, İstanbul: Süleyman Efendi Mtb.

Ziver Paşa (Ahmed Sadık) (1313), *Âsâr-ı Zîver Paşa*, Bursa: Matbaai Vilayet.

Ziya Paşa (1343), *Külliyyât-ı Ziyâ Paşa*, (hzl. S. Nazif), İstanbul: Kanaat Ktp.

Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Mensur hikâyeler

Hasan Kavruk

NAZIMDA olduğu gibi nesir türlerinde de 19. asrın ilk yarısı klasik edebiyattan farklı yeni bir edebiyat anlayışının belirmeye başladığı bir dönemdir. Siyasi ve sosyal yapı, eski dönemlerdekilerle mukayese edilebilecek kalitede eserler ortaya koyacak sanatçıların yetişmesi için uygun bir özellik göstermemektedir. Bu dönemde tahkiyeye dayalı mensur eserlerde de önceki dönemlere göre büyük bir azalma görülmektedir. 1860'lı yıllardan itibaren Batı'dan yapılan çevirileri görüp farklı örneklerle karşılaşan Osmanlı aydını, içinde bulunduğu kültürel değişim atmosferinde yeni estetik anlayıştan hareketle bundan sonra arayışlar içine girecek, yeni denemelere başlayacaktır. Bu arada klasik anlayışla, eskinin devamı niteliğinde bazı eserler de kaleme alınmaya devam etmektedir. Bunlar hem sayıca azdır, hem de birkaçı müstesna estetik itibariyle kayda değer bir özellik taşımazlar. Bu dönemde kaleme alınan belli başlı eserler şunlardır:

Bir kısmı *Kelile ve Dimne* tarzı hayvan hikâyelerinden oluşan *Kısasü'd-Devran*, Mehmet H. Bin Ahmet bin İsmail Tosyavi tarafından 1236/1820 tarihinde Tosya'da kaleme alınmıştır (Levend 1964: 110). Klasik Şark kaynaklarından faydalanılarak hazırlanan eserde ünlü şahısların hayatlarına dair hikâyeler, küçük latife ve fıkralar da yer almaktadır. Birbiriyle ilişkisi olmayan müstakil hikâyelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan eserdeki hikâyeler, genellikle ahlaki, didaktik konulu, kıssadan hisse çıkartılacak metinlerdir (Süleymaniye Ktp. Esad. Ef. No. 2355).

Önceki yüzyıllarda Arapçadan dilimize aktarılan *Elfü'l-Leyleti ve'l-Leyle* yani *Binbir Gece Hikâyeleri*, bu dönemde Fransızca metninden Ahmet Nazif tarafından 1843 tarihinde yeniden çevrilmiş ve 4 cilt olarak yayımlanmıştır. Ahmet Ekmekçizade tarafından, Muhammet b. Ahmet Hatib elİbşihi'nin (ö. 850/1446) Arapça *el-Mustatraf min Külli Fenni Mustazraf* (Katip Çelebi 1972: II/1674) adlı eserinden tercüme edilen *Mustazraf Çevirisi* ahlaki fıkralardan, küçük hikâyelerden meydana gelmiştir. Eser, Vak'anüvis Es'at Mehmet Efendi (ö. 1264/1847) tarafından bazı eklemeler ve değişikliklerle (Levend 1973: I/332) yayımlanmıştır (Kırbağa 1974: I/233). Eserdeki hikâyeler derleme nitelikli, birbirlerinden bağımsız küçük anlatılardır.

Bu dönemin daha önceki tarihlerde kaleme alınan klasik Şark kaynaklı eserlerinden farklı olarak yerli unsurlarla donatılmış, telif, mahallî özellikli tahkiye ürünlerinden olan *Akabi Hikâyesi*, Vartan Paşa adıyla bilinen Hovsep Vartanyan tarafından 1268/1851 tarihinde yazılmıştır (Alpaslan 2002: 185). Yazıldığı dönemdeki İstanbul Ermenilerinin yaşayışını yansıtan ve Ermeni harfleriyle Türkçe olarak kaleme alınan eserin konusu, 1840 yıllarında İstanbul'da yaşayan, Hagop ile Akabi adlı ayrı mezheplerden iki Ermeni genci arasındaki maceralı aşk hadisesidir. *Akabi Hikâyesi*, birbiriyle bağlantılı 16 fasla ayrılmıştır. Bunların ilk altı faslında, iki kahramanın çevresindeki şahıslar değişik yönleriyle anlatılır. Yedinci bölümden itibaren Akabi ile Hagop'un inanılmaz aşkları ele alınır. Buraya kadar adeta tasarlanan kurgunun altyapısı hazırlanmıştır. Klasik aşk ve halk hikâyelerinden (mesela Kerem ile Aslı) faydalanarak inanç farklı lığının insanlar üzerindeki olumsuz etkisini trajik bir aşk hadisesiyle aktaran yazar, 19. yüzyıl İstanbul hayatını gerçekçi bir yaklaşımla sergilemiştir. Eser yayımlanmıştır (Tietze 1991).

Klasik mensur hikâyeleri, şüphesiz burada tespit edilenlerle sınırlandırmak mümkün değildir; kütüphanelerin sağlıklı tasnifi yapılıp konu katalogları tamamlandıkça pek çok eserin gün yüzüne çıkacağı muhakkaktır. Bu arada varlıkları bilindiği hâlde yazıldıkları dönem veya yazarları tespit edilemediği için bir kronolojik çerçeveye yerleştirilemeyen *Hikâye-i Beşir ü Şadan, Hikâye-i Tuti ve Mekr-i Vezir, Hikâye-i Garibe* gibi pek çok hikâyenin varlığını da belirtmekte fayda vardır (Geniş bilgi için bk. Kavruk 1998). Aydınıyla, halkıyla, okur yazarıyla, cahiliyle Osmanlı toplumunun yüzyıllarca elinden düşürmediği, her yönüyle faydalandığı bu eserler, birçok açıdan incelenmeye muhtaçtır.

Kaynakça

Alpaslan, Gonca Gökalp (2002), *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara: KB Yay.
Kâtip Çelebi (1972), *Keşf el-Zunûn*, C. II. İstanbul: MEB Yay.
Kavruk, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara: MEB Yay.
Kırbağa, M. Ali (1974), *Kâmûsu'l-Kütüb ve Mevzuatü'l-Müellefât*, C. I, Konya.
Levend, A. Sırrı (1964), "Ümmet Çağı Ahlâk Kitaplarımız", *TDAY 1963*, Ankara: TDK Yay., s. 89-115.
Levend, A. Sırrı (1973), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: TTK Yay.
Tietze, A. (1991), *Vartan Paşa (Hovsep Vartanyan) Akabi Hikâyesi*, İstanbul: Eren Yay.

Klasik Sonrası Dönem (1800-1860): Estetik nesir

M. Fatih Köksal

EDEBÎ olayların, siyasi ve toplumsal gelişmelerden bağımsız kalamayacağı bilinen bir husustur. Bu durum, sık sık içine kapalı ve toplumdan ve hayattan kopuk bir edebiyat olmakla itham edilen klasik edebiyat için dahi geçerlidir. Ama edebiyat-siyaset-toplum ilişkisi, Türk edebiyatı tarihinin hiçbir safhasında herhâlde XIX. yüzyıldaki kadar içiçe ve birbirini tetikler mahiyette olmamıştır.

Bir yandan Mısır'da olduğu gibi bazı valilerin merkezî otoriteye başkaldırmaları, bir yandan Fransız İhtilali'nin doğurduğu milliyetçilik cereyanı dolayısıyla bağımsızlık sevdasına düşen gayrımüslüm tebaanın isyanları karşısında ister istemez kurtuluş yolları aranmaya başlanmıştı. Arayışa giren padişahların bir kısmı, çarenin -artık gerisine düştüklerini fark ettikleri- Batı'nın bilim ve teknolojisinden yararlanmada olduğu fikrinden hareketle Batı'ya açılma teşebbüslerine girmişlerdi. Fakat bu ıslahat hareketlerine bir yandan yeniçeriler bir yandan medrese ayak diriyordu. II. Mahmut (sal. 1808-1839)'un, tarihe Vak'a-i Hayriye adıyla geçen 1826'daki yeniçeriliği ılgası ile direncin bir kanalı kırılmış oluyordu. Eski medrese sistemi bir taraftan devam etmekle birlikte bir önceki yüzyılda açılan deniz ve kara mühendis okullarına bu yüzyılın ilk yarısında Tıbbiye ve Harbiye mektepleri eklenerek Batı teknolojisini yakalama gayretleri ortaya konuyordu. Kurulması düşünülen yeni yüksek okullarda okutulacak kitapların hazırlanması maksadıyla Encümen-i Daniş, eğitim-öğretim işlerini yönetmek üzere Maarif-i Umumiye Nezareti kuruldu.

Bu yüzyılda yenilik ve değişimler sadece eğitim ve bilim dünyasında değil edebiyat âleminde de kendini gösteriyordu. Paris ve Londra'ya okumaya gidenlerin dönüşleri siyaset sahasının yanı sıra toplum yapısı ve edebiyata da muazzam bir farklılaşmayı getirmişti. Bu farklılaşma, eski yüzyılların Sebk-i Hindî veya Mahallîleşme Cereyanı gibi bir akım şeklinde değil, büsbütün toplum hayatını etkileyecek bir yönelim hâlinde olacaktı. Ne var ki, edebiyatta yenilik taraftarları ve onların -çok da mütecanis olmayan- edebî anlayışları bütün edebiyat âlemini kuşatan bir genişliği yakalayamıyordu. Toplumun âdeta genlerine işleyen, uzun asırlara dayalı klasik sanat ve estetik anlayışı ve zevkin birikimi, bir kanaldan güçlü bir şekilde varlığını devam ettiriyordu. Kendilerine XVII. yüzyıl şairlerini örnek alan yazar ve şairler tarafından 1861 yılında kurulan Encümen-i Şuara, devrin en ünlü kalemlerini bir araya getiren bir topluluk olarak döneme damgasını vurmuştu. İlk müdavimleri arasında Namık Kemal (1840-1888) ve Ziya Paşa (1829-1880)'nın da bulunduğu bu topluluk üyelerinin temel asgari müşterekleri şiirde eskiye yönelişi ve klasik tarzı devam ettirme hususundaki kabul ve ısrarlarıdır.

Sonradan "Tanzimat Edebiyatı" adıyla anılmaya başlanacak olan Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının başlangıcı olarak ilk özel gazete olan *Tercüman-ı Ahval*'in yayın hayatına başladığı 1860 yılı gösterilir. Ne var ki her edebî hadise veya akım, ilk nüveleri başlangıcı, gelişme safhası ve sonuçlarıyla belli bir süreç içerisinde cereyan eder. Bir bakıma geçen yüzyılda yazılan *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* bu yeni dönemin habercisi gibiydi. Şu veya bu sebeple Batı'ya giderek Avrupa'nın yaşantısını, idari yapısını, eğitim-öğretim ortamını gören Jön Türkler, oradaki gözlem ve birikimlerini belli kabullerle birlikte Türkiye'ye taşırken elbette ülkeyi yabancı edebiyatlarla da tanıştırmışlardı. Tanzimatçıların edebiyat anlayışlarının temelinde eski tarzı terk ve karalama yatıyordu. Onlara göre eski edebiyat, diliyle, nazım şekilleriyle, mazmunları, belagati ve dünyaya bakışıyla bütünüyle terk edilmesi gereken bir "ucube" idi. Başını Namık Kemal'in çektiği bu anlayış sahipleri teoriyi pratiğe dönüştürmede -özellikle dilde sadeleşme hususunda- pek başarılı olamamışlardı. Şiirde hem muhteva ve hem de şekil hususunda kesin dönüşüm ve yenilenme ancak Abdulhak Hâmit (Tarhan) (1852-1937) ile gerçekleşebilecekti.

Osmanlı Devleti için gerileme ve çöküş, Osmanlı aydını için arayışlar devri olan bu yüzyılın klasik edebiyat açısından en etkileyici yönü sanatkâr-hami ilişkisi noktasında görülür. Bu yüzyıla gelinceye kadar hemen bütün padişahlar şiir ve edebiyatla ilgilenmişler, şairleri musahip edinmiş ve onlara büyük oranda destek olmuşlardı. Pekçoğu divan sahibi olan bu padişahlara XIX. yüzyılda artık rastlayamıyoruz. Yüzyıl başında İlhami mahlasıyla şiirler yazan, divan sahibi şair III. Selim (sal. 1789-1807) dışında

bu asır padişahları şiir ve edebiyatla ilgilenmemişlerdir. Bu da şiir, sanat ve edebiyatın gelişmesini olumsuz yönde etkileyen önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki bu olumsuzluk, ediplerin farklı çıkış kapıları aralamaları gibi bir imkâna da vesile olmuştur. Edebiyatta Batı'ya yönelişin elbette güçlü siyasi ve sosyal gerekçeleri varsa da klasik edebiyatı devam ettirmeye gayret eden ediplerin hamilerini kaybetmelerini de bu sonucun bir psikolojik sebebi olarak göstermek yanlış olmaz. Ciddi hamilerin kalmayışı elbette şiiri ve nesriyle edebiyatı bütünüyle tüketmemişti. Aksine XVIII. yüzyıldan başlamak ve bu yüzyılda daha da artmak üzere bizzat şiirin içinden "şairlerin çoğaldığı"na dair nükteli, alaycı ve tarizli şikâyetler eksik olmamıştır. Devlette gerilemenin bariz olarak görüldüğü ve çöküşün de işaretlerinin verildiği bir devreye tekabül etmesine rağmen XIX. yüzyılda şair gibi nasir de çoğalmıştır.

Klasik edebiyat anlayışı içerisinde şiirin nesir karşısında tartışmasız üstünlüğü vardı. XVII. yüzyılda Nef'i (1572?-1635)'ye "Tenezzül eylemem inşâya eylesem belki / Müsebbihân-ı felek vird iderdi inşâmı" dedirten anlayış, şiir varken nesirle iştigali "tenezzül" meselesi görmek ve nesre yukarıdan bakmak, ne Nef'i'nin şahsına ne de onun devrine münhasır bir anlayıştı. Çok tanınmış ve açık bir itiraf olduğu için Nef'i'den örnek verdiğimiz bu anlayış klasik edebiyatın başlangıcından bu döneme kadar hâkimdi. Yani nesir, doğası gereği direnci peşinen yitirmiş gibiydi. Bu devirde nesirle ilgili tartışmalar anlaşılır olup olmama üzerinde yoğunlaşmıştır ki bu tartışmaların ekseninde Ziya Paşa'nın meşhur "Şiir ve İnşa" makalesi yer alır. Nef'i'nin bir "tenezzül" meselesi olarak gördüğü nesir, yeni edebiyatçılar nazarında artık küçümsenmek şöyle dursun nazma üstün tutuluyor, mesela Namık Kemal'e;

> Nesrimde rekâket olmasaydı
> Evvelce gözüm de dolmasaydı
> Hiç nazma temâyül eylemezdim
> Bir sâdece beyt söylemezdi

dedirtiyordu.

Eski nasirler, eserlerinde şiire yaklaşan bir güzellik ortaya koymaya çalışırlardı. Seci merakına, birbirine bağlı cümleciklerle dolu bir türlü sonu gelmeyen sıralı uzun cümleler ve alışılmadık Arapça-Farsça kelimelerle tasannu yapma endişesi de eklenince ortaya çıkan metinler ancak belli kimselerin çözüp anlayabileceği bir hâl alıyordu ki, işte bu yüzyıl bu tür nesre karşı ilk bilinçli ve temelli eleştirilerin getirildiği bir dönemdir. Mustafa Reşit Paşa (1800-1858)'nın emriyle Cevdet Paşa (1823-1895) tarafından

kaleme alınan bildiride Encümen-i Daniş tarafından hazırlanacak eserlerde herkesin kolayca anlayıp yararlanabileceği bir dil kullanılması isteniyordu. Nitekim *Tercüman-ı Ahval*'in ilk sayısının Şinasi (1826-1871) tarafından yazılan başmakalesinde "umum halkın anlayabileceği" bir dil vadediliyordu. Bununla birlikte tıpkı şiir sahasında olduğu gibi nesirde de bu dönüşüm çok kolay olmamıştır. Eski alışkanlıklardan vazgeçmenin zorluğu bir tarafa, böyle bir sadeleşmeye sıcak bakmayan geniş bir kitle de vardı. Nitekim onlar eski tarz nesir yolunu devam ettirdiler. Esasen "klasik Türk nesri" tabiriyle bahis konusu olan da bu tarz olmaktadır. Fakat tıpkı Klasik Türk şiirinde olduğu gibi klasik nesirde de döneme imzasını atacak kudrette bir kalem ortaya çıkmamıştır. Klasik nesir tarzını devam ettirmeye çalışanlar mevcut idiyse de şiirdeki gibi bir sabit-kademlik nesirde görülmez. Bunun en büyük sebebi klasik edebiyatta nesre verilen değerle ilgilidir. Divan edebiyatıyla ilgili Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'in ilk çeyreğine kadar azalmaksızın devam eden tartışmaların hemen hemen hiçbir yerinde nesir yoktur. Klasik edebiyat demek şiir edebiyatı demekti. Namık Kemal'den Abdulbaki Gölpınarlı'ya, Şinasi'den Agâh Sırrı Levend'e kadar bütün eleştirmenler mazmunculuk, mahbupçuluk, nazirecilik, hayattan kopukluk, dilinin ağırlığı gibi pek çok bakımdan bu edebiyatı tenkit ederlerken hep "şiir"i esas aldılar. Mensur eserler ne ciddi eleştirilere muhatap oldu ne de bu edebiyat "nesir yokluğu" cihetinden önemli bir eleştiriye maruz kaldı.

Eski nesir, XIX. yüzyılda, daha edebî Tanzimat'la asıl etkisini şiir alanında gösterecek olan inkılabı gerçekleştirmeden önce zaten kendiliğinden bir sadeliğe bürünmüştü. Resmî dil -fermanlar, beratlar ve her türlü yazışma metinleri-, münşeatlar ve bir kısım hâl tercümeleri dışında münşiyane nesrin ağdalı dili artık terk edilmişti. Bu itibarla eski nesir, bir anlamda kendi dönüşümünü kendisi yapmıştır. Geleneğin, şiirde Muallim Naci (1849-1893) ve takipçilerinin asrın sonlarına kadar sürecek olan direnişinin nesirde o kadar dayanak noktası bulamadığı bir gerçektir. Bu, özellikle Tanzimat sonrası düşünüldüğünde esasında tabii bir sonuçtu. Gazeteyle birlikte edebiyata giren yeni türler, makale, deneme, özellikle hikâye, tiyatro ve romanın eski nesir tarzıyla ifade imkânı yoktu. Nesirdeki kendiliğinden ve gerçekleşmesi tabii olan bu dönüşümün bir vakıa olmasına rağmen eski inşa tarzının bütünüyle ortadan kalkmadığını, başka türlü bir yazışma usulü bilmedikleri için direnişin özellikle kitabet görevindekiler tarafından ısrarla sürdürülmeye çalışıldığını ise altını çizerek kaydetmek gerekir.

Nesirdeki bu dönüşüm, hiçbir komplekse kapılmadan ve eski birikimi inkâr etmeden yeni unsurları sanatında içselleştirerek gerçekleştirebilenler için yeni imkân kapılarını açmıştı. Bu kapı, eski şarkın bütün zenginlik, ihtişam ve tecrübesinden istifade etmeyi de ihmal etmeyen ama onda boğulup kalma yanlışına da düşmeden garba doğru açılan bir kapıydı. Tanpınar,

XIX. yüzyıla pek çok bakımdan damgasını vurmuş Ahmed Cevdet Paşa'nın "ustalık" eseri olan *Kısas-ı Enbiya* için "eskinin tasfiyesi ile varılabilecek son kemal noktası" der ki bu, yukarıda tarif edilen kapıyı aralayabilen bir sanatkârın yorumlanışıdır.

Biyografik Eserler: Şuara tezkireciliğinin inişli çıkışlı seyri bu dönemde de değişmez. XVIII. yüzyılın klasik tezkirelerinin yerini bu yüzyılda sistemsiz, muhtasar veya tamamlanamamış müsvetteler hâlindeki tezkireler almıştır. Tezkirecilikteki bu sistemsizlik, belirsizlik ve dağınıklığın dönemin genel edebî durumuyla hatta sosyal ve siyasi yapısıyla uyumlu bir manzara arz ettiğini belirtmek yanlış olmaz. Siyasi ve sosyal alanlardaki arayışlar tezkire yazarlarının eserlerine de aynen sirayet etmiştir. Bağdatlı Şefkat (ö. 1826/27)'in *Zübdetü'l-Eş'ar* tarzında kısa biyografilerle yazdığı tezkiresi, şekil ve muhteva açısından diğer tezkirelere benzemekle beraber uzun mukaddimesiyle dikkat çeker. Ağır ve ağdalı dili, şair biyografilerini kısa tutması eserin başlıca özellikleridir. Eser yayımlanmıştır (Kılıç 2017). *Çaylak* dergisinin sahibi olduğu için Çaylak Tevfik olarak tanınan Mehmet Tevfik (1843-1893)'in dönem tezkiresi olmayıp her dönemden şairlerin biyografilerine yer veren *Kafile-i Şu'ara*'sı basımı tamamlanmamış bir eserdir. Dal harfinde kalan eserde, mukaddimeyi takiben önce 12 sultan ve beş şehzade şairden sonra alfabetik olarak düzenlenen *Kafile-i Şu'ara*'da toplam 281 şairin biyografisi ter almaktadır. Eser, Latin harfleriyle de yayımlanmıştır (Kutlar vd. 2012). Hacı Tevfik (1814-1859/60)'in *Mecma'u't-Teracim*'i, 1595 yılından eserin yazıldığı tarihe kadar gelen 542 şair hakkında bilgi verilen eser edebiyat tarihi açısından değeri haiz değildir. Eser üzerine bir doktora çalışması yapılmıştır (Zübeyiroğlu 1989).

Şeyhülislam Arif Hikmet (1786-1859)'in 1848 senesinde tamamladığı ve 1592-1836 yılları arasında yetişen 203 şair biyografisine yer veren tezkiresi, alfabetik olmakla birlikte ye harfi bulunmaz. Eserdeki şairlerin hemen hepsi daha önceki tezkirelerde de yer aldığından önemli bir tezkire sayılmaz. Eser üzerine bir yüksek lisans çalışması yapılmıştır (Çınarcı 2007). Vakanüvis Es'at Efendi (1789 - 1848)'nin *Bağçe-i Safa-enduz*'u, Salim Tezkiresi'nin zeyli olup tamamlanmamış ve müsvette hâlindedir. Mevcut hâliyle şiir örnekleri bulunmayıp sadece biyografilere yer verilen eser 1722-1835 yılları arasında yaşayan 205 şairin biyografisini ihtiva etmektedir. Eser yeni harflerle yayımlanmıştır (Oğraş 2001). Mehmet Siraceddin, büyük kısmı Hammer'in eserinin 4. cildinin bir kısmının tercümesi olan *Mecma'-ı Şuara ve Tezkire-i Üdeba* adını verdiği tezkiresi Arap harfleriyle (Bursa 1325) ve yeni harflerle basılmıştır (Arslan 1994). Enderunlu Mehmed Akif (ö. ?)'in dört bölüm içinde 24 şairiin biyografisine yer veren *Mir'at-ı Şi'r* adlı eseri, az kullanılan kelimelerin uzun, secili ve karmaşık cümleler arasında büsbütün boğulduğu, önemli şairler olmadıkları hâlde şiir yazan dostlarını abar-

tılı ifadelerle övdüğü, edebiyat tarihi adına kayda değer bir niteliği olmayan küçük bir tezkiredir. Eser üzerine bir yüksek lisans tez hazırlanmıştır (Kılcı 2001).

Görüldüğü üzere hemen hepsi eksiklik, sistemsizlik değersizlik gibi türlü zaaflarla malul dönem tezkireleri arasında dört başı mamur tek şuara tezkiresi diyebileceğimiz eser **Fatin Davud Efendi** (1814-1866)'nin *Hatimetü'l-Eş'ar*'ıdır. Fatin Efendi, tezkiresinde Salim Tezkiresi'nin bıraktığı 1721/22 yılından eserini yazdığı 1853'e kadar geçen dönemde yaşamış 672 şairin hâl tercümesine yer verdiği eserinin neşri, Türkiye'deki ilim âleminde olduğu gibi Batı'da da ilgi ve heyecanla karşılanmıştır. Eserini yazdığında hayatta olmayan şairlerin hemen hepsinin ölüm tarihlerini vermiş, bazılarını ün, ay ve yıl olarak kaydetmiştir. Diğer tezkirelerde âdet olmayan bir tarzda pek çok şairin doğum tarihlerine de yer veren *Hatimetü'l-Eş'ar*'ın ve aykırı bir tarafı da şairlerin şiir örneklerinin biyografisinden önce verilmiş olmasıdır. Eser, başka hiçbir tezkirede bulunmayan çok sayıda şairin bulunmasından başka bütün tezkireler arasında en yüksek şair kadrosunu barındırmak gibi bir hususiyeti de haizdir. Eser Arap harfleriyle önce fasiküller hâlinde (Akün 1961: 67-98) akabinde kitap olarak (Fatin Davud 1271) yayımlanmıştır. Eser üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır (Çiftçi 1997).

XIX. yüzyılda şuara tezkireciliği, türü içinde seleflerine göre ciddi bir mesafe kat etmediği gibi biyografi geleneğimizin bir başka köklü kolu olan Şakayık zeyilleri yazma geleneği de kan kaybetmştir. Fındıklılı İsmet (1845-1904)'in asrın sonlarında *Vakayi'ü'l-Fuzala*'ya zeyl olarak yazdığı *Tekmiletü'ş-Şakaik fî Hakkı Ehli'l-Hakaik* adlı kitabı, 1730-1896 yılları arasında yaşamış bilgin ve şeyhlerin biyografilerini ihtiva eden ve sekiz cilt hâlinde yazılmış dev bir eserdir. Ne var ki eserin Abdülhami'e sunulan ilk iki cildi dışında kalan ciltler 1896'daki Fındıklı yangınında yazarın eviyle birlikte yanmıştır. Bunun üzerine yazar hafızasında kalanları yeniden kaleme alarak eserini dört ciltte toplamıştır. Eser tıpkıbasım olarak neşredilmiştir (Özcan 1989).

Bu yüzyılda yazılan eserlerin kahir ekseriyetinin neşri 1850'lerden sonraya tekabül eder. Bunda matbaanın yaygınlaşması elbette en önemli amildir. Bu itibarla burada, 1860'dan sonra yayımlanan kimi eserlere de önemlerine binaen temas edilecektir.

Bu dönemde kaleme alınan biyografik eserlerin büyük çoğunluğunu "zümre biyografileri" olarak adlandırabileceğimiz, bir tarikate, mesleğe, şehre vb. bir gruba mensup kimselerin hayatlarına yer veren eserler oluşturmaktadır. Bir önceki asırda Osmanzade Ahmet Ta'ip (ö. 1724)'in kaleme aldığı *Hadikatü'l-Vüzera*'ya bu dönemde de zeyiller yazılmaya devam edilmiştir. Ahmed Rif'at (ö. 1876)'in, *Hadikatü'l-Vüzera* zeyli olup 1809-

1864 arasında görev yapan yirmi dört sadrazamın biyografisini içeren *Verdü'l-Haka'ik* adlı eseri de bu dönemin zümre biyografileri arasındadır. 1866'da İstanbul'da yayımlanan eserin Freiburg'da tıpkıbasımı yapılmıştır (1970). Bağdatlı Abdulfettah Şefkat (ö. 1826)'in *Zeyl-i Hadikatü'l-Vüzera*'sı, Ahmed Rif'at'in *Verdü'l-Hakayık*'ı bu tür eserlerdendir. Bağdatlı Abdulfettah Şefkat, Ahmed Cavid'in *Verd-i Mutarra*'sına yazdığı zeyilde 1805-1808 yılları arasında görev yapan sadrazamların biyografilerini yazmıştır. Yine Ahmed Rifat'ın *Ravzatü'l-Aziziye*'si, Hz. Peygamber ailesinden başlanarak ilk dört halifenin, 12 imamın, İslam ve Osmanlı hükümdarlarıyla Osmanlı devlet adamları ile Mısır hidivlerinin kısa biyografilerini ihtiva eder. Eser basılmaktayken matbaada yangın çıktığı için ilk birkaç forması dışında basımı tamamlanamamıştır. Sadrazamların hayatlarını anlatma geleneği XX. yüzyıla da taşmış, bu asır başlarında Mehmet Memduh Paşa ve İbnülemin Mahmut Kemal de bu meyanda eser vermişlerdir.

Şeyhülislamların biyografilerinin yazılması da gelenek olarak varlığını devam ettirmiş ve Müstakimzade Süleyman Efendi (ö. 1788)'nin Osmanlı şeyhülislamlarının biyografilerine dair eseri *Devhatü'l-Meşayih*'e birçok zeyl yazılmıştır. Bunlardan Antepli Mehmet Münib (1731?-1828), 1788-1806, Sakızlı Süleyman Faik (1784-1838) 1806-1828, Mektubizade Abdülaziz 1832-1866 yılları arasında, Ahmed Rifat da 1862'den itibaren 108. şeyhülislam Ömer Hüsameddin'e kadar olan şeyhülislamların biyografilerini kaleme almıştır.

Osmanlı toplumunda seyyit ve serif soyundan gelen kimselerin işlerini takip etmekle yükümlü nakibüleşraflık müessesesi, hususiyle devlet teşrifatında çok mühim bir yere sahipti. Bu dönemde, iki müellif tarafından önceki yüzyıllarda görülmeyen bir zümre biyografisi olarak nakibüleşrafların hayatlarına dair eser kalem alınmıştır. İlki, Sahaflar Şeyhizade Ahmed Nazif Efendi (ö. 1858-59?)'nin ilk nakibüleşraf Seyyid Mahmud Efendi'den 1834 tarihine kadar bu görevi üstlenen 56 kişinin biyografisine yer verdiği *Riyazu'n-Nukaba*'sıdır. Diğeri ise Topal Rif'at lakabıyla tanınan Ahmed Rif'at Efendi (ö. 1876) tarafından kaleme alınan ve bu 56 kişiye altı nakibüleşrafın daha eklendiği *Devhatü'n-Nukaba*'dır. Eser Arap harfleriyle (İstanbul 1283) ve yeni Türk harfleriyle de yayımlanmıştır (Yüksel ve Köksal 1998).

Mehmed İzzet'in *Harita-i Kapudan-ı Derya* (İstanbul 1842) adlı eserinde başlangıçtan Abdülmecit devrine kadar (1839) kaptanıderyalık yapan kimselerin biyografileri verilmiştir. Süleyman Faik (1784-1838), Resmî Ahmet'in *Halifetü'r-Rüesa*'sına aynı adla yazdığı zeylinde onun bıraktığı 1753 yılından 1823'e kadar yetişen 47 reisülküttabın biyografisine yer verdiği eseri iki cilt hâlinde basılmıştır (İstanbul 1852). Bu dönemde yazılan bir başka zümre-meslek biyografisi, İranlı Habib tarafından Müstakimzade'nin *Tuhfe-i Hattatin*'i örnek alınarak yazılan *Hat ve Hattatan* (İstanbul 1887)

adlı İranlı ve Türk talik sanatçılarının hayatlarını anlattığı eseridir.

Selanik kadısı Karslızade Mehmed Cemaleddin Efendi (ö. 1845)'nin 1843 yılında kaleme aldığı *Ayine-i Zurefa* isimli eserde Kemalpaşazade'den Es'at Efendi'ye kadar yetişen 46 Osmanlı tarihçisini tanıtmıştır. Eser tarafından yeni harflerle yayımlanmıştır (Arslan 2003). Kendisi de bir Enderun talebesi ve şairi olan Tayyarzade Ata (1810-1882), 1876'da yazdığı *Tarih-i Ata* adlı eserinde saray âdet ve teşrifatı, saray çevresinde vuku bulan olayların yanı sıra Enderun'da yetişmiş devlet adamları, bilginler, şair, musikişinas ve şairlerin biyografilerini de vermiştir. Eser altı cilt hâlinde yayımlanmıştır (Arslan 2011). *Ata Tarihi*'nin son iki cildi Osmanlı padişahlarından şiirle meşgul olanlarla Enderun'dan yetişen şairleri tanıtan bir tezkire veya şiir mecmuası gibi olduğu için edebiyat tarihi için de öneme sahip bir eserdir. Bu bölüm, biyografilerden ziyade metne ağırlık vermesi açısından antoloji tipi tezkirlere benzer bir görünüm sergiler. Bu yönüyle sadece Enderun tarihiyle ilgilenenler değil, dönemin edebiyatı üzerinde araştırma yapacaklar için de değerli bir kaynak konumundadır. Enderun tarihine dair bir başka eser Hafız Hızır İlyas (1801-1864)'ın *Vekayi-i Leta'if-i Enderun*'udur. Eserin dördüncü ve beşinci ciltlerinde sultanlar, şehzadeler ve Enderun şairlerinin şiir ve nesirlerinden örnekler vermiştir. Bu eserin ilgili kısmı da *Ata Tarihi*'ndeki benzer bölüm gibi antoloji tipi tezkireleri andırmaktadır (Eser sadeleştirilerek yayımlanmıştır: Kayra 1987).

Vefat etmiş ünlü kimselelerin, başta ölüm tarihleri olmak üzere, meslek hayatının kimi safhaları ve bazılarında da tamamıyle biyografilerinin verildiği vefeyatnameleri de biyografi sahasına dâhil eserlerdendir. Maraşlı Mehmed Şem'i Molla (1808-1881/82), Osmanlı padişahlarının kısa tercüme-i hâlleriyle, sadrazamların, şeyhülislamların ve kaptanların isim, tayin, azil ve ölüm tarihlerini ihtiva eden ve *Esmaru'l-Hadaik* adı altında bastırdığı (İstanbul 1850) eserini sonradan *Esmaru't-Tevarih* adıyla genişletmiştir (İstanbul 1878). Eser yeni Türk harfleriyle de yayımlanmıştır (Karataş 2009).

Bu zümre biyografilerinden başka, özellikle asrın sonuna doğru hazırlanan bu türden eserler, daha ziyade genel biyografiler olması bakımından dikkat çekmektedir. Zümrevi kıstasların herhangi biriyle sınırlanmayan, hatta herhangi bir dönemle de tahdit edilmemiş sadece bir tarafıyla "önemli" olduğu düşünülen kimseleri tanıtan bu eserler de dönemin biyografik eserler toplamına ciddi katkılar sağlamıştır. 1860 sonrasında yazılmış olmakla birlikte önemlerine binaen değinilmesi elzem olan bu eserlerden de birkaç cümleyle söz etmek gerekirse şunlar söylenebilir: Bunların en önemlilerinden birini yazan Mehmet Süreyya (1845-1909), tam adı *Sicill-i Osmani yahud Tezkire-i Meşahir-i Osmaniye* olup *Sicill-i Osmani* olarak şöhret bulan dört ciltlik eserinde Osmanlı'nın kuruluşundan eserin yazılışına

kadar yaşamış olan hemen her meslekten, tanınmış ve devlet kademelerinde görev almış kişilerin biyografilerini adlarına göre alfabetik olarak toplamıştır (Mehmed Süreyya 1891-93). Aynı müellifin 1831-1875 yılları arasında göreve gelen devlet adamlarının atama, azil ve vefat yıllarının kayıtlı olduğu *Nuhbetü'l-Vekayi* isimli bir eseri daha vardır. Muallim Naci (1849-1893)'nin *Esami*'si (İstanbul 1890), Faik Reşat (1851-1914)'ın *Eslaf*'ı (İstanbul 1893, 1894; sadeleştirilmiş baskı: Kutlu yty.). ve *Teracim-i Ahval*'i (İstanbul 1895) yüzyılın sonlarına doğru kaleme alınan genel biyografik eserlerdendir. Şemsedin Sami (1850-1904)'nin bir tarih-coğrafya ansiklopedisi olmakla birlikte Müslüman olsun olmasın insanlık tarihine geçmiş önemli kimselerin biyografilerine de yer veren altı ciltlik *Kamusu'l-A'lam*'ı da (İstanbul 1888-1898) bu dönemin önde gelen biyografik kaynakları arasında yer almaktadır.

Tarihler: Osmanlı hükümdarlarının şahısları ve devirleri için birinci planda önem taşıyan tarihçilik, vakanüvis tarihçiliğiydi. Vakanüvisler "münşilik" vasfını taşıyan kâtipler arasından seçildiği gibi edebî kudrete ve gerçek tarihçilik niteliklerine sahip kimseler arasından da tayin ediliyordu. Nitekim "Kamus Mütercimi" olarak şöhret yapan Antepli Asım Ahmed Efendi (Mütercim Asım) (ö. 1819) bu tip vakanüvislerdendi. Asım Efendi, Vâsıf'tan sonra vakanüvis olan Mehmet Pertev Efendi'nin yazdıklarının fihrist şeklinde dağınık defterler hâlinde kaldığını, ondan sonra atanan Ömer Amir Bey'den ise hiçbir belge intikal etmediğini görmüş, özel gayretleriyle ancak 1803-1806 arasındaki olayları yazabilmiştir. Daha sonra 1807'den II. Mahmud (sal. 1808-1839)'un cülusuna kadar olan dönemi de iki cilt hâlinde hazırlamıştır.

XVII. yüzyıl sonlarında başlayan vak'anüvis tarihçiliği bu yüzyılda da nesir edebiyatının bir kolu olarak varlığını devam ettirmiştir. Mütercim Asım'ın vefatından sonra Cevdet Paşa tarafından "asrının yegâne tabip ve filozofu" olarak nitelenen Şanizade Mehmet Ataullah Efendi (ö. 1826) vakanüvis olmuştur. Bazı haset ve iftiralar nedeniyle, yazarın temize çekip sunmaya fırsat bulamadığı 1808-1821 arası olayları ihtiva eden eseri sonradan düzenlenerek dört cilt hâlinde basılmıştır (İstanbul 1873-74). 1825'de bu görevden alınan Ataullah Efendi'nin yerine görevlendirilen Sahhaflar Şeyhizade Mehmed Es'at Efendi (1789 - 1848) tarihte Vaka-i Hayriyye olarak anılan yeniçeriliğin ilgası hadisesini *Üss-i Zafer* adlı eserinde anlatmıştır. Eski harflerle basılan (İstanbul 1876), ayrıca Fransızca, Rumcaya ve kısmen Rusçaya da çevrilen eser, Mehmet Arslan tarafından yayımlanmıştır (2005).

Es'at Efendi'den sonra vakanüvis olan Mehmed Şakir Recai Efendi ve Nail Bey'den günümüze herhangi bir kayıt kalmamıştır. Daha sonra vakanüvis olan **Ahmet Cevdet Efendi** (1823-1895), Encümen-i Daniş'in kara-

rıyla 1774-1825 arasındaki olayların tarihini yazmakla görevlendirilmiştir. Büyük bir gayretle eserini yazmaya başlayan müellif "Paşa" unvanıyla çeşitli idari görevlere getirilmiş ve fırsat buldukça yazdığı tarihini muhtelif yıllarda cilt cilt bastırarak 1884'te tamamlamış, eser 12 cilt hâlinde bütün olarak ise 1891 yılında yayımlanmıştır. Cevdet Paşa, 1774-1826 arasındaki olayları tasvir ettiği muazzam eserini sadece olayların nakli değil, sebep-sonuç bağlantıları, tahlil ve tenkitleriyle modern bir tarihçi hüviyetiyle ortaya koymuştur. Ahmed Cevdet Paşa, meşhur tarihinden başka, belgelere dayalı şahsi hatıraları niteliğindeki tespitlerini de "tezkire" adını verdiği 40 cüz içinde toplamış ve *Tezakir* adıyla yayımlamıştır (Baysun 1953-1967). Cevdet Paşa, bizzat II. Abdulhamit'in emriyle yazdığı, adı geçen padişahın 1892'de tahta çıkışından itibaren gelişen olayları ise *Ma'ruzat* adı altında kaleme almıştır. *Tezakir*'in belgesel dilinden uzak bir üslupla yazdığı bu eserinde dönemin devlet adamlarını ağır bir dille eleştirmiştir. *Ma'ruzat*, Yusuf Halaçoğlu tarafından yayımlanmıştır (1980).

Ahmed Cevdet, "paşa" unvanıyla Halep valiliğine tayin edilince vakanüvislik görevine yüzyılın son vakanüvisi olan **Ahmet Lutfi Efendi** (1817-1907) getirilmiştir. Aynı zamanda şair olan Ahmet Lutfi, atanmasından ölümüne kadar süren 41 yıl bu görevde kalmıştır. Es'at Efendi ve Ahmet Cevdet Paşa'nın bıraktıkları 1825'ten 1879'a kadarki dönemin resmî tarihini sade ve resmî bir üslupla kaleme almıştır. Yazar eserinin on beş cildini II. Abdülhamid'e takdim etmiş, bunlardan ilk yedi cildini yayımlayabilmiştir (1290-1306). 8 cilt Abdurrahman Şeref tarafından bazı ilavelerle (1328), 9-12. ciltler Münir Aktepe tarafından neşredilmiştir (İstanbul 1984; Ankara 1988; 1989). 13-16. ciltler ise yazma hâlindedir. Eser yeni harflerle de yayımlanmıştır (Hezarfen vd. 1999). XIX. yüzyıl kurum tarihçiliğinin en kayda değer çalışmalarından biri Maarif ve Vakıflar nazırlıkları yapan **Mustafa Nuri Paşa** (1824-1890)'nın Osmanlı'nın kuruluşundan 1841'e gelene kadar bütün kurumlarının tarihini konu edinen ve altı bölüm hâlinde tertip ettiği *Netayicü'l-Vuku'at* adlı eseridir. Bölümlerin her biri devletin kuruluş, takarrür, istila ve ikbal, tereddüt ve tevakkuf, ıslahat ve yenilik devirleri olarak değerlendirilmektedir. 1877 ve 1911'de Arap harfleriyle basılan eser Neşet Çağatay tarafından sadeleştirilerek yayımlanmıştır (1992).

Nesir geleneğinde oldukça eski yeri olan gazavatname yazıcılığının bu yüzyılda zayıfladığı görülmektedir. Bu da tabiidir, zira yazarların iftiharla kaleme alacakları "gaza"lar, "fetih"ler ve "zafer"ler artık çok gerilerde kalmıştır. Agâh Sırrı Levend'in tespitine göre bu yüzyılda müellifi belli olan-olmayan, manzum veya mensur olsun bütün gazavatnamelerin sayısı sadece dokuzdur. Yazarı belli olan iki gazavatnamenin biri yüzyılın hemen başında Mehmet Emin Karahanzade (ö. ?)'nin Mısır'ın Fransızlardan geri alınmasını anlattığı *Mısır Seferi Hakkında Tarihçe* adlı yazma hâlindeki küçük eseri,

diğeri yine kim olduğunu bilmediğimiz Abdurrezzak Bahir'in 1852-1854 arasında Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya arasında geçen olayları anlatan *Rusya Harbi* adlı basılmamış eseridir.

Sefaretnameler: Sefaretnameler, Osmanlı'nın dış ülkelerle olan siyasi ilişkilerinin önceki yüzyıllara göre olan artışı nispetinde bu yüzyılda daha çok kaleme alınan bir tür olarak öne çıkmaktadır. XIX. yüzyılın ilk sefaretname müellifi **Abdurrahim Muhip Efendi** (ö. 1821)'dir. Abdurrahim Muhip nişancılık payesiyle büyükelçi olarak 1806-1812 yılları arasında gönderildiği Fransa elçiliğini, birini *Küçük Sefaret-name* diğerini *Büyük Sefaret-name* olarak adlandırdığı iki ayrı kitap hâlinde hazırlamıştır. *Küçük Sefaret-name*'sinde Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin anlattığı Fransa ile kendi gördüğü Fransa arasındaki farklılıkları vurgular. Fransa'nın okulları, hastaneleri, mahkemeleri, haberleşme sistemi gibi yapısal özelliklerinin yanı sıra Paris ve çevresi ile gezilip görülecek yerlerinin anlatıldığı bu eser o zamanki Avrupa'nın bir Türk aydını tarafından nasıl görülüp nitelendiğini ortaya koyması bakımından özel bir değer taşır. Yazarının ifadesiyle "gelecek kuşaklar için faydalı olmak" amacıyla yazılan *Büyük Sefaret-name* ise içinde pek çok değerli belgeyi barındırması dolayısıyla daha ziyade siyasi, askerî ve diplomatik bakımdan değer taşır. İstanbul kütüphanelerinde el yazması nüshaları bulunan her iki sefaretname de Fransa'da yayımlanmıştır (Paris 1920). *Küçük Sefaret-name* Türkiye'de de yayımlanmış (Küreli 1992), *Büyük Sefaret-name* üzerine de bir doktora tezi hazırlanmıştır (Günay 1998).

Seyyit Mehmet Emin Vahit Efendi'nin, Napolyon'la buluşmak üzere gönderildiği Lehistan'a yaptığı seyahati, buradan Paris'e geçişi ve Paris'te Napolyon tarafından ikinci kez kabul edilişini anlattığı sefaretnamesi 1843 yılında Paris'te ve 1866, 1886 yıllarında iki defa İstanbul'da yayımlanmıştır. Bu yüzyılda Osmanlı İran'a da sefirler göndermiştir. Seyyit Mehmed Refi' Efendi, bir layiha hâlinde 1807'de hazırladığı *İran Sefaret-namesi*'nde, yaptığı görüşmelerin özetini verir. Bu yüzyılda yazılan sefaretnamelerin en ilginci Yasincizade Seyyit Abdulvehhap Efendi (1758-1833)'nin 1811 yılındaki İran elçiliği seyahatinin, tercüman olarak maiyetine verilen Bozoklu Osman Şakir Efendi (ö. 1817) tarafından kaleme alındığı *Musavver İran Sefaret-name*si'dir. Adından anlaşılacağı gibi resimli bir sefaretname olan eser, yol boyunca görülen yerlerin ayrıntılı tasvirleri ve resimlerini barındırması yönüyle bir nevi seyahatname özelliği de göstermektedir.

Bunlardan başka Mehmet Namık Paşa (1804-1892)'nın takrirler hâlinde kalmış *Londra Sefaret-namesi* (1832), Seyyit Mustafa Sami Paşa (ö. 1855)'nın *Avrupa Risalesi* (1838), aynı yılda yazılan Mehmed Sadık Rif'at Paşa'nın *İtalya Sefaret-namesi*, Abdürrezzak Bahir Efendi (ö. 1860)'nin

Risale-i Sagire'si (1845) edebî bakımdan olduğu gibi siyasi manada da fazla önemli eserler değildir.

Surnameler: XIX. yüzyılda kaleme alınmış, müellifi bilinen iki mensur surname tespit edilmiştir. İlki, bir *Divan*'ı da bulunan İstanbullu **Mehmet Lebip Efendi** (1789-1867)'nin yazdığı, II. Mahmut'un kızı Mihrimah Sultan'la Ferik Mehmed Paşa'nın 1836 yılındaki düğünlerini konu edinen *Sur-name*'dir. Başlangıç ve bitiş kısımları ile manzum olan eserin iç kısımlarında sık sık şairin kendisine ve başka şairlere ait manzumeler vardır. Eserde günlerce devam eden düğüne gelen davetlilerin tek tek adları, çeyiz ve gelin alayı, yapılan türlü eğlenceler, nişan alayı, ziyafetler vs. teferruatlı bir şekilde anlatılmıştır Eser Mehmet Arslan tarafından yayımlanmıştır (2011: 11-284). Bu dönemde yazılan diğer surname, yine *Divan* sahibi bir şair olan Abdunnafi İffet Efendi (1823-1891)'nin yazdığı *Sur-name-i Selatin*'dir. Divan edebiyatında son surname olarak bilinen bu eserde Abdülmecit Han'ın kızları Cemile Sultan ve Münire Sultan'ın 1858 yılında gerçekleşen düğünleri anlatılmaktadır. Diğer surnamelerdeki gibi geçit törenleri ziyafet ve eğlencelerin nitelendiği bu surnamenin oldukça ağır ve külfetli bir dili vardır. Bu da yayımlanmıştır (Arslan 2011: 451-541). Bu yüzyılda müellifi belli olmayan, Saliha Sultan ile Halil Rifat Paşa'nın 1834 yılındaki düğünlerini anlatan 87 varak tutarında bir surname daha yazılmıştır.

Münşeatlar: İnşa meselesi bu yüzyıldaki edebî tartışmaların önemli bir konusu hâlindedir. Bir taraftan eskiden olduğu gibi münşeat mecmuaları derlenmeye devam ederken belagat kitaplarında önemli bir bölüm olarak "inşa" meselesi üzerinde durulmaya başlanmış, bir yandan da inşa ve münşeat konulu -birçoğu tedrisat amaçlı olan- kitaplar kaleme alınmıştır. Bu devirde kaleme alınan münşeat kitaplarının çoğu 1860 sonrasında basılmıştır. Bu dönemde yazılmış ve basılmış münşeat mecmualarının karakteristik özelliği, mecmua sahibi her kim olursa olsun Tanzimat'la birlikte gelen dilde farklılaşmanın şu veya bu şekilde kendini farkettirmesidir. *Feridun Bey Münşeatı* gibi eski asırlarda yazılıp basımı bu yüzyıl içinde gerçekleşen münşeat mecmuaları dışında bu asırda kaleme alınıp yayımlanan belli başlı münşeat mecmuaları arasında şunlar sayılabilir: Sa'it'in *Mecma'u'l-Münşeat*'ı (İstanbul 1855), Çaylak Tevfik (1843-1893)'in, Mustafa Refik Bey'in iki cildini yayımladığı fakat ölümü üzerine yarım kalan eserini dört cilt ilavesiyle zeylettiği *Leta'if-i İnşa* adlı eseri (İstanbul 1864, 1865), Akif Paşa (1787-1845)'nin 1828-1829 yıllarında İran şahına, veliahdına ve veziriazamına hitaben yazılmış mektup ve fermanlardan oluşan *Münşeat-ı el-Hac Akif Efendi* adlı eseri (İstanbul 1843), Ebubekir Rifat'in oğlu tarafından *Divan*'ıyla birlikte neşredilen *Münşeat*'ı (Bulak 1838), Ziver Paşa (1793-1862)'nin yine *Divan*'ıyla birlikte *Âsâr-ı Ziver Paşa* başlığı altın-

da basılan *Münşeat*'ı (Arslan 2009: 905-947), Mahir (ö. 1843)'in *Münşeat*'ı (İstanbul 1860).

Belagat Kitapları: Belagat ve gramere dair kitapların yazılışında bu asırda önceki yüzyıllarla mukayese edilemeyecek bir verimliliğin bulunması, dönem nesrinin dikkat çeken özelliklerindendir. Her iki sahada bir sonraki yüzyıla sarkacak olan bu zenginliğin sebeplerini ayrı ayrı değerlendirmek mümkünse de esasen benzer sebepler de vardır. Matbuat dünyasındaki teknik gelişmeler ve matbaaların yaygınlaşması her tür kitabın yayımı için geçerli ama önemli bir sebeptir. Bunun yanında belagat kitaplarıyla ilgili yoğunluğu, Batı'ya açılan pencerelere "belagat"in, başka deyişle Batı retoriğinin de eklenmesiyle izah etmek gerekir. Eski ve yeni çatışması belagat kitaplarında da kendini gösterir. Bir yandan klasik belagati devam ettirmek isteyen eskiciler, öte tarafta Batı retoriğini benimsemiş yazarların veya Batı retoriğini eski belagatle birleştirmeye çalışanların gayretleri bu yayın zenginliğinin bir başka gerekçesini teşkil eder.

XVI. yüzyıl başlarında yazılan ve mevcut bilgilerimize göre bizde yazılan ilk belagat kitabı olan Diyarbakırlı Şeyh Ahmed el-Bardahi'nin *Kitabu Cami'i'l-Enva'i'l-edebi'l-Farisi*'sinden itibaren XIX. yüzyıla gelene kadar yazılan belagate dair Türkçe kitap sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bu sebeple XIX. yüzyıl, belagate dair kitaplar kaleme alınması hususunda tam bir sağanak dönemidir. Tahir Selam (ö. 1844) tarafından Arapçadan çevrilen *Mîzanü'l-Edeb* bu yüzyılda basılan ilk Türkçe belagat kitabı (İstanbul 1842), Mehmed Nüzhet'in *Mugni'l-Küttab*'ı ise Türkçenin bu yüzyılda yazılan ilk telif belagat çalışmasıdır (İstanbul 1869). Hemen hepsi 1860 sonrasında kaleme alınan belagate dair eserlerin asıl mühimleri asrın sonlarına doğru kaleme alınmıştır. (→ "Belagatten Retoriğe Teori Arayışları")

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk (1961), "Şinâsi'nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatin Tezkiresi Baskısı", *TDED*, XI: 67-98.

Arslan, Mehmet (1994), *Mehmed Siraceddin - Mecma'-ı Şuara ve Tezkire-i Üdeba*, Sivas.

Arslan, Mehmet (1999). *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)*. Ankara: AKM Yayını.

Arslan, Mehmet (2003), *Mehmed Cemaleddin, Osmanlı Tarih ve Müverrihleri -Ayine-i Zurefa-*, İstanbul.

Arslan, Mehmet (2005), *Es'ad Efendi*, *Üss-i Zafer [Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair]*, İstanbul.

Arslan, Mehmet (2009), *Zîver Paşa, Dîvan ve Münşe'at*, Sivas.

Arslan, Mehmet (2011), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5 Lebîb Sûrnâmesi, Hâfız Mehmed Efendi (Hazîn) Sûrnâmesi, Abdî Sûrnâmesi, Telhîsü'l-beyân'n Sûrnâme Kısmı*, İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Arslan, Mehmet (2011), *Tayyarzade Ata, Osmanlı Saray Tarihi -Tarih-i Enderun-*, İstanbul.

Babinger, Franz (1992), *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*, (çev. Coşkun Üçok), Mersin: KTB Yay.

Baysun, M. Cavid (ed.) (1953-67), *Ahmet Cevdet Paşa Tezâkir*, 4 C., Ankara.

Çağatay, Neşet (sad.) (1992), *Mustafa Nuri Paşa*, *Netayicü'l-vukuat, Kurumları ve Örgütleriyle Osmanlı Tarihi*, 2 C., Ankara.

Çiftçi, Ömer (1997), *Fatin'in Hatimetü'l-Eş'ar'ı*, Malatya: İnönü Ü., YLT.

Çınarcı, Nuri (2007), *Şeyhülislam Arif Hikmet Bey'in Tezkiretü'ş-Şu'arası ve Transkripsiyonlu Metni*, Gaziantep: Gaziantep Ü., YLT.

Donuk, Suat (2016). *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmâil Belîğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Fatin Davud (1271), *Hatimetü'l-eş'ar,* İstanbul.

Günay, Bekir (1998), *Seyyid Abdurrahim Muhib Efendi'nin Paris Sefirliği ve Büyük Sefaretnamesi*, İstanbul: İÜ, DT.

Halaçoğlu, Yusuf (1980), *Ahmed Cevdet Paşa*, *Ma'ruzât*, İstanbul.

Hezarfen, A., Y. Demirel, T. Erdoğan (1999), *Vak'anüvîs Ahmed Lutfi Efendi Tarihi*, İstanbul.

Karataş, Mehmet (2009), *Mehmed Şem'i Efendi-İlaveli Esmarü't-tevarih Maa Zeyl*, Kahramanmaraş: Ukde Yay.

Kayra, Cahit (1987), *Hafız Hızır İlyas Ağa, Tarih-i Enderun Letaif-i Enderun*, İstanbul.

Kılcı, Mehmet (2001), *Enderunlu Mehmet Akif: Mir'ât-i Şi'r*, Adana: Çukurova Ü., YLT.

Kılıç, Filiz (2017), *Şefkat, Tezkire-i Şu'ara-yı Şefkat-i Bagdadi,* Ankara: KTB Yay., http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55753,sefkat-tezkiresi-pdf.pdf?0 [Erişim tarihi: 07.11.2017]

Kocatürk, Vasfi Mahir (1970)*, Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.

Küreli, İbrahim (1992), *Abdürrahim Muhib Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi [Küçük Sefaretname]*, İstanbul.

Kutlar, Fatma S., M. Çakır, H. Koncu (2012), *Mehmed Tevfik, Kafile-i Şu'ara*, İstanbul.

Kutlu, Şemsettin (hzl.) (yty.), *Faik Reşad Eslaf*, İstanbul: Tercüman Yay.

Kütükoğlu, Bekir (1994), "Sultan II. Mahmud Devri Osmanlı Tarihçiliği", *Vekayinüvis Makaleler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 194-210.

Levend, Agâh Sırrı (1956), *Gazavâtnâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavâtnâmesi*, Ankara: TTK Yay.

Levend, Agâh Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi I. Cilt –Giriş-*, Ankara: TTK Yay.

Mehmed Süreyya (1891-93), *Sicill-i Osmani yahud Tezkire-i Meşahir-i Osmaniyye*, 4 C., İstanbul.

Oğraş, Rıza (2001), *Esad Mehmed Efendi ve Bağçe-i Safa-enduz'u*, Burdur.

Okuyucu, C., A. Kartal, M. F. Köksal (2011), *Klâsik Dönem Osmanlı Nesri*, İstanbul: Kesit Yay.

Özcan, Abdulkadir (2009), "Osmanlı Tarih Edebiyatında Biyografi Türünün Ortaya Çıkışı ve Gelişmesi", *Nazımdan Nesire Edebî Türler – Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4*, *25 Nisan 2008 Bildiriler,* (hzl. Hatice Aynur vd.), İstanbul: 125-133.

Özcan, Abdulkadir (hzl.) (1989), *Fındıklılı İsmet Efendi Tekmiletü'ş-Şakaik fî Hakkı Ehli'l-Hakaik*, *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri*, C. V, İstanbul.

Şentürk, A. A., A. Kartal (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yay.

Tanpınar, Ahmed Hamdi (1969), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: MEB Yay.

Tanpınar, Ahmed Hamdi (1995), *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tezcan, Nuran (2009), "Seyahatnâme", *DİA,* 37: 16-19.

Unat, Faik Reşat (1992), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri*, Ankara: TTK Yay.

Ünver, İsmail (1988), "XIX. Yüzyıl Dîvân Nesri", *Büyük Türk Klâsikleri,* İstanbul: Ötüken Neşriyat, C. 8, s. 247-266.

Uzun, Mustafa (2006), "Münşeât", *DİA,* 32: 18-20.

Woodhead, Christine (2006), "Estetik Nesir", *Türk Edebiyatı Tarihi*, (ed. T. S. Halman vd.), İstanbul: KTB Yay. C.2, s. 317-325.

Yetiş, Kâzım (1992), "Belâgat –Türk Edebiyatı", *DİA*, 5: 384-386.

Yüksel, Hasan – M. Fatih Köksal (1998), *Osmanlı Toplumunda Sâdât-ı Kiram ve Nakibüleşraflar, Ahmet Rıf'at Devhatü'n-nukaba*, Sivas.

Yüksel, Hasan, M. Fatih Köksal (1998), *Osmanlı Toplumunda Sâdât-ı Kirâm ve Nakibüleşrâflar, Ahmet Rıf'at - Devhatü'n-nukabâ*, Sivas.

Zübeyiroğlu, Ruhsar (1989), *Mehmed Tevfik Efendi Mecmu'atü't-Teracim*, İÜ, DT.