

**039. Fânî (Ali Şîr Nevâyî) Divanı'nda aşk ve rintlik bağlamında Hâfızî izler****Erdem SEVİMLİ<sup>1</sup>****APA:** Sevimli, E. (2023). Fânî (Ali Şîr Nevâyî) Divanı'nda aşk ve rintlik bağlamında Hâfızî izler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 663-694. DOI: 10.29000/rumelide.1252828.**Öz**

Türk edebiyat dünyasının en önemli şairlerinden biri olan Ali Şîr Nevâyî, Çağatay sahasının ve Herat ekolünün de en önemli şairidir. O, şiir denizine gökten yansıdığı düşün bulutlar misali, klasik şiire mütevacı kişiliğinden ruh besleyen damlalar damıtmış, bu engin şiir deryasını âlim kişiliği ve irfanı ile doldurmuştur. Bu irfanî yönleri, aşk ve rintlik hususunda sanatkârca ve zengin buluşlarla örülü yönlerini yansıtır. Bu yönler, Fânî mahlasını kullandığı Farsça Divanı'nda Hâfızî etkiler çerçevesinde yer etmiştir. Hâfız'a tetebbu olarak yazıldığı görülen bu şiirlerin nazire olduğu belirtilse de şair, aldığı bu etkileri şahsi üslubu ile yeni, farklı anlam ve kavramlar çerçevesinde işlemeyi başarmıştır. Âşıkâne ve rindane edalı böyle şiirlerde Hâfız'ı aratmayacak bir söylem, engin bir sanatkârlık ve ilimle örülmüş letafet hisleri belirgindir. Fânî, bu doğrultuda "vâ-suht" gibi yeni tarzlar da denemiş, Hâfız etkisini kelime, kavram ve mana bağlamından çıkarmak için zengin bir kavram ve çağrışım dünyasına başvurmuştur. Bu bağlamda makalede Fânî Divanı'ndan hareketle şairin aşk anlayışı ve rintliği incelenmiştir. Bu nitelikler, Hâfız'la mukayeseli ortaya konulmuş, böylece şairin Farsça Divanı'ndaki şiirlerinin mahiyeti ayrıntılı olarak ortaya koyulmuştur

**Anahtar kelimeler:** Ali Şîr Nevâyî, Fânî, Divan, aşk, rintlik**Traces in Hafız in the context of love and rind in the Divan of Fânî (Ali Şîr Nevâyî)****Abstract**

As in the world of Turkish literature, the most important poet of the Chagatay field and the Herat school is Ali Şîr Nevâyî. The most important poet of the Chagatai field and the Herat, as the sources emphasize. He distilled soul-feeding drops from his humble personality to classical poetry, like clouds reflecting from his humble personality to classical poetry, and filled this vast ocean of poetry with his scholarly personality and wisdom. These wisdom features of him have aspects that are woven with artistic and rich inventions in love and rind (being a man of spiritual love). These aspects took place in the Persian Divan, where he used the pseudonym Fânî, within the framework of the effects of Hâfız. Although it is stated that these poems, which are seen to be written as disquisition for Hâfız, are responses, the poet managed to process these effects in his personal style within the framework of new and different meanings and concepts. In such poems with amorous and rind tone, a discourse that resembles Hâfız, feelings of winsomeness woven with vast artistry and knowledge are evident. In this direction, Fânî also tried new styles such as "vâ-suht" and applied them to a rich world of concepts and associations to catch the effect of Hâfız in the context of words, concepts, and meanings. In this context, in this article, the poet's understanding of love and rind were examined based on the

<sup>1</sup> Dr., Türk Diili ve Edebiyatı Öğretmeni / Yönetici, Milli Eğitim Bakanlığı (Malatya, Türkiye), sindan4446@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0363-4511 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 10.12.2022-kabul tarihi: 20.02.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1252828]

Fani's Divan. These qualities have been compared with Hâfız, so that the nature of the poet's poems in his Persian Divan has been revealed in detail.

**Keywords:** Ali Şîr Nevâyî, Fânî, Divan, love, rind

## Giriş

Ali Şîr Nevâyî, Çağatay sahasının ve klasik edebiyatın en güçlü şairlerindedir. Şair, Farsça Divanı<sup>2</sup>'ni Molla Câmî (ö.898/1492) ve Hüseyin Baykara (ö. 911/1506)'nın teşvikleriyle meydana getirmiştir. Eserin Rükneddin Hümayunferruh tarafından "Tahran'da iki baskısı (1342-1375) yapılan nüshasında kasideler bulunmamaktadır" dense de bu bilginin doğru olmadığı görülebilir hâldedir. Çünkü Hümayunferruh yayınında *Tuhfetü'l-efkâr* adlı tek bir kaside vardır. O da Emir Hüsrev'in *Bahrü'l-ebârî* ile Molla Câmî'nin *Lüccetü'l-esrâr* adlı kasidelerine nazire olarak yazılmıştır. Bu kasidede şair ilim, aşk, hayatın anlamı vs. pek çok konuda vecize niteliğinde beyitler kullanmıştır.

مسند اقبال عاشق گلخن دیوانگیست

فرش سنجاب سمندر توده خاکسترست (Fânî, K.33/3)

"Aşğın talihinin dayanağı deliliğın külhamıdır. Sincabın yaygısı, semenderin kül yığındır."

Kasidede Câmî'den övgüyle bahseder ve O'nu "fakirlik övüncümdür" hadisi doğrultusunda yokluk kadehinden bade içen kişi olarak gösterir. Bu şarap da elbette ilahi bir bağış olan Kevser şarabıdır:

حامی شرع نبی جامی که جام فقر را

داشته بر کف لبالب از شراب کوثرست (Fânî, K.3/74)

Bu nüshanın üçüncü baskısı ise 1965 yılında Taşkent'te Hamid Süleyman tarafından yayımlanmıştır. Bu basımın, Tahran baskısından daha hacimli olduğu görülür. Ayrıca Nevâyî'nin hem Nuruosmaniye Kütüphanesi Nu. 3850 (Ateş, 1968, s. 454-55; Levend, 1966, s. VII-VIII) hem de Türk-İslâm Müzesi Nu. 1952'de (Levend, 1966, s. VII-VIII) kayıtlı Farsça Divan nüshalarında yer alan manzum-mensur karışık dîbâce, Kâbil ve Tahran baskılarında bulunmayıp sadece Taşkent neşrinde yer almaktadır (Kartal 2022, s. 419-420). Birçok nüshası bulunan eserin 485 gazelden müteşekkil ve tam olan Hümayunferruh nüshası, Milli Şura Meclisi Kütüphanesindedir. Bu nüsha, Fânî Divanı'nın en eski nüshasıdır ve yaşadığı zamanda bizzat kendisinin görüp incelediği divandır. Dolayısıyla bu nüsha, diğer nüshalar ile kıyaslanamayacak türdedir ve yanlışlıkları düzeltilerek, islah edilmiş hâlidir. Molla Abdurrahman Câmî, bu nüshayı Emir Ali Şîr Nevâyî'nin daha hayattayken tertip ettiğini ve tashihi için kendisine gönderdiğini belirtmektedir (Hümayunferruh, 1342, s. 22).

Divan, Nevâyî'nin *Muhâkemetü'l-Lugâteyn*'inde bildirdiğine göre 6000 beyitten oluşmaktadır. Divanda gazeller, kıtalar, müfretler, rubailer ve muammalar bulunmaktadır. Gazel ağırlıklı Divandaki bütün gazeller yek-avaz niteliğindedir ve tek ahenkli yapıları vardır, ayrıca düzgünlük, sağlamlık, belagat ve fesahat açısından eşittirler.

<sup>2</sup> Hümayunferruh, R. (1342). *Divân-ı Emîr Nizâmüddin Âlî Şîr Nevâyî Fânî*. İntişârât-ı Kütüphâne-i İbn Sinâ. Künyesi verilen ve makalede ele aldığımız Farsça Divan Rükneddin Hümayunferruh tarafından yayınlanan ve bilim âlemince itibar edilen nüshadır. Beyitler gazel sayısı ve gazelin beyit numarası verilerek belirtilmiş, gonjor.net'ten kontrol edilerek alınmıştır.

Farsça Divan'ında *Tuhfetü'l-efkâr* adlı kasideden sonra bir tevhit gazel yer alır. Burada şair Allah'ın varlığı karşısında duyulan güçsüzlüğü tek çare olarak görür ve ağır bir arzu olarak lanse eder. Çünkü kerem ve lütuf ulaştırın tek merci O'dur. Bu gazelde şair Allah katındaki durumunu, kutlu bir sineğin şekerliğe düşmesine benzetir. Devamındaki gazel de tevhitir. Fânî burada gül ve lale mazmunlarını kullanarak vahdet-i vücud fikri doğrultusunda iki cihanın aşk ile kaim olduğunu ve âşık ve maşuğun bir elbiseye büründüğünü anlatır. Üçüncü gazel bir naattır. Burada şair, Hz. Muhammed'i bir rahmet bulutu, melekleri de onun kanadına tutunup cilvegâhında dolaşanlar olarak tasvir ederek, ona olan sevgisini ifade eder.

Dördüncü gazelle Nevâyî, Hâfız'ın kavram dünyasına girer. Divanı neşreden Hümayunferruh (1342), Nevâyî'deki Hâfız etkisi hususunda şöyle söyler: Fânî; tutku ve aşkta gazellerindeki nükteler, manalar ve irfani yönleri ile Hâfız'ı andırır. Onun gazelleri mana ve anlayış bakımından Hâfızın gazelleriyle örtüşür. Araştırmacının “tetebbu” dediği bu etkiler, Hâfız'ın teşbih, istiare, ıstılah, kinaye ve kavramlarının benzeri olsa da bu şiirlerde ustalık, genişlik, nükte ve kavrayış bakımından bir yenilik ve orijinallik görülebilmektedir. Bu da “tetebbu”nun manasına ve kavram dünyasına uygundur. Çünkü bir şair, beğendiği bir şairin çalışmalarını ezberleyerek onları iyi tetkik etme, inceliklerini derinlemesine öğrenme, benzerlerini yazsa da özgün bir eser ya da şiir ortaya koyma, taklitte kalmayarak mana hırsız olmama ve bu yolla beğenilen şair/şairlerin sanatsal çizgisinden yürüme gibi davranışlarla, nazire yazdığı şairin şiirlerini “tetebbu” etmiş olur (Aslan, 2018, s. 45-46). Bu açıklamalar Fânî'nin Hâfız'a tetebbuları için de geçerlidir. Nevâyî, tetebbularıyla Hâfız'ı aşma amacı gütmese dahi ondan daha iyi ve özgün şiirler yazmak için çabalamıştır. Pek çok şiiri bu sanatkarca çabanın ürünüdür. Bu bağlamda bakıldığında “tetebbu” diye anılan bu şiirlerin tamamen Hâfız'a nazire olduğu şeklinde bir ifadenin de doğruluğu yansıtmadığı söylenebilir. Fânî'nin şiirleri için kullanılan “tetebbu'-kerden” ifadesinin, “her ne kadar nazire nispetinde yazılan şiir olarak kabul edilse de aslında üzerinde etraflıca durulan, benzerinden daha iyisini yazma çabası içerisinde oluşturulup yazılan şiir demek” (Kartal, 2022, s. 418) olduğu dikkate alındığında Nevâyî'nin söylemlerinin nazire seviyesinde algılanamayacağı da belirlenmektedir.

Şair, Hâfızî etkileri Divanı'nda yer yer aşıkâr kılar. Bu, onun için bir sır değildir. Şair, Hâfızca gazeller söyleyip bitirmiştir. O dünyayı süsleyen gazellerdeki dilenci lezzeti ise devam etmekte ve görünür olmaktadır. Şairin Hâfız'dan aldığı etkileri, yani bu manzumelerdeki lezzeti “dilenci çeşnisi” olarak ifade etmesi Hâfız'a duyduğu hayranlığı mütevazılıkla karşılama ile alakalıdır. Fânî, mütevazı davranışa da Hâfız'ın gazellerinden aldığı etkinin çok düşük düzeyde, yani bir dilenci lokması nispetinde olduğunu vurgulayarak göstermektedir. Bu söylem, onun Hâfız'dan aldığı etkileri biçimlendirerek, yerine yaratıcı, orijinal ve farklı mana ve kavramlar ekleme çabası içinde olduğunu da göstermektedir diyebiliriz:

غزل گفتن مسلم شد به حافظ شاید ای فانی

نمای چاشنی در یوزه زان نظم جهان آرا (Fânî, g.10/9)

“Ey Fânî, Hâfız'a gazel söylemek belki tamamlandı. O dünyayı süsleyen manzumelerden dilenci çeşnisi görünüyor.”

Fânî Divanı'na bakıldığında “tetebbu” olarak adlandırılan ve nazire denilen bu gazelleri iki temel bölümde değerlendirmek mümkündür. Birinci gruba giren gazelleri Hâfız (ö.792/1390?), Kemâl (ö.803/1401) ve Fahrüddîn-i Irakî (ö.688/1289)'deki gibi Sebki Irakî tarzında, ikinci kısmı ise Mollâ Câmî, Vahşî-yi Bâfkî (ö. 991/1583) ve Baba Figânî (ö. 925/1519 [?])'de görülen Sebki Irakî'den Sebki-

Hindî'ye geçişin izlerini taşıyan geçiş dönemi tarzındadır (Kartal & Çetindağ, 2015). Hümayunferruh ise Nevâyî'deki Sebk-i Hindi tesirine karşı çıkmaktadır. Araştırmacı, Nevâyî'nin yukarıda da belirtildiği gibi üçlü meczin ürünü olan üslubunu Hint sayanlara tepki göstermekte, bu üslubun İsfahanî ya da Safevî diye anılmasını uygun bulmaktadır. Hümayunferruh'un nazarında onun şiirleri "Horasan-Irak ve Herat" üslubunun karışımı olan teşbih, kavram ve mecazlarla doludur. Çünkü âlime göre (1342), Fânî, Şeyh Sâ'dî etkisini de bu üslup özelliği İsfahan ve Herat'ın ikliminde doğmuştur. Şüphesiz Hind'e gidenler dahi, Baykara Devletinin sonu ve Şeybani Han(ö. 916/1510)'ın hücumu sonucu dikkatlerini yeniden Herat'a ve İsfahan'a çevirmişlerdir. O yüzden onun şiirleri İsfahan ve Herat ekolünün ürünüdür.

Fânî, aldığı Hâfizî etkileri geliştirerek etkili, orijinal duygu ve kavramları içeren şiirler de yazabilmiştir. Şair, bu şiirleri ile klasik Türk şiirinin emsallerinden biri olmuş ve etkisini pek çok asır ve şahsiyete intikal ettirebilmiştir. Burada temel kaynakları nispetinde aşk ve rintlükten bahsedildikten sonra, Hâfizî etkiler bağlamında şairin Farsça Divanı'ndaki tesirlerine kısaca değinilmiş, devamında aşk ve rintlük bağlamında bu etkiler mukayeseli anlatılmıştır.

### Temel kaynakları nispetinde aşk ve rintlük

*Aşk ve rintlük klasik şiirin* temel temalarıdır. Bu temaların hemen her divanda yer bulduğu, "sevgili-şarap" bütünleşmesi bağlamında şairlerce dillendirildiği görülür. Ali Şir Nevâyî de bu doğrultuda Farsça Divanı'nda aşk ve rintlüğü ele almıştır. Kavuşmanın olmadığı, sevgili uğruna çekilen derin ve engin ıstırap hislerinin söz konusu edildiği böyle bir aşkı şair, rintlük çerçevesinde ele almış, hemen her karesine rintlüğü yerleştirmiştir. Bu gazellere bakıldığında şarap ve şaraba dair duyguların bulunmadığı bir söylem biçimi neredeyse yok gibidir. Fânî mahlasını kullandığı bu şiirlerde şair, aşkı temiz ve iffetli bir duygunun ürünü olarak tek ve biricik sevgilinin niteliğinde ele almıştır. "Temelini Emeviler döneminde taşrada doğan saf ve temiz aşk, yani uzrî aşktan aldığı görülen ve iffet perdesi altında yaşanan şehvetten uzak duyguları içeren" (Demirayak, 2021, s. 168) böyle bir aşkta, sevgili uğruna yanma, yakılma, sonu gelmez eziyet ve ıstıraplar söz konusu olmaktadır. Âşıklar, bu sınırsız ıstırapların bitmesini istememekte, sevgilinin verdiği eziyetleri kanıksamakta ve canı gönülden kabullenmekte, hatta bu aşk uğruna pervânenin şemin ateşinde yanması misali ölmeyi dahi göze almaktadırlar. "Mesnevîlerde de işlenen bu aşk, içten, samimi, temiz, kirlenmemiş bir duygunun ürünü olarak, âşığı çöle sürükleyebilmekte, ıstırapın aşırı boyutlarıyla yüzleştirmektedir. Kays'ın Leyla'ya, Cemil'in Buseyne'ye olan aşkı bu minvalde gelişmiştir. Bu aşk; âşığı dile düşürmüş, aşkı da bir efsane boyutuna taşımıştır" (Armutlu, 2020, s. 5). Bugün, bu aşk anlayışının pek çok klasik şairin gazellerinde tasavvufî/irfanî duygularla işlendiği, en güzel şekilde karşılığını bulduğu görülebilir hâldedir. Fânî de Farsça Divanı'nda gelenek doğrultusunda bu ıstıraplı aşkı anlatmıştır.

Aşkın, ıstırap temalı niteliklerine baktığımızda, sevgili uğruna meyhaneye düşen rind âşık profili de görünür hâle gelmektedir. Kınanmaların, ayıplamaların, divaneliklerin ve de asıl sevgili uğruna çekilen acıların simgesi konumunda olan bu rindçe aşkında melamet düşüncesi temelinde geliştiği görülmektedir. Hicri 9. asırda Horasan'da doğan ve geniş bir yayılım bulan melâmet düşüncesinin etkili olduğu bu tarz aşkta, kötülüklerini sergileyerek halkı kendinden uzaklaştırma, aşırı ıstırap hissinin gönlünde bıraktığı hoşnutluk hissiyle asıl sevgilinin rızasına doğru yol alma duygusu baskındır. Bu duygu durumları Fânî Divanı'nda hem âşıkâne hem de rindane şiirlerde dillendirilmiştir. Âşığı bir Mecnun misali çöle düşüren ya da Pervane'yi Şem'in ateşinde tutuşturan aşkın derbederlik, mecnunluk ve perişanlıkla beliren niteliklerinde rintlük de bulunmaktadır. Âşıklar, bu hâletle kendilerini sevgili karşısında meyhaneye düşen şaraba müptela kimseler olarak konumlamışlardır. Fânî'de Hâfizî etkilerle gelenek doğrultusunda böyle bir aşk anlayışını ve onun rindane görünümünü betimlemiştir. Hâfiz'da

bu etkilerin rintlik bağlamında melamet kaynaklı olduğunu Fars kaynakları da vurgulamaktadır (Mehdipur; Mirzayanfer 1392: 142). Bu kaynağa Farsça Divanı'nda her yönüyle aşına olduğu görülen Fânî de Hâfîz'dan aldığı etkilerle aşk ve rintliği dillendirmiştir. Hatta şair, bu etkileri sanatkarlığı ve ilmi birikimi ile harmanlayarak yer yer onu aşan bir söylem biçimi de geliştirebilmiştir diyebiliriz. İlerleyen bölümlerde bu söylem biçimlerinden bahsedilecektir. Bu doğrultuda makalede ilk olarak Fânî'nin aşk ve rintlik bağlamında Hâfîzî etkilerle biçimlendirdiği söylemlerini içeren Farsça Divanı'ndan bahsedilmiştir. Çünkü bu niteliklerin Farsça Divanı'nın tanıtılmasıyla belirginleşeceği aşikârdır. Sonrasında ise bu nitelikler, Hâfîzla mukayeseli olarak incelenmiş, Divandaki aşk ve rintlik bahsi çeşitli boyutlarıyla ifade edilmiştir.

### 1. Hâfîzca etkiler bağlamında Fânî'nin Farsça Divanı ve duygu dünyası

Ali Şîr Nevâyî, Çağatay sahası Türk edebiyatında ilmi kişiliği ile iz bırakan büyük şairlerden biridir. Farsça Divanı, Hâfîzî etkilerle kurulmuştur ve bunu da kendisi pek çok beytinde vurgulamıştır. Ancak Fânî'nin Divanı'nda Câmî başta olmak üzere pek çok Fars şairinin etkileri de bulunmaktadır. Divanı'nda sadece Hâfîz'ın değil, Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 691/1292), Hüsrev-i Dihlevî (ö. 725/1325), Hasan Dihlevî (ö. 737/1337 [?]), Kemâl-i Hucendî (ö. 803/1401), Selmân-ı Sâvecî (ö. 778/1376) ve Abdurrahmân-ı Câmî'nin adları da zikredilmektedir. Bu nedenle Fânî'de bu Fars şairlerinin de tesiri bulunmaktadır. Özellikle Onun Molla Câmî'ye duyduğu hayranlık ve dostluk, Câmî'nin ölümü üzerine yazdığı yedi bentlik terakib-i bendinde daha belirgindir. Bu etkiler, Nevâyî'nin Fânî mahlasıyla şiirler yazdığı Farsça Divanı'nda da görülür. O, söz konusu Divanı'nda Câmî'yi üstat olarak kabul ettiğini bizzat belirtmektedir (Hümayunferruh, 1342, s. 15):

خسرو و حافظ ترا فانی اگر هادی اند

(Fânî, g.255/7) پیروی جامی ات هست به وجه حسن

“Hüsrev (Emir Hüsrev-i Dihlevî) ve Hâfîz eğer senin yoldaşın iseler de sen güzellikte/sanatta Câmî'nin takipçisisin.”<sup>3</sup>

Nevâyî, aşağıdaki beytinde de “tettebbu” dediği bu etkileri sadece Hâfîz değil, pek çok söz üstadı (Molla Câmî, Emir Hüsrev, Sâ'dî) kimselerden alıp dillendirdiğini bir kez daha ifade etmektedir. Fânî, onların eserlerindeki istihlaları ve kavramları almış, onları mütevazı kişiliğinden süzerek herhangi bir şairlik davasına girişmeden işlediğini belirtmiştir. Bu söylemlerinde Nevâyî, mütevazı kişiliğini şiir sahasında da muhafaza etmeye gayret etmiş bir sanatçı olarak belirir:

تتبع کردن فانی در اشعار

نه از دعوی و نی از خودنمایی س

چو ارباب سخن صاحبدلانند

(Fânî, Mkt.7/1-2) مرادش از در دل ها گدایی س

“Fânî'nin (bazı şairlerin) şiirlerini tetebbu etmesi, ne gösteriş ne de dava sahibi olmasıyla ilgilidir. Çünkü söz ustaları gönül sahipleridirler. Arzuları dilencilerin gönüllerindedir.”

<sup>3</sup> Hümayunferruh, R. (1342). *Divân-ı Emîr Nizâmüddin Âlî Şîr Nevâî Fânî*. İntişârât-ı Küttüphâne-i İbn Sinâ.

Sâ'dî-i Şîrâzi hakkında Farsça Divanı'nda belirttiği aşağıdaki ifadeler de Fânî, Sâ'dî'yi adım adım takip ettiğini bizzat belirtmekte, onun ilim yüklü hayallerini idrak edecek, anlayacak yapıda bir takipçi olmadığını vurgular. Bu söylemlerinde kendini şiir sahasında hakir görme değil, şiirin üstatlarına saygınlık ve onları aşma yönündeki alçakgönüllü âlim kişiliğini yansıttığı belirgindir. Şiirlerine bakıldığında Fânî'nin, pek çok gazeline bu kişiliğini yansıttığı görülebilir:

به سعدي است قدم بر قدم زده فانی

(Fânî, g.22/7) که پی دو فهم نگرده خیال دانا را

*“Fânî, Sâ'dî'ye adım adım yaklaşmıştı, ancak koştuğundan (o) bilginin hayalini anlayamadı.”*

Aşağıdaki beytinde de Sâ'dî'nin sanatkârlığına doğru adım adım yürüdüğünü, onun sözlerinin kendi söylemlerine süt ve şeker karışımı misali uyduğunu belirtir. Bu söylemler, şairin Sâ'dî'nin etkisinde kalarak, daha yeni kavram ve terimler çerçevesinde şairliğini yönlendirmeye dönük arzusunun yansımalarıdır:

فانی بره سعدي اگر زد قدمی چند

(Fânî, g.189/7) با او سخنش بین کی چو شیر او شکر او فتاد

*“Fânî, eğer Sâ'dî'ye doğru birkaç adım yürüdüysen, gör ki onun sözleri şeker ve süt misali sana uygun düştüğündendir.”*

Birçok kaynak Fânî'nin bu tarz şiirlerini nazire olarak ele almıştır. Ancak şairin güzel ve yeni manalar yaratmada, yeni teşbihler ve kavramlar bulmada ustalık sergilediği hususu dikkate alındığında bu şiirlere tamamen nazire denilemeyeceği de görünür hâle gelecektir. Çünkü Fânî, pek çok şiirinde bir nevi Hâfız, Câmî, Sâ'dî ve Dihlevî ekolünü aşmaya çalışmış bir şair görüntüsü de sergilemektedir. Giriş bölümünde de ifade dildiği gibi “Tetebbu” kelimesinin tam olarak “nazire” kavramını karşılamadığı da düşünüldüğünde, şairdeki etkilerin sanatkârca bir çabanın ürünü olduğu belirgin hâle gelmektedir:

همی پرد ز طرب چشمم ای فلک هش دار

(Fânî, g.152/5) مگر که شاه به سوی فقیر می آید

*“Ey felek, gözlerimin neşesinden bütün kanatlar uyanıyor. Yoksa padişah, bu yoksula doğru mu geliyor?”*

Fânî'de Hâfız etkisi daha baskındır. Özellikle rindane şiirlerinde bu etkinin daha ağır bastığı görülür. Çünkü Hâfız, rintlîği içselleştirmekte ve şiirine mal etmekte öncü konumda olmuş ve bu konumu pek çok şair tarafından benimsenmiştir. Rintlîğin tüm ruhani makam ve mertebelerini derinden duyumsayan ve yaşayan yegâne şair Hâfız olmuştur (Pürcevâdî, 998: 226). O, ilahî sırrı perde gerisinde müşahede eden bir rind olarak içindeki âlemin aşk ve rintlîği içselleştiren bağlantı noktasında kendini konumlamıştır. Bu nedenle Hâfız, her şeyden önce âşık. Rintlîği tam olarak özümseyip şiirlerine eklememesi bu âşıklık istidadından kaynaklanmaktadır. Bu yetenekle Hâfız, yuvası kendince bilinmeyen Simurg misali aşkın gizli sırlarına vakıf olmak ve hidayete ulaşmak manasıyla ele aldığı aşkı, rintlîği ile bağdaştırarak sunmuştur. Çünkü Hâfız'a göre rintlîk aşkın bir yöne yöneldiği ve başkalarıyla bağlantı içerisinde olduğu bir makamdır (Pürcevâdî, 998: 233). Bu doğrultuda Fânî de

âşıklık ile rintliği bağdaştıran şiirler yazmış, rintliği âşıkâne söylemlerinin hemen her karesine sığdırmıştır. Hâfîz'a nazire olarak yazıldığı vurgulanan bu tarz şiirlerin “tetebbu” olarak kabul edilmeleri, şiirlerin Hâfîz'dan özenle seçilerek, yeni bir hayal ve zengin teşbihlerle tetkik edilip incelendiğini gösterir. Bu durum, pek çok kaynağın da vurguladığı gibi şairi Farsça şiirlerinde “Hâfîz nazirecisi” olarak konumlamıştır. Ancak kaynaklar bu etkilenmenin sadece belirli istilahlarda düzeyinde olduğunu, şairin pek çok şiiriyle orijinali yakaladığını ve ustalığını kanıtladığını da göstermektedir. Divan'ın Hümayunferruḡşah neşrinde bu konuda bilgi verilmekte ve bu etkiler görünür hâle getirilmektedir. Hümayunferruḡşah bu konuda Fars kaynaklarının da hemfikir olduğunu belirtir (Hümayunferruḡ, 1342, s. 22-25).

Nevâyî'nin Farsça Divanı ilk ve yoğun hâlde Hâfîz etkilerini barındıran niteliklere sahiptir. Şair, Hâfîz'dan aldığı bu etkileri taklit ya da tetebbu denilen, ancak aynı anlamı vermediği görülen nazire seviyesinden çıkararak, yazdıklarına kendi şahsi kimliğini, sesini bir mühür misali vurmuş ve onlara şahsi üslubunu yansıtabilmiştir diyebiliriz.

Nevâyî, Hâfîz etkisini Divanı'nda yer yer aşıkâr kılar. Bu, onun için bir sır değildir. Nevâyî'nin Farsça Divân'ındaki 485 gazelin 231'i Hâfîz'a yazılmış nazirelerden oluşur şeklindeki tespit de bunu doğrular (Kartal & Çetindağ, 2015, s. 2). Fânî, aldığı etkileri sanatkarlığı ile buluşturarak yeni ve orijinal duygu durumlarının çevrelediği şiirler yazabilmiştir. Şair, bu tarzı ile klasik Türk şiirinin emsallerinden biri olmuş ve etkisini pek çok asır ve şahsiyete intikal ettirebilmiştir. Bu bağlamda makalede Farsça Divanı'ndan hareketle Fânî'nin aşk anlayışı ve rintlik düşüncesi Hâfîz'la mukayese edilerek ayrıntılı betimlenmiştir. Bu şiirler, incelediğimiz beyitlerden ve Divandaki gazellerin genel niteliğine bakılarak âşıkâne ve rindane olmak üzere iki kısma ayrılarak incelenmiştir. Bu iki tarz, tasavvufi nitelikleri de bütünlendiğinden, bu yönleri aşk ve rintlik içerisinde yeri geldikçe yorumlanmıştır. Bu incelemeler gelenekten gelen terim ve kavramlarla bütünlendirilerek sunulmuş, şairin üslubunun orijinal yönleri de açığa çıkarılmıştır. Böylece şairin Fânî mahlaslı şiirlerindeki âşıkâne ve rindane edasının kodları da belirgin hâle getirilmiştir.

## 2. Fânî Divanı'nda aşk

Fânî, âşıkâne, rindane ve sufiyane gazeller yazmıştır. Bu gazellerinde geleneğin öngördüğü gibi aşkın ıstıraplarından ve tutkulu duygu durumlarından bahsetmiştir. Rintlikle bağdaştırarak sunduğu bu şiirlerinde daha önce de vurgulandığı gibi Hâfîz etkisinin istilah ve bazı kavramlar düzeyinde belirgin olduğu görülür. Şair, pek çok klasik şairde de olduğu gibi aşkı ateş olarak görmüştür. Bezm-i elestten gelen bu aşk, kendisini kolaylıkla belirgin kıldığında sanki gönlüne bir kıvılcım düşer gibi olmuştur. Bu kıvılcım, aşkın tesirini ve hararetini “ateş” mazmunu etrafında asıl sevgiliye bağlaması yönüyle tasavvufi bir mahiyette seyredir. Başka bir beytinde “Ey Fânî, *fenâ'dan başka dosttan/Allah'tan başka bir isteğin olamaz. Hayal ve ham bir arzudan başka ne arzun olabilir ki* (g.401/8)” diyerek aşk anlayışının tasavvufi olduğunu vurgulamıştır:

گر اول آتش عشق آسان نمود ما را

زد یک شرر بر آورد از سینه دود ما را (Fânî, g.5/1)

“Aşk ateşi eğer önce bize kolay göründüyse de bir kıvılcım çaktı, bize sineden duman çıkardı”

Fânî, “Eğer sen kadehten bir yudum saçıyor isen, birazını da bu toprağa dök. Bize aşk yolunda toprak olmaktan ne korku kalır?” diyerek, aşkı bir şarap misali yudumlamış, toprağa dökülen her damlasında irfanî bir yön bulabilmiş bir şairdir:

اگر تو جرعه فشانی کمی بریز به خاک

مرا ز خاک شدن در طریق عشق چه باک (Fânî, g.215/1)

Fânî, âşıkâne şiirlerinde geleneği takip etmiş ve gelenekte çokça betimlenen ilahî sevgiliyi tasavvufî duygulara sahip her şair gibi beşeri nitelikler çerçevesinde işlemiştir. Sevgili, put gibidir ve alüftedir. Şair, hafif meşrep olduğu gözlenen sevgiliden ayrılp kibleye doğru adımlarını yönlendirmekte, onun her saçının telinden zünnarları boynuna bağlamaktadır. Bu kurguda sevgiliye bağlılığı “zünnar-put” kavramları üzerinden “Hristiyan keşiş” mazmununa bağlayan Fânî, saç, zincir ve bağlılık hissini gelenek bağlamında dillendirmiştir. Zünnarın kullanılması beyitteki aşkın tasavvufî olduğunu göstermektedir:

چون زان بت آشفته خو آرم بسوی قبله رو

بسته چو از هر تار مو بر گردنم زنارها (Fânî, g.14/5)

“O kötü huylu put misali sevgiliden (ayrılıp) kibleye doğru yürümekte olduğumdan, her saçının telinden boynuma zünnarlar bağlamışım”

Hâfız’ın aşağıdaki beytinde de sevgilinin lütuf ve ihsanına erişebilmek için gerektiğinde zünnar bağlamayı dahi gerektiren bu duygu durumu dillendirilmekte, duygudaşlık temelinde bir söylem birliğinin beyitlerin manasına eklemeliği görülmektedir:

سراسر بخشش جانان طریق لطف و احسان بود

اگر تسبیح می فرمود اگر زنار می آورد (Hâfız, g.146/6)

“Sevgili hep lütuf, ihsan yoluyla başışta bulunurdu. Tespih veya zünnar hangisini buyursa, dediğini yapardım”

Âşığın boynunda bağlılık simgesi gibi duran bu aşk, onun uğruna canını vermeyi gerekli kılmaktadır. Bu gereklilik, âşığa aşk derdiyle “hu” dedirtmektedir. Böyle bir aşk, karşılığının ya da mükâfatının alınmadığı dermansız bir derdin ürünüdür. Fânî, bu tarz söylemleriyle klasik şiirdeki aşkın eziyetle belirginleşen yapısını vurgulamaktadır. Bu aşkta kavuşma değil, ayrılık ve verdiği elem, sevgilinin eziyetleri karşısında bir boyun eğiş görülmektedir. Dermansız olan bu aşk derdinde sevgiliden ilaç beklemek, derde derman kılmasını talep etmek gereksizdir. Âşığa düşen sevgiliden gelen her türlü cefaya katlanmak, sabretmektir.

Böyle bir aşkın temel kaynağı da<sup>5</sup> kaynakların vurgulandığı gibi, “Emevi döneminde taşrada bedevi muhitlerinde ortaya çıktığı görülen saf ve temiz aşk/uzrî aşk anlayışıdır. İffetli bir duygunun ürünü olan bu aşkta, sevgiliden gelen ıstıraplar ve eziyetler değerli görülmekte, bir şükür ve ilahî lütuf olarak karşılanmaktadır” (Demirayak, 2021: s. 168-174; Armutlu 2020: 151-159). Bu aşk, uzrîdir, yani saf ve

4 Hâfız-ı Şîrâzî (1377 hş.). *Divân-ı Hâfız* (neş. Cihângîr Mansûr). Tahran: İntişârât-ı Devrân.

5 Bu aşkın kaynaklarını detaylı inceleyen çalışmalar için bkz: Armutlu, S. (2020). *Gazel fesevesi gazelde beşerî aşkın kaynaklarını aramak hadarîlik-uzrîlik*. Kesit Yayınevi; Sevimli, E. (2021a). Beşerî aşk bağlamında gazel felsefesini yeniden düşünmek. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 27: 491-537.

temizdir. Mecnunvarî yakıcı bir sevgiyi ayrılıkla harmanlayıp, gönül hoşnutluğuna ikame etmektedir. “Âşıkları çöle düşüren ıstırap, sitem ve şikâyetin silindiği ulvi bir tavır, eziyet ve cefaya katlanmak ve sevgili uğruna ölme, tek ve biricik sevgiliye bağlılık, vefa ve sadakat bu aşkın önemli özellikleridir. Beşeri nitelikli olan bu aşk, daha sonra tasavvufî gazelerde de imaj ve mefhumları ile kullanılmış, klasik Fars ve Türk edebiyatında pek çok gazelde duygu olarak işlenmiştir” (Sevimli, 2021a, s. 506). Şairin aşağıdaki beyti bu aşkın âdeta bir timsali hükmündedir. Böyle bir aşkta, gönül vuslatın zevkini arzularken, tüyler ürpertici bir ayrılığın peşi sıra geleceğinin de sancısını çekmektedir. Pek çok klasik şairin şiirlerinde çoklukla ayrılığı vuslata tercih etmesinin temelinde de vuslattan ayrılığa doğru yol alan ve gönlü ıstırapla meşgul ederek mutlu kılan bu aşk anlayışı bulunduğu görülmektedir. Böyle bir aşk anlayışında Fânî'nin de vurguladığı gibi ayrılık alevi ile yanan her kimse/âşık, cehennem ateşinin alevinde yanma korkusunu dahi hiçe sayabilmektedir:

دل ار چه ذوقناک از وصل شد لیک

ز بیم هجر هستم هولناکش

هر آنکس را که سوزد شعله هجر

ز تاب آتش دوزخ چه باکش (Fânî, g.207/3-4)

Fânî de bu aşk anlayışını müşterek gelenekten alarak gazellerinde kullanmıştır. Böyle bir aşkta sevgili dost bilinmekte, ondan deva değil, lütuf ve bağış olarak cefa beklenmektedir. Böyle bir bekleyişte sevgili uğruna can verme ya da canından geçme olgusuna bağlanılmaktadır:

ای دل به دوست رو کن جان را فدای او کن

با درد عشق خو کن لیکن مجو دوا را (Fânî, g.19/6)

*“Ey gönül dostu yüzünün dön ve onun uğruna canını ver. Aşk derdiyle ‘hu’ diye seslen, ancak (ondan) devayı arama/ondan ilaç bekleme”*

Bu aşktan ilaç beklenmemelidir. Çünkü asıl ilaç sevgilinin sınırsız şefkati olacaktır. Bu şefkati ummak, onun verdiği eziyet ve cefalardan daha ön planda olacaktır. Çünkü asıl sevgilinin bağışı elbette sınırsızdır. Görüleceği üzere Hâfızî etkilerle Fânî, ıstırapın cana şifa bilindiği bu aşk anlayışını dillendirmektedir:

ز مهربانی جانان طمع میر حافظ

که نقش جور و نشان ستم نخواهد ماند (Hâfız, g.146/6)

*“Sevgilinin şefkatinden ümidini kesme. Yapılan cefalardan, eziyetlerden iz kalmayacak”*

Bu aşk, deliliktir. Her zaman sevgilinin hayali ile konuşurmakta, gönle kanlı aşkın sayıklamalarını bırakarak aklı yok etmektedir. Fânî, böyle bir aşkı, delilik alameti olarak görerek, söylemlerine gelenekte olduğu gibi bir “divane âşık-Mecnun” mazmunu yerleştirmektedir:

هر دم ز خیال تو به خون در سخن افتم

گو عقل برو کاین ز جنون است علامت (Fânî, g.74/5)

*“Seni düşündüğüm her an kan sözüne düşüyorum/gönül kanımla söyleşiyorum. Bu delilikten bir işaret olduğundan mı akıl gitti, söyle!”*

Böyle bir aşkta vuslat hissi silinmektedir. Fânî de bu bağlamda, vuslatı ayrılığa tercih eden bir aşk anlayışını benimsemiştir. Geleneğin öngördüğü bu aşkta, kavuşma değil, gönlün ganimet saydığı ayrılığa tutkuyla bağlanılmakta ve ayrılığın verdiği huzur müşahade edilmektedir. Böyle bir aşk “ıstırap” temalıdır ve *“Ben ayrılığa can verdim, o ise canın vuslatını istedi. Aşk yolunda böyle bir zulüm nerede görülmüş, bu reva mıdır?”*(g. 402/3) diyen şairin ıstırapta olan tutkusunu açığa çıkarır. Böyle bir duyguda sevgili; canın vuslatını istemekte, ama şair onun ayrılığı uğruna canından vazgeçmeyi arzulamaktadır. Aslında bu da vuslattır. Ama şair ayrılık yerine vuslatın istendiği böyle bir aşkı zülüm olarak görür. Ayrılığın öngörüldüğü bu aşkın “zülüm” olduğuna dair söylemlere bakıldığında şairin ayrılıktan usanç duyan bir âşık profili çizdiği de görülür:

وصل نداشت معنتم دل به فراق اسیر شد (Fânî, g.263/4)

*“Vuslat yoktu, gönül ganimet saydığı ayrılığa esir oldu.”*

Böyle bir aşkta, asıl sevgiliden yardım ve teveccüh beklenmektedir. Sevgili, vuslatı ile değil ayrılığı ile âşıkların kuru bir kalıp gövdeye döndürmüştür. Bu kuru gövdeye yeniden hayat verecek olan da kendisidir. O yüzden şair; sevgiliye seslenerek, kuru gövdeleri can bağışlayan dudakları ile diriltmesini ister. Beyitte” aşkta dirilme ve hayat bulma olgusu”nun, can bağışlayan dudak ya da âb-ı hayât mefhumu ile kurgulandığı görülmektedir. Fânî de klasik geleneğin gelen aşkın bu niteliklerini betimler. Bu aşkta, ayrılık acısı ile âşıkların bedeni öyle bir zayıflamaktadır ki ölü bir bedene dönüşmektedirler. Ama sevgilinin bu cefakâr tutumu karşısında âşığın payına düşen tepkisizlik ve kabulleniş olmaktadır. Çünkü sevgili, biriciktir, tektir ve ulvidir. Bu da aşkın Mecnunvarî nitelikli karakterinin göstergesidir:

عشاق که از هجرت کردند تهی قالب

باز از لب جان بختت جان رفت به قالب ها (Fânî, g.15/3)

*“Âşıklar senin ayrılığından ötürü boş boğaz bir kalıp/ceset (gibi duruyor). Can bağışlayan dudaklarını aç, kalıplara/cansız ruhlara can getir”*

Böyle bir sevgili, çok uzak mesafede konumlanmakta, ay beşiği gibi olan sevgilinin sevdiğine, yani Mecnun’a ulaşması ancak ilahî mercie yöneltilen içtenlikli bir duanın kabul bulunmasına bağlı bulunmaktadır. Hâfız bu nedenle *“Kervancı! ay beşiği sayılan bu güzel kız senin sorumluluğunda, Leylâ’ya göz kulak ol. Tanrım; kervancının gönlüne ilham et de Mecnun’a uğrasın”* diye seslenmektedir. Elbette kervancının Mecnun’a uğraması da fayda sağlamayacak, vuslat hissi Leyla’dan ilahî mercie yönelen muhabbet hissiyle ikame edilecektir:

عماری دار لیلی را که مهد ماه در حکم است

خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد (Hâfız, g.115/4)

ما را به شیشه می فکن و از عتاب و لطف

نی سنگ خاره افکن و نی لعل ناب کن (Fânî, g.262/2)

*“Bizim için şişeye lütuf ve azarından şarap koy, ne sert taştan ne de saf şaraptan koy”*

Bu duygu, sevgilinin verdiği eziyeti şarap gibi içme anlayışında kendini görünür kılmaktadır. Fânî, bu aşk söyleminin kaynağı olarak yine Hâfız'ı işaret etmektedir. Ayrıca çok etkilendiği ve bu nedenle sayısız mesneviye imza atmasına neden olan Molla Câmî'nin yolundan gittiğini de sözlerine eklemektedir. Şair, bu yolda Hâfız ve Câmî gibi yürüdüğünü ve onların yerinde kendini görerek tamamen onların sanatsal çizgisinde ilerleme arzusunda olduğunu bizzat vurgular. Elbette bu yolda asıl sevgiliye doğru yolculuk söz konusudur ve söylemin tasavvufî olduğu görülmektedir:

فانیا جام فنا چون بکشم حافظ وار

که همه در روش حافظ و جامی بینم (Fânî, g.233/5)

*“Ey Fânî, yokluk kadehini Hâfız gibi çekeyim, çünkü Hâfızın ve Câmî'nin gidişinde/üslubunda tamamen (kendimi) görüyorum”*

Bu aşkta, sevgilinin yüzü içselleştirilerek can gözünde, yani en derinlerde/gönülde ışık gibi muhafaza edilmektedir. Aşk ile aydınlanan gönül, böyle bir duyguda bir hüznler evine/köşesine dönmekte, bir bekleyişin ve kavuşmanın özlemiyle sevgilinin kokusu duyumsanmaktadır. Yusuf'un Kenan ilinden gelen gömleğinin kokusunu hüznler evine dönen kulübesinde içine çekerek hasretini dindirmeye çalışan Yakup misali, âşık ta sevgilinin kokusunun dolduğu gönül evinde onun ayrılığının hüznünü yaşamaktadır:

منور است به روی تو دیده جانم

معطر است به بوی تو کنج احزانم (Fânî, g.215/1)

*“Senin yüzün can gözümde aydınlıktır. Senin kokun hüznler köşemde ıtrılanıyor”*

Böyle bir aşk tek ve biricik sevgilinin şahsında şekillense de Fânî, aşk anlayışında gelenek gereği yağmacı Türk güzel tipini de kullanmıştır. “İlk kez Abbasiler döneminde bürokraside ve sosyal hayatta hâkim olan Türklerin şahsında savaştaki kahramanlıkları ve yiğitlikleri ile beliren Türk güzel imajı, edebi eserlerde de karşılığını bulmuştur. Bu doğrultuda sevgili; çekik gözlü, yağmacı, kan dökücü özellikleriyle belirerek, cefacı sevgili ve Türk gulamı imajı etrafında teşekkül etmiştir” (Akün, 1994, s. 416-417). Daha sonra Fars şiirine de yansımaları bulan bu güzel imajı, Fânî tarafından da benzer duygularla dillendirilmiştir. Fânî'nin betimlediği güzel de at sırtında süratli, yağmacı şuh bir güzeldir. Onların atlarının nallarından izler taşıyan binlerce ay ve yıldız, onun teşrif etmesiyle birlikte onun ayaklarını öpmek için gökten ay ve yıldız gibi dökülürken gözlenmektedir. Bu gözlem, bu güzelin değerliliğine yapılan vurgu ile ay ve yıldız misali göksel unsurlarla ifade edilirken, ayak öpmek deyimini ile onların saygınlığını da vurgulamaktadır. Şair, burada bilinçli bir Türk milliyetçisi olarak Türk güzel imajı doğrultusunda bir nevi Türk ırkını da yüceltmektedir diyebiliriz:

چو آرد ترکتاز آن شوخ بهر پای بوس افتد

هزاران ماه و انجم از نشان نعل مرکب ها (Fânî, g.7/4)

*“O şuh yağmacı Türk gibi güzel geldiğinde her ayağımı öpmek için, atlarının nallarından izler taşıyan binlerce ay ve yıldız düştü”*

Fânî, Türk sevgili tipini aşağıdaki beytinde de dillendirir. Şair, burada dikkat çekici bir söylemle nasıl bir sevgili istediğini belirtir. Bu söylemin ırksal bakımdan bir sevgili tipi çizdiği görülür. Şairin istediği sevgili şaktır, ay gibidir, ancak ne Acem’de ne de Araplar içerisinde benzerine rastlanmaktadır. Çünkü Arap’ın ayı çoktan Acem mülkünü tutmuştur. Burada şair, Arap kültürünün İran üzerindeki etkisini padişah sevgilinin ay misali yaygın otoritesi üzerinden ifade etmektedir diyebiliriz. Söylem biçiminde bir Türk sevgili tipine sahip olma arzusunun da satır aralarında sezdirildiği görülsede Arap ve Acem mülklerini gücü ve otoritesi ile ele geçirip, yönetici konumuna kadar yükselen Türklerin durumuna da gönderme yapıldığı belirgindir. Yine bu duygu durumu, Muhâkemetü’l-Lugâteyn adlı eserinde görüldüğü gibi Fânî’nin Türk diline ve kültürüne olan düşkünlüğü ve milli şuuru ile de açıklayabiliriz. Burada ırksal bakımdan bir sevgili tarifinin yapılması da sevgilinin beşeri nitelikleriyle belirlediğini göstermesi yönüyle dikkat çekmektedir:

نباشد در عجم واندر عرب چون ماه من شاهی

که چون ماه عرب طالع شود ملک عجم گیرد (Fânî, g.186/6)

*“Benim padişahım/sevgilim Acem de ve Arap içerisinde olamaz. Çünkü Arap’ın ayı doğup Acem mülkünü tuttu”*

Klasik şiirde sevgiliden gelen ayrılık ödülüdür. Çok arzulasalar da şairler sevgilinin vuslatına değil, ayrılığına tutkundur. Fânî de her âşık gibi kavuşmaya tutkulu olsa da gönlü bedeninden ayrı kaldığı için gönlüne söz geçirememektedir. Çünkü sevgili uğruna inceliş inleyen teni, canından ayrı düşmüştür. Artık, bu ayrılık nedeniyle sevgili kendisinden ayrı gezip tozmaktadır. Şairin algısında ayrılık, canın tenden ve gönülden kopması ile eşdeğer hâldedir. Çünkü şairin *“Bir rüsva aşk içinde ben ve gönlüm yoksa alıştı mı. Ben onun huyuna o da benim huyuma gelemedi/alışamadı”* (g.403/4) dediği gibi, sevgiliyle henüz tam anlamıyla bir dostluk kuramamıştır. Bu durum, Hâfız’ın *“Ben ona kavuşmak isterim, o ayrılık peşinde. Geçtim arzularımdan dostun arzusu olsun diye”* (Hâfız, g.67/7) söylemiyle benzeşse de bir nevi daha farklı manaları ihtiva etmektedir. Çünkü bu mana dairesinde sevgili, âşıktan ayrı gezip tozmaktadır. Bu ayrılık tarifi ile Fânî, aşk anlayışında âşık ile maşuğun birbiriyle *“ruh-beden”* misali birlikte olmaları gerektiğini vurgulamakta, ayrılık tarifini sevgiliye olan vuslat arzusu üzerinden dillendirmektedir. Hâfız ise, sevgiliyi arzulamakla birlikte vuslatı olmayan aşıkta, kendini ondan gelecek lütfâ bel bağlar hâlde düşleyerek beklemeye almaktadır. Fânî de başlangıçta sevgiliye olan birliktelik, *“ruh-ten”* bütünleşmesi gibi iken, sonrasında ruh, tenden kopmuş, ten de gönülle olan bağını koparmıştır. Şairin *“Benden ayrı geziyor”* söyleminde de görüldüğü gibi sevgiliden ayrılığa bir içerlenme ve üzülme de sezilmektedir:

چه فراق است که جانان چو جدا گشت ز من

دل ز جان گشت جدا جان ز تن زار جدا (Fânî, g.30/3)

*“Nasıl bir ayrılıktır ki sevgili benden ayrı gezmede. Gönül candan ayrı, can ise inleyen bedenden ayrı dolaşmada”*

Ayrılıktan üzülme düşüncesine rağmen Fânî’de çok az da olsa bazı şiirlerinde Fars şiirinde etkili olan *“vasuht, yani sevgiliden yüz çevirme”* olgusunu da işlemiştir. Hafız’da olmayan bu etkinin şairin şiirlerinde farklı, orijinal bir duygu durumu ile kurgulandığı da görülür hâldedir. Aşağıdaki beytinde şair, *“Senin ayrılık alevinin yakıcılığından öldüm, ayrılığını terk et. İbrahim/Halil gibi su ile ateşimi baştanbaşa gül bahçesine çevir”* diyerek ayrılıktan usanç ya da bezginlik fikrinin âdeta bir özetini sunar.

Bu duygu; âşıkların sevgilinin verdiği eziyetten usanç duyarak, artık ayrılığı vuslata dönüştürmeyi ve yüreklerindeki aşk alevini bir gülistana dönüştürerek durulmayı arzulamalarının simgesi niteliğindedir. Artık âşık, aşk ateşiyle tutuşmayı değil, kavuşma ümidiyle gönlünü meşgul etmeyi arzulamaktadır:

ز سوز شعله هجر تو مردم، ترك هجران كن

خاليل اسا در آب واين آتشم بكسر گلستان كن (Fânî, g.413/1)

“Vasuht” tarzı, yani “sevgiliden bezginlik ve sevgiliye ilgisizlik” olgusunun Fars şiirinde çok sonraları Horasan üslubu ile Irak üslubu arasında geçiş dönemi kabul edilen Vuku hareketi içerisinde doğduğu kabul edilir. “Sevgiliden bezginlik ve sevgiliyi önemsememe” denilen bu akımın Fars şiirinde ilk örneklerinin Vahşi Bafkî (ö.1566) ya da Muhteşem Kaşânî (ö.1588) tarafından verildiğine dair farklı görüşler olsa da bu tarzın çok daha önceleri Gazneliler dönemi şairlerinde de kullanıldığına dair örneklerin olduğu görülmektedir” (Babacan, 2010, s. 60). Asıl olarak 16. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıktığı kaynaklarda belirtilen bu tarz (Behzad, 2017, s. 57-60), Fars şiirine vakıf olan ve bu alanda şiirler yazan Fânî tarafından da dillendirilmiştir. Fars şiirini iyi tahlil eden Fânî'nin bu “vasuht” etkileri Fars şiirinden gelen birikimlerle edindiği görülebilir hâdedir.

Şairin, vasuht tarzı hususunda hangi Fars şairinden etkilendiğini belirlemek güçtür. Ancak, vasuht tarzının şairin en çok etkilendiği Hâfız'da bulunmaması, vasuht tarzının gelişim çizgisi ile Fânî'nin Farsça Divanı'ndaki bazı şiirleri göz önüne alındığında sanatındaki Sâ'dî (ö.1292) etkisini Divanı'nda yer yer vurgulayan şairin bu tarzın asrındaki ilk örneklerini veren şairlerden biri olan Sâ'dî'den etkilendiği ihtimal dâhilindedir denilebilir. Bu şiirlerin az sayıda olsa da vasuht tarzının tam olarak benimsendiği 16. yüzyılın sonlarına kadar, Fânî'yi bu alanda öncü kıldığı da söylenebilir. Tüm bunlardan hareketle şairin, böyle şiirleriyle ilk dönem Fars şairlerinde de yer yer görülen ancak, daha çok 16. ve 17. yüzyıllarda yaygınlaşan bu tarza Fars şiirindeki ilmini ve tecrübesini ekleyerek gelişimine vesile olduğunu söyleyebiliriz.

Sevgiliden, “ayrılık” olgusu temelinde bezginlik fikrini Fânî, aşağıdaki beytinde de devam ettirir. Şairin nazarında ayrılık bir zehir gibidir ve şair ne yazık ki onu bir gazap gibi çekmektedir. Bu hâliyle sevgilinin eziyetleri âşığı Cehennem'e sürüklemiştir. Âşık, bezginliğini sevgilinin kederini cehenneme göndererek, artık yeter derecesinde dillendirmektedir. Bu duygu hâliyle sevgiliye bir nevi çıkışmaktadır. “*Daha ne kadar çekeceğim bu azabı*” diyerek sevgiliye artık vuslatını ver, ayrılık istemiyorum diye seslenir ve ayrılık ve sevgilinin verdiği eziyetlerden bezginliğini açıkça vurgular. Görüldüğü üzere bu duygu klasik gelenek içerisinde farklı bir söylem biçimi olarak Fânî'nin şiirlerine sinmiş durumdadır:

زهر فراق می کشم وه چه عذاب باشد این

در ته دوزخ غمت چند کشم عذاب را (Fânî, g.32/4)

“*Ayrılık zehrinden çekiyorum, yazık bu ne gazap ola, senin kederin Cehennem'in dibinde, (o) gazabı ne kadar çekeyim*”

Sevgiliden bezginlik fikrinde, onun verdiği eziyet ve sitemi tek ganimet olarak kabul eden âşık imajı silinmektedir. Kavuşma arzusu, bahsedilen ayrılık dahi olsa, öne geçmektedir. Fânî, bu olguyu veciz bir şekilde ifade ederek eziyet ve sitemi tek ganimet görmeyen, sevgiliden farklı ve mülayim bir davranış bekleyen âşık tipinin gideceği yolu da bir nevi göstermiş olmaktadır:

در هجر گو بمیر هر آنکس که در وصال

جور و جفای دلبر خود مغتتم نداشت (Fânî, g.87/4)

*“Kavuşan her kişiye, dilberin eziyeti ve siteminin tek ganimet olamayacağını ayrılığın da ölüm olduğunu söyle”*

Klasik şiirde, takip eden asırlarda bu duygunun, mülayim sevgilinin şahsında ve şuh niteliklerinde daha belirgin hâl aldığı görülecektir. Özellikle de “sevgililer çağının sona erdiği 16. asrın sonlarında cefakâr “sevgiliden bezginlik” fikri yavaş yavaş pek çok şair tarafından dillendirilmiştir” (Andrews & Kalpaklı, 2016, s. 341-365). Pek çok Fars şairi gibi Ali Şîr Nevâyî’den de etkilendiği muhtemel görülen Bâkî’nin aşağıdaki beyti bu duygunun yansıması niteliğindedir. Şair, “âşıkların sevgilinin ayrılığından zevk aldığına dair kuralın” bir nevi yanlış olduğunu belirtmekte, artık âşığına ılımlı davranan ve ona vuslatını armağan eden şuh sevgiliyle hemhâl olunması gerektiğini vurgulamaktadır:

Gam-ı hicrânda hâlet var dimişler ehl-i derd ammâ

Mülâyim dilber-i şühun dem-i vaslında ‘âlem var (Bâkî, g.63/3)

Fânî, sevgiliden bezginlik fikrinde önemli bir tema olan “şarap” temasını da kullanır. Gönül çanını kadeh gibi kullanan şair, ona sakinin devredercesine şarap doldurmasını ister. Çünkü çan nasıl pashı ise gönül de gamdan pusludur. Bu puslu hâli giderecek tek unsur da şaraptır. Bu yüzden sakiye seslenen Fânî, şarap ister. Saki böyle bir şarabın kadehini çan misali kaldırıp sunduğunda, sevgilinin ve feleğin de zehir gibi gönlü kirleten kederini bertaraf edecektir. Burada şarabın mucizevi gücünde sevgilinin eziyetinin gönle ilaç olarak algılandığına dair klasik söylemin, sevgiliden ve eziyetinden bezginlik ve kurtulma duygusuna evirildiği görülmektedir. Kadehin devri ile feleğin dönüşü arasında kurulan ilginin sevgiliden bezginlikten caymaya gittiği bir süreci şair kalemiyle kurgular. Bu kurgu, klasik söylem içerisinde Fânî’nin denediği farklı bir ifade tarzıdır diyebiliriz:

ساقیا زنگ دلم بردار از یک دور جام

زانکه زهر غم بسی از چرخ زنگاری کشید (Fânî, g.167/7)

*“Ey saki, gönül çanımı bir kadeh gibi devrettirerek kaldır/şarap sun. Yeter bir sevgiliden (ve) felekten gam zehrini çektiğin”*

Fânî’nin aşkı ıstırap temalıdır. Bu aşkın derin acısı, şairin gönlünü baharda açan yüz parçalı/yapraklı gonca misali yarıp parçalamaktadır. Gönlün her parçasının goncanın tomurcuğa durduğu yarılıp açılma olgusu ile bütünleştirildiği bu söylem biçimi, aşkın bedende yarattığı bedensel ve ruhsal parçalanmışlık hissi üzerinden dillendirilmektedir. “Bahar” mazmununun kullanıldığı bu söylem biçiminde hayallerdeki incelik ve derinlik klasik estetiğin öngördüğü tarzda beytin mana derinliğine eklenmektedir:

از شکاف غنچه پنداری نمایان گشت گل

گر ز چاک پهلویم بینی دل صد چاک را (Fânî, g.13/2)

*“Göğsümün yarığında yüz parça gönlü görse goncanın yarığundan gül ortaya çıktı sanırsın”*

Bu aşk, ıstıraplıdır. Yücedir ve ulvidir. Fânî, bu ıstıraplı aşkın gönül yakan, gönle ateş misali düşerek delice yanan ve yakan niteliğini Divanı'nda sıklıkla vurgular. Çünkü onun nazarında aşk ülkesinden başka yanmışların bir anavatamı bulunmamaktadır. Çünkü gönle düşen aşk ateşi, onu gönlünde semender misali taşıyan âşğın yüküdür ve gönlü ateş mekâmı olarak ele geçirmiş hâldedir. Bu duygu durumu, "Fuzûlî'de en güzel şekilde ifadesini bulan ıstıraplı aşkın aşırı boyutları üzerine temellenmekte, temel kaynak olarak ise daha önceden de belirtildiği gibi Arap kırsallarında Emeviler döneminde doğan saf ve temiz aşk anlayışını/uzrî aşkı referans aldığı görülmektedir." (Demirayak, 2021, s. 168). "Arap edebiyatı kaynaklı ve beşeri temelli bu aşk anlayışı, XI. yüzyılda farklı bir tema etrafında ve Senâî (ö.1131) tarafından tasavvufa evrilmiş ve irfanî boyutuyla devam etmiştir. Gazellerde yoğun olarak işlenen irfanî aşkın da temel göstergesi niteliğindedir. Gazelin, bu evirilişle birlikte nazım şekli olarak gelişimini ilerlettiği ve Sâ'dî ve Hâfîz ile doruk noktasına çıktığı süreç, ilerleyen dönemlerde Osmanlı/Türk gazeline de tesir etmiştir" (Sevimli, 2021a, s. 495). Tüm bunlardan hareketle Fânî'nin aşk anlayışının da söz konusu nitelikleriyle kemalini bulduğu ve Farsça Divanı'nda yer aldığı görülür:

عشق در سینه ام افتاد کزان سوخت دلم

آتش افتاد به ویرانه که دیوانه بسوخت (Fânî, g.90/3)

*"Aşk göğsüme düştü, onun için gönlüm yanıyor. Ateş viraneye düştü, öyle delice yanıyor"*

وطن بسوختکان نیست، غیر کشور عشق

بلی بخیل سمندر بود مکان آتش (Fânî, g.275/5)

*"Aşk ülkesinden başka yanmışlara vatan yoktur, fakat ateş mekâmı semenderin yüküdür"*

"İstıraplı aşk" söyleminde Fânî, "şem ü pervâne" mazmunu da ağırlıklı olarak kullanmaktadır. Âşğın gönlünün, pervane misali sevgilinin yanak mumuyla tutuştuğu bu söylemlerde "ıstırap" egemendir. Bu ıstırap öyle bir boyuta ulaşmaktadır ki aşkın yakıcılığından ve alevlerinden sadece gönül denen pervane değil, tüm ev, yani beden de tutuşmaktadır. Bu yöndeki söylemler, gönüldeki aşk kıvılcımının âşğın tüm bedenini yakıp yok etmesinin timsalleri olmaktadır. Diğer bir deyişle bu ifade biçimleri, Pervane'nin kendini tamamen Şem'in alevinde yok etmesiyle eş değer kılındığı bir aşkın ıstıraplı terennümleri niteliğindedir:

دل چو پروانه ز شمع رخ جانانه بسوخت

وه چه پروانه که از شعله او خانه بسوخت (Fânî, g.90/1)

*"Gönül pervane gibi, sevgilinin yanak mumundan yandı. Eyvah, nasıl pervanedir ki onun kıvılcımından ev tutuştu"*

İkili aşk mesnevilerinde de çoklukla terennüm edilen bu aşk anlayışında şehvetten arınmış, temiz, iffetli, ulvî aşk, yani aşk-ı pâki de denilen aşk anlatılmıştır. Giriş bölümünde de ifade ettiğimiz gibi böyle bir aşkın uzrî temelli olduğu, iffetli duygu ve olguların ürünü olduğu görülür. Gerek mesnevilerde gerekse gazellerde pek çok şair, müşterek bir olgu olarak bu aşkın imaj ve mefhumlarını alarak kullanmıştır. Bu aşk anlayışı 15. yüzyılda Çağatay sahasında Ali Şîr Nevâyî tarafından da gelenek doğrultusunda dillendirilmiştir.

Göğsü parçalayan ıstıraplı aşk, âşığa hoşnutluk vermekte, onun yüzüne sevgilinin güzelliğinden bir gül bahçesi formu yerleştirmektedir. Dikensiz gül olamayacağı için, sevgilinin varlığından nişan veren bu gül bahçelerinin güllerinde bulunan dikenleri ise âşık gönlünde muhafaza etmektedir. Aşkın bir diken misali gönülde saplanıp kaldığı, sevgilinin güzelliğinden taşıdığı izlerle ıstırapımı güzelleştirip âşığım bedenine özgü kıldığı görülmektedir:

ای از بهار حسن تو بر چهره ام گلزارها

در سینه زان گلزارها دارم خلیده خارا (Fânî, g.14/1).

“*Sen, ey güzelliğinin baharından yüzüme gül bahçesini (koyan sevgili). Göğsümde o gül bahçelerinden (kaynaklı) dikenlerim saplanmış hâlde durmakta*”

Böyle bir aşk, bir kara sevdadır. Sevgilinin saçlarının siyahlığını; gönül sayfasına bir nakış misali, kitap üzerine dökülen siyahlık/mürekkep gibi nakşetmektedir. Beyitteki kâğıda dökülen mürekkebin siyahlığının gönüldeki sevdanın karalığına ve aşırı ıstıraplı tutkulu hâline teşbih edildiği betimlemenin başarılı bir hayâlin aşk ile bağdaştırılmasının ürünü olduğu belirgin hâldedir:

نقش سواد زلف تو بر صفحه دلم

شد چون سیاهی ای که به روی کتاب ریخت (Fânî, g.73/2)

“*Senin zülfünün siyah nakışı, gönül sayfamdadır. O, siyahlık gibi kitap üzerine döküldü*”

### 3. Fânî Divanı'nda rintlik

Fânî, âşıkâne gazellerden sonra en çok rindane gazeller yazmıştır. Bu gazellerinde de Hâfız etkisi, kokusu ve ahengi hissedilir. Şair, bu tarz şiirlerinde Hâfızî etkilerle aşk ile şarabı bütünleştirerek klasik gelenek doğrultusunda hareket etmiştir. “Nizâmî’den itibaren şarapla bütünleşen ve sakiname adı verilen bu şiirlerin ilk örneklerinin hamriyyat adı altında Arap edebiyatında verildiği görülür. Bu şiirlerin rindane denilen şiirlerin temeli ve çıkış noktası olduğu söylenebilir. Cahiliye devrinden başlayan bu şiirler, Emeviler döneminde, özellikle de Abbasiler döneminde doruk noktasına ulaşmıştır” (Demirayak, 2016, s. 89-90). “Emeviler döneminde Velid b. Yezid (ö.744)’in olgunlaştırdığı rindane tarz şiirler, *öldüğümde şarap bağına gömün beni* diyen Ebu'l-Hindî (ö.796)’nin tutkulu söylemiyle Abbasi asrında bu türü zirveye taşıyan ve hamriyyatla bütünleşen Ebu Nuvâs (ö.813?)’a ulaşmıştır. Ebu Nuvâs, *öldüğümde beni asmanın altına gömün, onun kökleri kemiklerimin susuzluğunu gidersin* diyerek hamriyyat kategorisine son derece orijinal bir duygu durumu katmıştır” (Ayyıldız, 2020, s.155-157). Kaynakların da hemfikir olduğu bu ve benzer duyguların, onu hamriyyatın tartışılmaz şairi yaptığı, ayrıca bu hisler ya da söylemlerin, müşterek kaynaktan Fars ve Türk şiirine de yansıdığı görülür.

Rintlik, Hâfız’ın sanatkarlığının aslı ve özüdür (Pürcevâdî, 2021: 220). O, her fırsatta rint olduğunu ve bu yola baş koyduğunu belirtmiştir. Aşağıdaki beyti bu duygunun yansımasıdır. Şair, “*Ey hekim, beni rintlikte kötü adlı olarak ayıplama, bu duygu, bir alın yazısı olarak Divanımın çoğunluğunda/ bölümlerinde/ kısımlarında yer almaktadır*” diyerek sanatının rintlik ile özdeşleştiğini ve bunun kaderi olduğunu vurgulamaktadır:

عیب مکن به رندی و بدنمای ای حکیم

کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم (Hâfîz, g.313/4)

Rindane şiirlerine bakıldığında Fânî'nin de Farsçayı maharetle kullanan bir Türk şair olarak bu rintçe şiir tarzını alıp Hâfîzî etkilerle devam ettirdiği ve bu etkileri aşmaya çalışın bir şair olarak klasik şiir sahasında belirlediği görülebilir. Pek çok şiirinde bu duygu durumunun veciz ve hikmetli söylemlerine rastlamamız mümkündür. Şair, şarap redifli gazelinde rint kimliğini, şaraba olan tutkulu tasavvurlar bağlamında dillendirir. Bu söylemlerde şair, şaraptan dolayı yüz kez yıkık hâlde bulunsa da şarabın bir seferlik kendisini sarhoş kalmasından mutlu olduğunu belirterek, yaşadığı esrikliğin derecesini tayin etmektedir. Fânî'yi şiirsel söylemlerinde hem şaraba hem de esrikliğini giderecek meyhaneye müdâvim kılan ve yönelten olgu, şairin rint kimliğinin yansıması niteliğindedir. Bu kimlikle şair, meyhaneye ortasında kendinden habersiz bir sarhoş misali beklediğini belirtmektedir. Bir rint olarak bunun ayıp karşılanması gereksizdir. Çünkü şarap yasakçısı muhtesip bile şarabı döktükten sonra meyhaneye dönüp şarabı içmeye devam etmiştir. Şair, Hâfîz misali kurduğu söyleminde “*rindin şaraba arzusunda ayıp olmaz*” kuralını bir nevi yeniden sistemleştirmektedir:

گرچی صدره گشت ویران، روزکارم از شراب

شادم از يك ره بود، دف خمارم از شراب (Fânî, g.37/1)

محتسب چون رخت می، برگشت صحن میکده

نیست عیبی گر، کنون سر بر ندارم از شراب (Fânî, g.37/2)

“*Her ne kadar günlerim şaraptan dolayı yüz kere viran olduysa da bir kere de sarhoş kıldığı için mutluyum. Muhtesip şarabı döküp meyhaneye dönünce benimde şaraptan başımı kaldırmam ayıp sayılmaz*”

Bu rintçe söylemde Hâfîz etkisinin belirgin olduğu görülmektedir. Muhtesibin Fânî'nin söyleminde meyhaneye ortasına şarap döktüğü anın kurgusu, Hâfîz'ı meyhaneye ortasında kendisinden haberdar olamayacağı bir esrikliğe sürüklemektedir. Bu esriklik, onun rintçe tavrıyla örtüşmektedir. Bu örtüşme Fânî'ye mutluluk hissi verirken, Hâfîz'da meyhanede dilediğince bulunma ve meyhaneden vazgeçemeyeceğine dair kararlı duruş ile örtüşmektedir. Hâfîz'ın beytinde meyhaneye ortasına başını koymadığında kendini bulamadığını belirttiği duygu durumunda bu olgunun payı bulunsa gerektir:

هرگز نمی شود ز سر خود خبر مرا

تا در میان میکده سر بر نمی کنم (Hâfîz, g.353/4)

“*Başımızı meyhaneye ortasına koyamadığımız sürece asla kendi başımızdan haberli olamayız*”

Fânî de rintlik, şarap hususunda göğşe dağlanmış bir yara ya da hırka üzerine nakşedilmiş yara izleri hüviyeti veren bir duygunun terennümü olmaktadır. Böyle bir ruh hâli, şarabın verdiği aşırı sarhoşluk ya da âşîğin esriklikten kaynaklanan ağırbaşlılığını belli belirsiz hâlde şarabın utangaçlığı ile birleştirmektedir. Bu utangaçlık da, ayrılık ile peri yüzlü sevgilinin sevdasını bütünleştirerek meyhaneden geçmeyi ve sevgilinin uğruna divane olmayı gerekli kılmaktadır. Mahbubun çevresinde bir mahbup misali bulunmayı öngören bu divanelik, şarap karşısındaki seçme iradesini/ihtiyarı yok

etmekte, şarap dostu refikten şarabı sunmaktan geri durmasını dilemeye götürmektedir. Artık şarap, yakmakta, mutluluk ona yönelen âşığı kaplamaktadır. Bu durumda son iş şarabı sivaya, yani her şeyin üzerine çekmektir. Her şeyin şaraba kestiği bu söylem “*seccadeyi şaraba boyayan*” Hâfız’ın söylemini anımsatmaktadır. Fânî sanki bu rindane söylemi ile basit bir taklitçi ya da nazireci olmadığını ispatlamıştır. Çünkü söylemler son derece maharetli, orijinal bir kurgunun ürünü olarak ilerlemektedir.

Fânî, rintlik bağlamında zahitle olan çekişmeden de bahseder. Rint olan kişi de şarabın sarhoşluğuna gönlünü kaptırmıştır. Onun tesirindedir. Zahitler ise Kevser’in kederiyle uğraşmaktadır, yani sadece cenneti arzulamaktadırlar. Bu ruh hâli içerisinde Fânî, devrin meşreplerinden de uzaklaşır, onlardan uzaklaşmak kendisi için şanlı bir fiildir. Rint olan, zamanenin ne dediğine aldırılmaz. Onun gittiği yoldan yürümez. O, kendi bildiği yolda emin adımlarla yürür. Bu yolda rindin rehberi de kendisi ile özdeşleşen şarap ve onun verdiği esriktir. Bu esriğin, asıl sevgilinin rızasına yürümeyi ifade edecek manalar içerdiği de görülebilmektedir:

من مست شراب ای دل زهاد و غم کوثر

دوری بودم زیشان از دوری مشرب ها (Fânî, g.15/6)

“*Ey gönül! Ben şarap sarhoşuyum, zahidler ve Kevser’in endişesinden uzak şanlı/şöhretli idim. Zamane meşreplerinden de*”

Zamane meşreplerinin üstünde kendini konumlayan lakayt rint, asıl olarak dostun/asıl sevgilinin kendisini arzular. Onun nazarında; zahidin zahirde gördüğü, ancak içselleştiremediği *Cennetteki elma bahçeleri, bal ve süt havuzları* dahi geri planda kalmaktadır. Çünkü Hâfız, gerçek bir rint olarak onları değil, asıl sevgilinin/Allah’ın rızasını kazanmak için çabalamaktadır. Yunus Emre’nin “*birkaç köşkle birkaç huri*” söyleminde ifade ettiği gibi rindin nazarında Hakk’ın cemalini görmek ve rızasını kazanmak temel felsefesi olmaktadır. Bu yüzden Hâfız, zahide *çocuklar gibi oyalama beni, ben gerçek aşkı Cennetin asıl sahibi sevgilinin kendisinde buldum* demektedir. Burada mana, “rint-zahit” çekişmesi bağlamında rintliğin ifade ettiği temel/odak manalar etrafında toplanarak söylemlerin tesiri artırılmaya çalışılmaktadır (Özyurt, 2022: 253-254). Bu tarz ifadeler Fânî’de Hâfızî etkilerle rastlamak mümkündür:

چو طفلان تا کی ای زاهد فریبی

به سیب بوستان و شهد و شیرم (Hâfız, g.332/3)

Bu yol rindi, zahidin riyakârlığı meslek edindiği tekkesinden, bu olumsuz bağlardan bir rint olarak sıyrıldığı asıl mahfil meyhaneye yöneltecektir. Çünkü rint şarap bulamadığı yerde duramaz. O, evde de olsa meyhanenin havasını solumak istemektedir. Orada şarabı duyumsamak istemektedir. Rindin şarabın olmadığı evde ya da mahfilde durması mümkün değildir. Fânî, Hâfız tarzında kurguladığı beytinde “rintlik-şarap” ilişkisini veciz bir tarzda dillendirmektedir:

مرا ز خانه بر ارد، هوای میخانه

چو نیست می، نتوان یافتن بخانه مرا (Fânî, g.24/1)

“*Beni evden meyhanenin havasına getir. Çünkü şarap yok, evimizde bulamazsın*”

Fânî de Hâfîzî etkilerle bu şarabın aşk şarabı olduğunu vurgular. Böyle bir şarap, beyhudeler için güzel bir dostluk ve bağlılık vesilesi olsa da onun büyük kadehinden içen duygusuz kimseler ondan baş ağrısı elde etmektedirler. Tasavvufî tarzda kurgulanan bu söylemde asıl sevgiliye duyulan aşkın mahiyetini, ancak aşkı derinden duyumsayan ve onu içselleştiren duygu yönü ağırlıklı kimselerin, yani rintlerin anlayabileceği olgusu işlenmektedir:

زهی از جام عشقت بی خودان را دوستگانی ها

(Fânî, g.18/1) وزان رطل گران افسردگان را سرگرانی ها

*“Ne hoş, senin aşk kadehin beyhudeler için dostluklar (dostluk vesileleri) ve o büyük kadehten duygusuzlara baş ağrılarıdır”*

Rint, bir nevi şarapla bütünleştiği kişiliğinde zaman zaman şarap küpüne de rencide olmasın diye hakkını vermektedir. Çünkü böyle yaptığı anda zamanenin derdi ile kederlenmek yerine, dünyaya lakayt durmakta, zamane insanlarına hoş görünmek ve onlar gibi yaşamak duygusunun dışına çıkmaktadır. Bu, bir rint için temel yaşam felsefesidir. Rint bir zaman şaraptan ayrı kaldığında zamanenin dertleriyle, yani dünyanın gereksiz işleriyle meşgul olacak, asıl yaşam felsefesinden uzaklaşacaktır. Rindin bu duyguya kapılması, böyle bir yaşama adapte olması mümkün değildir. O, yaşamın tüm alakalarından kendini kurtarmadıkça gerçek anlamda yaşayamamaktadır. Rindin şarabı zaman zaman da olsa içmesinde bu felsefesi baskın gelmektedir. Bu ifade biçimi, Hâfîz'ın *“benim maslahatçılıkla işim olmaz, meyhanede hoşça oturmak bana daha cazip geliyor”* (g.355/1) demesindeki manaya karşılık gelmektedir:

زمان زمان قد خوم ده، چرا کی رنجه کند

چو يك زمان نهورم می غم زمانه ما را (Fânî, g.24/4<sup>6</sup>)

*“Ara sıra şarap küpünün boyunu ver/hakkını ver, neden incinsin. Bir zaman şarap içmiyormuşum gibi zamanenin gamını (mı içeyim)”*

Fânî, bir rint olarak saf şarabı, şarap küpünün kabından içmektedir. Bu içim şairi; suyun getirdiği tüm şeyleri denizin suyuna bırakıp gitmesi misali bir duyguya evirmekte, gönlündeki kibri de giderme rolü üstlenmektedir. Rint kimse gönlünde kibirden eser bırakmaz. O, bu büyüklük ve bencillik ibaresini, şarap küpünün kabında içtiği saf şarapla giderme kudretine sahiptir. Bu sahiplik hissidir ki denizin sınırsızlığı ile pek çok şeyi giderip suyunda eriterek/kaybederek saflaştırmasından daha ileri boyuttadır. Böyle bir boyut saf şarabı; giderme ve saflaştırma, diğer bir deyişle rafine ve artma bağlamında bir nevi denizden daha önemli ve ön planda tutmaktadır. Denizin kabul ettiği suları içinde devrettirip yok etmesi misali, şarap da gamları bertaraf edip gönlü saf ve rafine hâle getirmektedir. Bu söylemiyle şair, rintlik olgusuna “deryâ-şarap-saflık” bağlamında orijinal bir sanatsal betim eklemektedir denilebilir. Çünkü böyle ifadeler Fânî'nin söylemlerinde orijinalliği yakalama çabasının ürünü olarak birçok beytinde rastlamak mümkündür:

6 کآن می زمان زمان برد از لوح خاطر

عیش زمانه را و جفاى زمانه را (Fânî, g.25/4)

Zaman zaman gönül levhamdan şarap geçiyor ki zamanenin eğlencesi ile zamanenin eziyeti (beraber eşit seviyede) Fânî'nin, <https://ganjoor.net/fani/divan/ghazal/sh25>'te yer alan benzer nitelikli beytinde de dünya gamı ile sevincinin rintlik bağlamında eş değer olduğunu bir kez daha pekiştirme yoluna gittiği görülür.

از تغار می چنان نوشم شراب ناب را

کبر نتواند ز دریا آنچنان برد آب را (Fânî, g.12/1)

“Şarap küpünün kabından saf şarabı öylece içiyorum. Öyle ki kibir, denizden suyu götüremiyor”

Onun söyleminde gelenekte de olduğu gibi şarabın akis/ışığı sevgilinin yüzüne yansımakta, orada bir güneş misali yansıması bulmaktadır. Fânî'nin nazarında şaraptan düşen bu yansı, bir güneş ışığı misali Hızır'ın âb-ı hayâtından da izler taşımaktadır:

ان چی روی است کی چون عکس بمی میا نداخت

عکس هورشید دراب حضر افشا میگرد (Fânî, g.230/2)

“Şarabın aksinin düştüğü yüz, nasıl bir yüzdür ki, güneşin aksi Hızır'ın suyunda görünüyor”

Yukarıdaki söylem, engin ve derin manaları içeren bir sanatkârlığın numuneleri niteliğindedir ve Fânî'nin rindane şiirlerinde yoğun olarak yer aldıkları görülebilmektedir. Aşağıdaki beyitte bunlardan biridir. Beytinde şair, rintliğin olmazlarından olan sakiyi al kıvı şarabın içinde durur hâlde resmeder. Ay parçası sakinin yüzünün şarap kadehinde yansımasını bulduğu görünüm, dolunayın sevgilinin güzel yüzünün şafak arasında doğmasıyla eşdeğerdir. Sevgilinin dolunay misali yüzünün parlaklığını, sakinin ay misali kırmızı şarapta akseden görünümü ile buluşturan anlatım estetiği ile belirgin hâl gelmektedir. Burada sakinin al renkli şarapla gelmesi, şafakta doğan ay misali sevgilinin dolunay gibi ışılan yüzünün görünür kılınmasına aracı kılınmaktadır. Bu estetik vesile, bir nevi dolunayın doğduğu şafak kıvıllığını şarabın al rengi ile buluşturmakta, sevgilinin yüzüne olan hayranlığa eklemektedir:

مه تمام، میان شفق نمود جمال

چو عکس ساقی مهوش درون باده ال (Fânî, g.317/1)

“Ay gibi sakinin al renkli şarabın içinde aks etmesi gibi dolunay, şafak ortasında sevgilinin güzel yüzünü gösterdi”

Fânî'nin rindane şiirlerinde sadece şarap değil, şarabın kabarcığı dahi dile gelmektedir. Şair, beytinde gül renkli, yani al renkli şarabın kabarcığının kadehte devretmesine dikkatini yönlendirir. Bu devrediş, şairin muhayyilesinde Mahmud'un bakışlarının Ayaz'ın gözlerine odaklanmış hayranlığıyla örtüştürülerek sunulmaktadır. Gazneli Mahmud'un, meclisinin sakisi son derece güzel Ayaz'a olan hayranlığının, şarap kabarcığında dile geldiği söylem, estetiğiyle de göz doldurmaktadır diyebiliriz. Çünkü bu duygu durumu, basit bir telmih ve teşbihi aşmakta, şarap kabarcığının devredişini rindane edayla âdeta göz önünde resmetmektedir. Bu resim şairin “şarabın aksi, senin dudağını meyhaneye düşürdü. Her taraf yeteri kadar la'l şarabın renkli dünyası ile boyandı” (Fânî, g.308/6) diyen şairin rint kimliğinde ve rindane tarzında kendini daha görünür kılabilmiştir. Bu tarz söylemlerden hareketle Fânî, bu tarz şiirleriyle rindane tarza nakkaşlık niteliklerinden gelen maharetini yansıtabilmiştir diyebiliriz. Hâfız'ın şarap/râh yolunda Ayaz'ın aşkıyla giden Mahmud'a döndüm (g.334/8) demesindeki mananın da aynı minvalde seyrettiği görülmektedir. Fânî'nin bu söylemi; şarap kabarcığı içine düşen ve Ayaz'a hayranlıkla bakan Mahmud'un gözü olarak tasavvur etmesi hayal bakımından ulaştığı Hâfızî etkinin üst sınırı olabilecek tarzdadır diyebiliriz. Çünkü ifadelerde ve tahayyüllerdeki derinlik, Hâfız'ı etkilerin orijinal boyutlarını da içermektedir:

بنگر به حباب می گلرنگ که در دور

چون دیده محمود به دیدار ایاز است (Fânî, g.95/3)

“Kadehte devreden gül renkli şarabın kabarcığına bak. Sanki Mahmud’un gözü, Ayaz’ın güzel yüzündedir”

Fânî, eline bir kâğıt alıp gül renkli şarabın tasvirini yapmayı arzulamakla işe başlamakta, ancak tamamen onu ifade edememenin üzüntüsünü de yaşamaktadır. Bu üzüntüye Tuba misali boyuyla şah sevgili, kalem ve felek sayfası da eşlik etmekte, mutluluğun şarapla yazılmasında şaire yardımcı oldukları gözlenmektedir. Böyle bir şarap şerhinde şairin yanık gönlü kâğıt üzerine duyguları sabitlemektedir. Bu sabit şarap mazmunu, kırmızı kâğıtla belirginleşse de bunun âşğın gamlı gönlü ya da gamlı hâli ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Çünkü şarabın vasfı, ancak mutluluk ile yazılabilmektedir. Burada kan rengi kâğıt şaraba gark olmakta, gönlü arındırarak saf bir gönül aşikâr olmaktadır. Bu saf gönlün bir yanında la’l dudak, elif misali boy ve dağlanmış sine bulunmakta diğer tarafında Mecnun’un etrafında dolaştığı Leyla bulunmaktadır. Fânî’nin söyleminde mutluluk veren nitelikler ile kâğıda dökülüp tasvir edilen şarap, rintlik bağlamında yolculuğunu aşka gark olup saflaşan gönülde, yani Mecnun’un Leyla’ya duyduğu tutkulu aşkta devam ettirmekte, böyle arzulu bir aşkın şarapla belirginleşen niteliklerinde görünür hâle geldiği görülmektedir (g.233)

Fânî, pek çok şiirinde olduğu gibi rintliğin olmazsa olmazlarını sıralar. Bunlar, tortusunun çökeldiği şarap küpü, ruha kuvvet veren Cem’in kadehi ve bu kadehe dolan saf şarap ile sevgilidir. Bunlar olduktan sonra Fânî’nin meyhanenin müdavimi, yani müzmin kölesi olmaktan başka yolu da kalmamaktadır. Çünkü bu müdavimliğin birincil niteliği şarap düşkünlüğü olmaktadır. Rint olan kimseye bunun nedeni sorulmamalıdır. Zira o, şarap denizine gark olmuş kimse olarak içine bir hakikat arayıcısı olarak düştüğü bu denizden bir nevi habersizdir. Hakikati şarabın verdiği esriklikte aramaktadır. Görüldüğü üzere Fânî de rintlik de tasavvufi boyutta seyretmektedir. Ayrıca gelenekten gelen etkilerle sevgiliyi de içine alan bir genişlikte terennüm edildiği de görülebilmektedir:

گدا میکده و دورد می به کهنه صفال

شه وز جام جمش، قوت روه، راح راحیق

چون من بباده افتادم مپرس کیفیتش

کی از حقیقت دریاخبر نداد غریق (Fânî, g.301)

“Meyhanenin kölesi ve şarap tortusu, şarabın yıllanmış küpüne (düşmüş), padişah( sevgili) şaf şarap, ruhun kuvveti Cem’in kadehinde esiyor. Ben şaraba müptela olduğumdan, nedenini sorma. Çünkü (şarap denizine) gark olan denizin hakikatinden haberdar olmaz”

Fânî’deki bu söylem ve duygu durumu Hâfız’ı anımsatır. Hâfız da bir rint olarak meyhaneden denizde eşsiz inciyi arayan bir dalgıç olarak bulunduğunu belirtir. Bu denizde yüzen, yani başını şaraba gömüp gark olan kişi için orası asıl mesken olmaktadır. Rindin, oradan başını çıkarması mümkün değildir. Bu nedenle orayı niçin mesken tuttuğu hususunda rinde soru sormak, bunun keyfiyetinden, yani neden ve nasıllığından bilgi sormak gereksizdir. Görüldüğü gibi Hâfız etkisi, Fânî de belirgindir. Ancak bu etki, ifadelere bakıldığında basit bir taklidi değil, bir sanatkârca çabayı, ilimle karılış bir orijinallik arayışını da içermektedir denilebilir:

عشق دردانه ست و من غواص و دریا میکند

سر فروبردم در آن جا تا کجا سر برکنم (Hâfiz, g.346/3)

“*Aşk, seçkin incidir, ben dalgıç ve meyhane deniz. Oraya başımı soktum, bir daha hiç çıkarır mıyım?*”

Bu denize gark olanın tek yapacağı şey sakiyi imdada davet etmektir. Saki, ateş misali şarabı sunarak, onu tutuşturacak, onu cana düşen ayrılık illetinden kurtaracaktır. Şarap burada tek başına ayrılık derdine derman bulacak bir pozisyondadır. Bu pozisyonda şair, gönlüne düşen ayrılığı hararetiyle tutuşturup yok edecek gücü şarapta bulmaktadır. Burada şarabın hararetinin, ayrılığın gönle bıraktığı aşkın yakıcılığından daha tesirli kılındığı görülür:

مراست آتش دل ساقیا نشان فراق

بیار باده کی آتش ز نم بجان فراق (Fânî, g.302/1)

“*Ey saki, gönül ateşi bana ayrılıktan işaretler. Can ayrılığa (düştü), şarap getir ki tutuşayım*”

Bu öyle tesirli bir duygudur ki aşk kadehinden bir yudum toprağa damıtıldığında binlerce İsa Mesih'in gökte secdeye kapanmasına yol açmaktadır. İsa Mesih'in binlercesinin göklerde bir yudum şarap uğruna secdeye kapandığına dair ifade biçimi ile Fânî, Hâfîzî rintlilik karşısında orijinal bir anlatım biçimi oluşturabilmiş, kendine özgülüğü yakalayabilmiştir. İrfani boyutta resmedilen bu şarap söyleminin sunuluş biçimi ve ifade kudreti ile bir sanatkârlık ve şairlik yeteneği ile karıldığı görülebilmektedir. Fânî, bu söylemiyle bir nevi rintlilikte Fars şairlerinden aldığı etkileri aşma ve orijinali yakalama çabası içerisinde olmakta, hatta denilebilir ki bunu yer yer başardığı görülmektedir. Çünkü “İsa Mesih-secde-şarap” söyleminin şaire özgü ve orijinal boyutta kurgulandığı görülür:

ز جام عشق اگر جورعه ای چکد بر هاك

کنند سجده هزاران مسیح در فلاك (Fânî, g.303/1)

“*Aşk kadehinden bir yudum toprağa damlarsa, göklerde binlerce İsa Mesih secdeye dururlar*”

Hararetinin tesiriyle şarap, gönül ateşinden yani aşktan ayırt edilemeyecek boyuta ulaşmaktadır. Bu boyutları ruhen yaşadığı gözlemlenen şair, gönül ve şarap arasında harareti/ışığı bakımından bir fark görememektedir. Aşk ateşinin, şarabın hararetiyle birleştirildiği bu söylem, şarabın vücutta bıraktığı aşırı sarhoşluk hissini ön plana çıkararak, aşkın dahi önüne geçecek bir hâlet-i ruhiye ile dillendirilmektedir:

دل و می هر دو روشن شد نمی دانم که تاب می

زد آتش ها به دل یا تاب می شد ز آتش دل ها (Fânî, g.3/3)

“*Gönül ve şarap her ikisi aydınlandı, şarabın parıltısı/harareti hangisi bilmiyorum. Gönlü ateşler sardı, yoksa bu gönüllerin ateşinden gelen şarabın kıvılcımı/harareti mi?*”

Fânî, rint olduğu için sakiyi de Divanı'nda sıklıkla anar. Çünkü saki, şairin asıl güçlük olarak gördüğü sarhoşluğu sağlayacak şarabı sunan kişi olarak önem arz etmektedir. Saki, büyük kadehte sunduğu

şarapla, rindin asıl müşkül olarak gördüğü sarhoşluğu sağlayacaktır. Bu katkı dışında rindin sorunlarını çözecek başka bir vasıta bulunmamaktadır:

مشکل ما همه باشد ز خمار ای ساقی

جز به یک رطل گران حل نشود مشکل ما (Fânî, g.6/3)

“Ey saki, bizim karşılaştığımız zorluk bütünüyle sarhoşluktandır. Bu güçlüğü rıtl-ı girândan/büyük kadehten başka halledecek bir vasıta yoktur”

Ay yüzlü saki, uğrayıp ateş misali şarabı sunacak, ayrılık ateşiyle kavru lan âşığın hararetini dindirecektir. Şarabın hararetinin gönlü yakan aşk ateşine galip geldiği bu duygu durumunu Fânî pek çok rindane şiirinde vurgulamaktadır. Üslup ve söylem biçimi, sanki şarabın vücuda verdiği tesirler misali, etkili, gür ve akıcı seyretmektedir:

بیا ای ساقی مهوش بده آن جام چون آتش

بدینم سوز چون در هجر می سوزاندم تب ها (Fânî, g.7/3)

“Ay misali saki, gel ateş gibi şarabı ver. Ayrılıkta yanıyorum böyleyim, hararet içerisinde tutuşuyorum”

Rindin mekânı, meyhanedir. Bu mekânda insanların/dostların kuru dudakları bir lütuf yerine geçmektedir. Böyle bir lütufla küp sarhoşlarının vücutu ise kuru bir kalıptan başka bir anlam ifade etmeyecektir. Boş küpler de meyhane mahfilinde kuru gövde misalidir. Fânî burada meyhanenin olmazsa olmazı olarak şarap küpünü vurgulamaktadır. Bu söylemde şarap küpleri, kuruluk niteliği ile hem dudak hem de vücut ile özdeşleştirilmiştir:

اگر فانی خرامد تشنه لب زین سان به میخانه

از آن دریا کش خم ها تهی سازند قالب ها (Fânî, g.7/7)

“Fânî, eğer meyhaneye insandan kuru dudak lütfedilirse, küp sarhoşları ondan boş kalıplar/siluetler yaparlar”

Meyhanede şarap, yıllanmış testide beklemektedir. Ancak yarım hâldedir. Bunun meyhane kölesi, yani rint için önemi yoktur. Çünkü herkes o köhne/yıllanmış testiye şarap dökmekte, bu dökülüş ise sevap denizinden elde edilen kazançla eşdeğer hâle gelmektedir. Fânî, söylemlerine irfanî bir boyut katarken, şarabın doldurulmasına rint-zahit çekişmesi bağlamında ifadeler yönlendirmektedir:

در میکده به کهنه سفالی گدا نیم

هر کس که باده ریخت ز بهر ثواب ریخت (Fânî, g.73/7)

“Meyhanede kölenin yıllanmış şarap testisi yarım, herkes (içine) şarap döktüğünden, sevap denizinden döktü”

Rint, eski testiye sahiptir ve meyhane şarap ile doludur. Bir yanda İskender'in meşhur aynası misali keskin şarap dolu testi, diğer yanda Cem'in efsane kadehi bulunmaktadır. Ancak Fânî, leff ü neş

sanatının estetiği ile şarap dolu testiği İskender'in aynasından, şarap dolu meyhaneyi ise Cem'in kadehinden daha üstün tutmaktadır. Çünkü bunlar, kadim geçmişten gelse de yılanmış şarapla dolu meyhane ve testisi kadar işlevsel olamazlar. Yani Fânî, *sahip olabildiklerimle mutluyum* fikrini beytine işlemektedir. Sahip olunan şeylerin özünde de rintlğin temel argümanı şarap bulunmaktadır:

دارم سفالی کهنه میخانه پور شراب

کا بن آینه اسکندر و این جام جم نداشت (Fânî, g.94/3)

*“Köhne şarap testisine sahibim, meyhane şarapla dolu. Ki bu/biri İskender'in aynası ve bu/diğeri Cem'in kadehi değildi”*

Meyhane, Fânî'nin söyleminde esenlik yurdu olarak belirir. Bu huzur mekânı, rindin varlığından izler taşımakta, âdeta rintle bütünleşmektedir. Bu bütünleşme sonucu meyhanenin esenlik devri başlamakta, bu devir keder ve eziyetten uzaklaşılabilir ve bunlara maruz kalınmayan bir mutluluk zamanına işaret etmektedir. Pek çok klasik şairin meyhaneyi mesken tuttuğunu söylemesinde mekânın esenlikli yapısının rol oynadığı görülmektedir. Fânî de gelenek doğrultusunda buna dair duygularını ifade etmiştir:

دار الامان میکده با من نشان دهد

کز رنج و غصه دور امان نمی دهد (Fânî, g.181/5)

*“Esenlik devrim/kadehim keder ve eziyet görmediğinden, esenlik yurdu meyhane benden iz(ler) taşıyor”*

Fânî'nin meyhaneye dair böyle söylemlerinde Hâfız etkisi belirgindir. Hâfız'ın seccadeyi şaraba boyadığı söylemine (Hâfız, g.423/1) Fânî, hırka ve seccadesinin şaraba düştüğünü belirterek karşılık vermektedir. Bu ifade, şairin meyhaneye yönelmesinin aracı kılınarak güzel bir nedene/hüsn-i talil bağlanmaktadır. Söylemlerin Hâfız kadar olmasa da etki gücü, ifade ediliş biçimi ve estetiği bakımından ona yaklaştığı, Hâfız'ın şiirindeki letafeti taşıdığı söylenebilir:

تا خرقة و سجاده ام افتد در می چند

خواهم طرف میکده رفتن قدمی چند (Fânî, g.185/1)

*“Hırka ve seccadem ne kadar şaraba düştü, meyhaneye doğru birkaç adım gitmek istiyorum”*

Aşağıdaki beyit de Fânî'nin Hâfız'ın meyhaneye dair söylemlerine dair dillendirdiği tettebularından biridir. Şair burada, seccademi şarap yüzünden meyhâneye rehin bırakamazsam, beden binasını nasıl inşa ederim, ayakta, yani bayındır hâlde kalamam diyerek, Hâfızî söylemi ileri boyutlara taşımaktadır. Fânî'nin 187/5, 220/3, 133/4. vs. bu konuda sayısız şarap ve meyhane söylemi, şaraba rehin verme metaforunun Hâfızca içselleştirilmiş orijinaliteyi yakalama uğraşısı içerisinde dillendirilmiş numuneleri olarak belirlemektedir. Bu konudaki söylemlerden kotardığı orijinal söylemlerinden bazıları yine şöyledir: *“Ben ki tortu içmede manastırın şöretlisiyim. Şaraba hırka rehin bırakmışın giyinmesi ayıp”* (Fânî, g.21/4); *“Manastırı öner, secde etmek istiyorum. Zühtün düşüncesinde değilim, Allah şahidimdir”* (Fânî, g.50/6):

گر ندارم وجه می سجاده را مرهون کنم

طرح آبادی به می گر افکنم باشد چنانک (Fânî, g.241/2)

Fânî'nin aşağıdaki beyti de bu timsallerden biridir. Burada şair, aşka olan tutkunluk bağlamında “seccade-şarap-bulaşma” olgusunu devam ettirir. Bu duygu durumunda şairin hırkası yine şarap doludur. Sevgiliyle olan halvetine ise vuslat sırasında şarabın harareti misali ateş düşmüştür. Düştüğü anda ise sanki alev dökülmüş, köşk dediği gönlü tutuşup yanmış, kıyafetine kadar tutuşmuştur. Burada aşkın yakıcılığı, alev gibi hararetiyle şarabın ruha ve bedene tesir eden niteliği ile örtüşmüştür. Bu söylem biçimi, Hâfîz'ı anımsatsa da ifadelerdeki derinlik ve letafet Fânî'nin orijinali yakalama yönündeki sanatkarlığını gün yüzüne çıkarmaktadır diyebiliriz:

خرقه پر می شد و در خلوتم افتاد آتش

شعله در رخت در افتاد که کاشانه بسوخت (Fânî, g.95/4)

“Hırka şarap doldu ve halvetimde ateş düştü. Köşk tutuştuğundan kıvılcım elbiseye düştü”

چاره آن است که سجاده به می بفروشم

خوش هوا بیست فرح بخش خدایا بفرست (Hâfîz, g.376/2)

“Eğlence zamanı geçiyor, kimsede cömertlik yok. Çare şudur ki seccadeyi şarap almak için satalım”

Seccadeyi şarap almak için rehin koymak fikrine ulaşan bu duygulanım, Fânî de hırka ve sarhoşluğun tecrübe edildiği kulübeyi-/meyhaneyi- dahi şaraba rehin koymayı da gerektirebilmektedir. Şaire göre bu durum rintliğin gereklerindedir. Fânî, bu konumda rindi, muğbeçenin aşkının taliplisi olarak sunmaktadır. Bu söylemlerde Hâfîz etkisi ağır bassa da kaynaklara bakıldığında ‘şaraba hırkanın rehin verilmesi’ yönündeki ifadelerin kaynağının Arap şiiri olduğu görülmektedir. Cahiliye devri Arap şiirinden kaynağını alan bu duygunun müşterek yolla Fars ve Türk şiirine geçtiği görülür” (Aksoyak, 2012, s. 85-90). Fânî de gelenekten gelen bu etkiyi Hâfîz'ın tesiriyle Çağatay sahasında devam ettirmiştir:

رندیش بادا حلال آن کو به عشق مغیچه

خرقه سجاده رهن کلبه خمار کرد (Fânî, g.185/4)

“O muğbeçenin aşkının arayıcısına helal olsun, rinttir. Hırka(yı) seccade, sarhoşluk kulübesi/meyhane(yi) rehin kıldı”

Yukarıdaki duygu da klasik şiirde çokça ifade edildiği gibi melamet düşüncesi egemendir. Böyle bir düşünce mescit ile meyhaneyi ya da mescit ile manastır/kiliseyi bir tutmaktadır. Bu birlik hissi, aslında Hakk'ı da dinini de iyi özümsemek ve bilmek anlamındadır. Çünkü burada rint, ikiyüzlülüğe düşmektense iman ve küfrü aynileştirdiği eşikte durmaktadır. “Melamet denilen bu manevi gücün ilk örneklerinin Fars şiirinde verildiği görülür. Fars kaynakları da bunu doğrulamaktadır” (Mehdipur & Mirzayanfer 1392, s. 142). Hâfîz'da aşkın başlangıcı olarak melameti görmüştür (Pürcevâdî, 998: 239). Bu aşamadan sonra iyice kemale ermek, ruhu olgunlaştırarak tevhide ulaşmak gerekmektedir. Bu son makamda ise rintliğin üst duyuş bilinci gerçekleşmekte ve ikili bir düalizm egemen olmaktadır. Bu da

rindi, şer'i kuralları dışlayan birisi gibi konumlayabilmekte, nazarında iman ile küfrü bir nevi aynileştirmektedir (Pürcevâdî, 998: 241).

Şu anki verilere göre bu duyguyu ilk kez ele alan şair olduğu görülen Senâ'î (ö.1131?) de aşağıdaki beytinde bu düalist eşiğe vurgu yaparak rintliğin ilk mertebesi olan âşıklık niteliğini, yani melâmeti hâlini vurgular. Şair, Sıffin savaşında Kur'an ayetlerinin savaşa alet edilmesine telmihte bulunarak, melamette Sıffin ehli gibi olmayı önermektedir. Bu telmih, melametın kötülüğün sergilenerek, olumsuz, kötü ve cahil görüntü verilerek gönül dünyasını güzelleştirip Allah'la ve rızasıyla meşgul olunmayı önceleyen düşünce ve tavrına işaret etmektedir. Bu yolda gerekirse kâfir olarak anılma tehlikesi bile göze alınmalıdır. Klasik şiirde rindin harabat yolunda sefil, derbeder, perişan bir âşık görüntüsüyle ayyaş ve şarap müptelası olarak kendini konumlamasında da melametın bu duygu durumu ile tavrı etkili olmuştur:

حق بدست من و من از جهال

در ملامت چو صاحب صفین (Senâ'î, s.175)

*“Hak, elimdedir ve ben cahillerdenim. Melamette Sıffin ehli gibiyim”*

Fânî de “kâfir” söylemiyle bir nevi melameti duygunun ifşasına soyunmaktadır. Manastırdan sarhoş hâlde çıkan kişi elbette kâfir konumundadır. Bu konumda âşık ile maşuk arasındaki mesafe silinmekte âşık, eteği parçalanmış korkusuz bir kalender olarak asıl sevgiliye doğru yürümektedir (Pürcevâdî, 998: 241). Böylece âşık, asıl maksada ulaşmak düşüncesiyle elindeki tesbihin ipini zünnara dönüştürebilmektedir. Burada Fânî, Hristiyan keşişlerin zünnar bağlamasına ve muhatabının Hristiyan olduğuna gönderme yaparken, tevriyeli olarak zahidin ikiyüzlü amellerine de işaret etmektedir. Ama rint asla böyle değildir. O; sarhoş olarak algılanmayı, ikiyüzlü olarak algılanmaktan üstün tutmaktadır. Bu nedenle âşıklığı, melametten kaynaklanan derbederlik, ayyaşlık ve sefil görünüm içermektedir. Çünkü âşıklığa melâmetten giriş yapmış, kemali rintlikte bularak kalenderce bir tutumla asıl sevgilinin rızasına yürümüştür. Bu durum Hâfizî etkilerle Fânî'nin söylemine de yansımaktadır:

وه چه کافر بود آن کز دیر مست آمد برون

بهر قیدم رشته تسبیح را ز ناز کرد (Fânî, g.257/2)

*“Eyvah, nasıl bir kâfirdi ki manastırdan sarhoş hâlde dışarı çıktı. Her hâlükârda tesbihin ipini zünnar hâline getirdi”*

Bu uğurda Fânî, kendi putuna secde edeni dahi yücelten bir tasavvur ile görünmeyi göze almaktadır. Böyle birine can vermeyi dileyen şair, bunu bir ibadet/namaz yerine koyabilmekte ve bu kimselerin gelişleriyle eş değer kılmaktadır. Söylemlerin, dinen sakıncalı görünse de meleklerin bile secde ettiği bir Âdem telmihiyle kendi olmak, kendi değerlerine sahip çıkmak olgularıyla insan-ı kâmilî bütünlediği görülmektedir. Böyle bir insan, ibadeti ikiyüzlülükle ve gösterişle değil, samimiyetle yerine getirmektedir. Beytin yoğun mecazi manası göstermektedir ki Fânî, bu duygu durumuyla Hâfiz etkilerini aşmaya çalışan kudretli bir sanatkar olduğunu da bir nevi kanıtlamıştır. Daha önce de belirtildiği gibi ondaki Hâfiz etkileri basit bir taklit olmanın üstündedir. Bu düşüncenin de makalenin giriş kısmında belirttiğimiz gibi melamet düşüncesinden kaynaklandığı belirgindir. Bu düşünce, “kendi içine dönerek asıl yaratıcıyı/sevgiliyi kendinde aramayı, Kudüs'te Mekke'de yapılması zaruri olan “Hac”cı gönül denilen Ka'be'nin/mabedin kutsallığında yapmayı gerekli kılmaktadır. Rint tipini, klasik şiirde çokça

işlendiği gibi şiirsel söylemlerde Ka'be yerine mescide yönelten söylemde de bu melameti duyuş ve düşünüşün payı bulunmaktadır” (Sevimli, 2021b, s. 37):

بابروی بت خود سجده کرده جان دادم

اگر برآیدتان این چنین نماز کنید (Fânî, g.165/4)

“Kendi putunun üzerine secde kılmış olanla/olana can veririm. Eğer sizin gelişleriniz, böyle namaz olsun”

Bu duygu durumunda, klasik pek çok şair de görüldüğü gibi sevgili yolunda melameti perişanlık içerisinde derbeder ve Mecnun bir âşık tipi görülür. Böyle bir görüntü de Kalenderilik baskındır. Melamet yolunda sevgili, onları Kalenderilik yoluna da sürüklemiş, böylece o yolda onların canını ateşler içine salmıştır. Sevgiliye bağlılığın Kalenderlik niteliği ile bedeni, aşk ateşiyle yoldaş kıldığı bu duygu durumu, sevgiliye ve yola olan tutkunlukla belirlemektedir:

معشوق مرا ره قلندر زد

زان راه بجانم آتش اندرزد (Senâ'î, s.64)

“Sevgili bizi Kalender yoluna koydu. O yoldan canımızı ateşler içinde bıraktı”

Hâfîz'ın aşağıdaki beyti de bu etkilerle kurulmuştur. Bu örnekler Fânî'nin Farsça Divanı'nda hayli ağırlık kazanmıştır ve rintlik bağlamında melametle rintlîğin bütünleşmesinin misalleri olarak ön plana çıkmıştır. Fânî, ıstıraba tutkulu bir âşık kimliğiyle bu duygu durumlarını gelenekten aldığı etkilerle betimleyip, kendi şiirine aktarmış, geleneğin takipçiliği rolünü devam ettirmiştir. Söylemlerden hareketle Fânî'nin bu etkileri Hâfîz'dan kotarıp kendi şiirine mal etmeyi başarmış bir sanatkârlık sergilediği aşikârdır:

این خرقة که من دارم در رهن شراب اولی

وین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی (Hâfîz, g.466/1)

“Bu hurkam, o şaraba rehin olduğundan, bu manasız defterim saf şaraba gark oldu”

Fânî, görüldüğü gibi rindane şiirlerine tasavvufî nitelikler de eklemiştir. Bu durum şarabın asıl mekânı meyhane ile ilgili beyitlerde de görülür. Bu meyhane aşkın mahfilidir. Şaire orası dışında bir yol yoktur ya da orada şarap içmekten başka şairin yapacağı bir şey yoktur. Çünkü orası meyhane pirinin dergâhıdır ve rintlerin birincil sığınağıdır. Bu söylemlerde de aşağıdaki beyitlerinde görüldüğü gibi Hâfîz etkisi belirgindir:

مرا که جز به خرابات عشق راهی نیست

به غیر درگه پیر مغان پناهی نیست (Fânî, g.73/1)

“Bize aşk meyhanesi dışında bir yol yok. Pir-i mugânın dergahından başka da sığınak yok”

حافظ جناب پیر مغان جای دولت است

من ترک خاک بوسی این در نمی کنم (Hâfiz, g.353/7)

“Hâfiz, meyhane pîrinin yanî emîn bir vefa sığınâğıdır. Aşk dersin ondan oku, onun dediğini işit”

Rindin gözünde meyhane üstün bir konum elde etmiştir. Orası, şaraptan en iyi la’l cevherinin çıktığı Bedehşan madenine dönüşmüştür. Şaraba kırmızı rengini veren la’l, küpüne de yansımış, şarap küpünü de la’l madenine dönüştürmüştür. Fânî’nin rindane edasında şarabın bir mücevher gibi değerliliği gelenekte olduğu gibi ön plana çıkarılmaktadır. Ancak bu söylemlerin la’l gibi renkli, ahenkli, küpte devreden şarap misali akıcı seyrettiği de görülür hâldedir:

میخانه بین زى می چو بدخشان مکان لعل

حر خم در او زى باده چون لعل کان لعل (Fânî, g.308/1)

“Meyhane, la’lin mekânı Bedehşan misali şarap kokusu veriyor. Her küpü ise la’l madeni la’l gibi şaraptan (yapıldığını gösteriyor)”

Rintlîk, meyhaneyi mesken tutmakla âdeta bir yaşam felsefesinin tezahürüne dönüşür. Bu bağlamda rindin dünyaya bakışı, kayıtsızlıkla belirginleşir. Dünyanın ya da ahalisinin ne dediğini dikkate alan ve zamaneye göre yaşayan kişi rint olamaz. Rint, o kısmı bir kenara koymalı, meyhaneye yönelmeli ve oraya sığınmalıdır:

بر نخ دیده دوران چی چاره ای فانی

چز آنکی جانب میخانه التجا ببرد (Fânî, g.181/9)

“Dünyanın gözünü bırak, ey Fânî. Meyhane tarafına sığınmaktan başka ne çare olacak”

Meyhanede şarap kadehi eldedir. Orası şarap ve sarhoşluğun viranesidir. Şair, ayıp etmeden gece gündüz oraya uğramanın gerekliliğinden bahseder. Sürekli meyhane de olmak ve sarhoşluk ile aşkın verdiği gönül kederinin yıkıntısını tecrübe etmenin söz konusu edildiği beyitte yine Hâfiz etkisi belirgindir:

در میکه آنرا که به کف جام شراب است

عیبش مکن ار شام و سحر مست و خراب است (Fânî, g.75/1)

“Meyhanede şarap kadehi ki eldedir. Ayıp etme. Sarhoş ve haraptır, gece gündüz uğra”

Fânî, rindane şiirlerinde meyhane deki “muğbeçe”ye de özel bir yer ayırmıştır. Ağzı ve la’l dudakları şaraba bulanmış muğbeçe, uğruna canların cevherlerinin feda edilmesine, gönüllerin goncasının kendisine esir olmasına sebebiyet verecek nitelikleriyle belirlemektedir. Bu söylemler, meyhane de müdavimlerinin hizmetini gören muğbeçe denilen genç çocukların hayranlık uyandıran niteliklerini de açığa vurmaktadır:

لب لعل او دهن آن مغچه کی ز باده آلوده

اسیرش غنچه دلها فدایش جوهر جان ها (Fânî, g.9/6)

“O muğbeçenin ağızı ve la’l dudağı şaraba bulanmış. Gönüller goncası onun esiri, canların cevheri onun uğruna feda”

Bu hayranlık öyle boyutlara ulaşmıştır ki manastırdan sarhoş hâlde çıkan muğbeçenin tavrı tüm İslam ülkesini dahi karıştırmaya yetecek boyutlara ulaşabilmektedir. Bu boyutlar, muğbeçeye yönelen arzuların ifşası hükmünde ilerlemektedir:

مگر آن مغچه مست برون رفت از دیر

کین همه تفرقه در کشور اسلام افکند (Fânî, g.167/6)

“Yoksa, muğbeçe manastırdan sarhoş mu çıktı. Bütün İslam ülkesine tefrika düştü”

Farsça Divanı'na baktığımızda şairin, nazire olarak yazdığı gazellerin matla beytinin aşk, bahar vs. ile kurulduğu, takip eden beyitlerde ise cam, şarap, pîr-i mugân, muğbeçe gibi kavramları içeren rindane bir edayla devam ettirildiği görülür. Tüm bunlardan hareketle denilebilir ki Fânî, gazellerinin neredeyse tamamını rindane edayla oluşturmuştur. Bu tarz şiirlerde şarap, meyhane, saki, muğbeçe dörtlüsü ile rintlerin varlığı kederden arınmışlığın simgeleri olarak sunulmaktadır. Aşağıdaki beyit, dörtlü rindane unsurun kompozisyonunu gözler önüne sermektedir. Bu bütünlemede, meyhane sakisi, muğbeçelere yönelerek rintleri uyandırmakta, onlar hayatın kederlerinden berbat olan ömür binasını şarapla imar ederken görülmektedir. Şarabın ömrü/hayatı güzelleştirmesi, beyitteki tabirle ömür binasını bayındır hâle getirmesi, rindin hayat felsefesinin yansımaları olduğu kadar, rindane tarzın da niteliklerinden biri olarak belirlemektedir:

به سوی مغچه رندانش را خطاب که خیز

بیار باده که بنیاد عمر بر بادست (Fânî, g.79/4)

“Rintlere seslenerek onları ayaklandıran muğbeçe tarafına git. Şarap getir ki ömür binası berbat oldu”

## Sonuç

Ali Şîr Nevâyî, hem Türkçe hem de Farsça eserler yazmış yetkin bir şairdir. O, Türkçe Divanlarında Nevâyî, Farsça Divanı'nda ise Fânî mahlasını kullanmıştır. Farsça Divanı'nda, Türkçe şiirleri kadar başarılı bir sanatkârlık sergilemediği kaynaklarda vurgulansa da pek çok şiirinin zengin manalar ve orijinal buluşlarla da örülü olduğu görülebilir. Hatta bu şiirlerin büyük çoğunluğu orijinal teşbihler içermekte, ince ve latif bir sanatkârlık ürünü oldukları da görülebilmektedir. Ayrıca bu şiirlerin birer darb-ı mesel, bir vecize niteliğinde hikmetler içerdiği de aşîkârdır. Tüm bunlardan hareketle makalede Fânî'nin âşîkâne ve rindane gazelleri doğrultusunda, sanatını bütünleyen aşk ve rintliğin Hâfîzî etkilerinden bahsedilmiştir. Bu bahisler, aynı zamanda Fânî'nin şair kimliğinin de kodlarını açığa vurmaktadır. Bu doğrultuda şairin Farsça Divanı'na yöneldiğimizde aşağıdaki sonuçlara ulaşılır:

Fânî, gazellerinde âşîkâne ve rindane tarzı bütünleştirmiştir. Pek çok şiirinde âşîkâne başladığı söylemlerini, rintçe edayla devam ettirmiştir. Bu söylemlerin irfanî/tasavvufî boyutları da

bulunmaktadır. O, irfanî nitelikleri aşk ve rintlik içeren şiirlerine eklerken, orijinal manalara ve buluşlara da başvurmuş, ilmini ve âlim kişiliğini de bu şiirlere yansıtmıştır.

Fânî, aşk ve rintlik konusundaki şiirlerinde genellikle klasik söyleme bağlı kalmıştır. Onun aşkı da hicran yüklüdür. İstraplı bir aşktır. Tek ve biricik sevgiliye yönelir. Onun uğruna ölüm göze alınır. Sevgiliden gelen eziyetler kabullenilir. Vuslatı olmayan bu aşkın temelini ise Emeviler döneminde bedevi kültürde doğan saf ve temiz aşk/uzrî aşk anlayışı olduğu görülür. Bu aşk; yakıcı, Mecnunvarî, Pervane'nin Şem'e, Semenderin ateşe aşırı tutkunluğu ve yanmışlığı temelindedir.

Fânî'nin, şiirsel söylemlerine bakıldığında âşıkâne şiirlerinde geleneği, yani klasik söylemi takip etse de orijinal, şahsi teşbih ve tasavvurlarıyla bu söylemleri yer yer aşma çabası da gösterdiği görülür. Bunlardan biri "vasuht, yani sevgiliden yüz çevirme" olgusudur. Fânî, bu olguyu ele aldığı şiirleriyle bir nevi Gazneliler döneminde tek tük şiirde görülen, ancak asıl olarak Vahşi Bafkî (ö.1566) tarafından ilk örnekleri verilen vasuht tarzının 15. asırdaki temsilcilerinden biri olma rolünü üstlenmiştir. Hâfız'dan çokça etkilenen ve sanatını onun söylemleri üzerine inşa ettiği görülen şairin, vasuht etkileri klasik Fars şiirinin birikimlerini taşısa da Hâfızî etkilerden münezzeh oldukları görülür. Çünkü Hâfız'ın "*Hayretteyim, şu ayrılık günlerinde ilgini kestir sana destek olan dostlardan*" (Hâfız, g.18/2) diye yumuşakça sitemi ile "*Aştan söz edeceksin, sonra sevgiliden yakınacaksın. Ne salakça sözler bunlar!*" (Hâfız, g.193/7) şeklindeki ifadeleri tek ve biricik sevgiliden vazgeçilmezliği âdeta perçinleyen ve kesinleştiren ifadeler olarak dikkat çekmekte ve vasuht tarzını Hâfız'ın kullanmadığının göstergeleri olmaktadır. Bu durum düşünüldüğünde şairin bu etkileri Fars şiirine olan hâkimiyetinden hareketle sanatkârlığının da etkisiyle oluşturduğu belirgin hâle gelmektedir. Fânî'nin vasuht tarzı bu manzumeleriyle 16. asırda gelişimini ilerleten bu tarza yön verdiği ve bu alanda öncülük yapmış şair konumunda olduğu görülür. Bu etkiler ilerleyen asırlarda klasik Türk şiirinde de yansımaları bulmuştur. Farklı sevgililerle gönül eğlendirme, âşığına mülayim davranan sevgili tipi vb. şuhane tarzda daha görünür olan bazı nitelikler bu etkilerin göstergesi niteliğindedir.

Fânî'nin Farsça Divanı'ndaki şiirleri ağırlıklı olarak rindane tarzdadır. Hatta bu şiirler saki, meyhane, şarap, muğbeçe, pîr-i mugân, ritl-ı girân, Câm-ı Cem, câm-ı merd-efken gibi yoğun rintlik mazmunları ile doludur. Bu yönleriyle onun Farsça Divanı "Hâfızî etkileri içeren bir rintlik şiirleri mecmuası" niteliğindedir. Hâfızî etkilerin baskın olduğu bu şiirlerde şair, şarap ve meyhane bağlamında rindane tarzın devrindeki sürdürücülerinden biri olmuştur.

Fânî, rindane şiirlerinde Hâfız'ın ıstılah ve kavram dünyasını da almıştır. Tetebbu, yani inceleme ve araştırmaya dönük bu etkilerin kimi zaman kelime ve kavram düzeyinde doğrudan, kimi zaman da mana bakımından etkilenme yoluyla olduğu görülür. Ancak Fânî'deki bu etkilerin, basit bir nazirecilik, diğer bir deyişle basit bir taklit ürünü olmadıkları görülebilir. Çünkü şair, bu söylemleriyle yer yer Hâfız etkisini aşan bir şair görüntüsü de verebilmiştir. Bu duruma, pek çok rindane şiirinde rastlanmaktadır. Böyle şiirlerde yer yer orijinal buluşlar, Hâfızî etkileri aşacak tarzda kurgulanan söylemler de yer alır. Bunlar bir nevi bir şarap akıcılığında beytin tamamına yayılan ahenk ve letafette belirgin kılınmaktadır. Saf şaraba müptelâlığın "deniz-bulut" birlikteliği ile içselleştirilmesi, İsa Mesih'in binlercesinin göklerde bir yudum şarap uğruna secdeye kapandığına dair ifade biçimi ile manastırı önerme ve oraya secde kılma gibi tasavvufî/irfanî temayla karılan hislerle ilerletilen söylem biçimleri bunlardan bir kaçıdır.

İrfani temayla âşıkâne ve rindane şiirlerini bütünleştirse de Fânî, söylemlerini gelenekten aldığı etkilerle ve şahsi buluşlarıyla birleştirmeyi ve bir nevi yeni bir söylem biçimi oluşturmayı başarır. Bu şiirler onun ilmini, nakkaşlıktaki ve tezhip sanatındaki kabiliyetini de bütünleyen tarzda, gözlerimizin önüne bir

resim tablosu gibi serilir. Bu tabloyu, klasik söylemin Hâfîzî üslupla harmanlanarak ve irfanî temayla karılarak, şairin âlim kişiliğini de bütünleyen bir üçlü kompozisyonla ifade etmek, şiirlerinin genel karakteri düşünüldüğünde uygun düşecektir. Bu uyum, şairin sanatkâr kişiliğinin de yansıması niteliğindedir.

Şair, Hâfız misali melametten gelen rindane etkileri şiirlerinde sanatkârlıkla kullanmıştır. Bu irfanî yoldan ilerleyen şair, meyhaneye müdavimlik olgusunu tutkulu arzularla biçimlendirmiş, devrinin önde gelen rint şairlerinden biri olabilmıştır. Onun aşk ve rintlikle çerçevelediği manzumeleri klasik şiir sahasına Hâfîzî etkilerle önemli sanatsal katkılar katmıştır ve bu değerini bugün dahi muhafaza etmekte oldukları aşıkârdır. Makalede bu etkiler mukayeselerle anlatılarak, her iki şairin klasik şiir sahasına getirdikleri âşikâne ve rindane katkılar görünür hâle getirilmiştir.

### Kaynakça

- Aksoyak, H. İ. (2011). «Hırkayı (deveyi, şalvarı) şaraba vermek söyleyişi üzerine art-zamanlı yöntemle bir deneme». *Milli Folklor*, 21 (91), 85-90.
- Akün, Ö. F. (1994). «Divan Edebiyatı». *İslam Ansiklopedisi*, TDV yay, 389-427.
- Emîr Ali Şîr Nevâyî, «Divân-ı Farsî ». <https://ganjoor.net/fani/divan/>, E.T : 28.11.2022.
- Andrews W. G. & Kalpaklı, M. (2005). *Sevgililer çağı erken modern dönemde Osmanlı-Avrupa kültürü ve toplumunda aşk ve sevgili*. YK Yayınları.
- Armutlu, S. (2020). *Gazel felsefesi gazelde beşerî aşkın kaynaklarını aramak hadarilik-uzrilik*. Kesit Yayınevi.
- Aslan, Ü. (2018): “Âşık Çelebi'nin tetebbu' şiirleri”. *Bir Devr-i Kadim Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör'e Armağan*, s. 44-64.
- Ayyıldız, E. (2020). « Ebû Nuvâs'ın şarap (hamriyyât) şiirleri ». *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18, 147-173.
- Babacan, İ. (2010). « Şeyh Gâlib'in Gazellerinde “Vâsûht” Tarzı Aşkın İzleri ». *Türklük Bilimi Araştırmaları*: 57-68, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16969/177266>
- Behzad, S. (2017). « Türk ve Fars şiirinde sevgiliden bezginlik ». *Littera Turca Dergisi*, 3 (1), 56-73.
- Demirayak, K. (2016). « Rindane tarz olarak adlandırılan türün Arap edebiyatında ortaya çıkışı ». *Doğu Esintileri*, 5, 87-132.
- Demirayak, K. (2021). *Arap Edebiyatı tarihi IV*. Fenomen Yayınevi
- Hâfız-ı Şîrâzî (1377 hş.). *Divân-ı Hâfız* (neş. Cihângîr Mansûr). İntişârât-ı Devrân.
- Hümayunferuh, R. (1342). *Divân-ı Emîr Nizamüddin Âlî Şîr Nevâyî Fânî*. İntişârât-ı Kütüphâne-i İbn Sinâ.
- Kartal, A. & Eraslan, S. (2022). « Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça kasideleri-I ». *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(2): 415-436.
- Kartal, A. & Çetindağ, Y. (2015, 27 Mayıs). Ali Şîr Nevâyî. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ali-sir-nevai>. E.T. 28.11.2021.
- Küçük, S. (2011). *Bâkî dîvânı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mehdîpûr, M., Mârzayânfer, L. (1392). « Fuzûlî ve Hâfız gazellerinde mestane, kalenderane ve rindane mazmunların tahlili ve mukayesesi ». *Pijûhişnâme-i Edeb-i Gınâyî*, Şomare (21) : 141-200.
- Özyurt, S. (2022). « Bayburtlu Zihni'nin “Çarpışır” Redifli Gazelinin Modern Yöntemlerle İncelemesi ». *Current Perspectives in Social Sciences* 26(2) : 245-255.

- Pürcevâdî, Nasrullah (1998). *Can Esintisi İslam'da Şiir Metafiziği*, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yay.
- Sâ'idî, A. M. & Behzat (1381). *Divân-ı Hekîm Senâî Gaznevî*. Neşr-i Âzâdmîhr.
- Sevimli, E. (2021a). « Beşerî aşk bağlamında gazel felsefesini yeniden düşünmek ». *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 27: 491-537.
- Sevimli, E. (2021b). *Rafine bir hak âşıklığının edebi seyri: Klasik şiirde melamet düşüncesi ve Melamilik*. Ankara: Gece Kitaplığı Yay.