



BEŞERİ AŞK BAĞLAMINDA ARAP GAZELİNİN FARS VE TÜRK EDEBİYATINA YANSIMA BOYUTU ÜZERİNE: GAZELDE GELİŞİM VE DÖNÜŞÜM

DOÇ. DR. SADIK ARMUTLU *

Öz

Gazel, Arap edebiyatında görülen bir türdür. İlk örnekleri Cahiliye şiirinde görülmüştür. Başlangıçta kasidenin giriş kısmında birkaç beyit olarak yer alan gazel, Emeviler döneminde tür boyutuna ulaşmıştır. Bu dönemde gazelde yer alması gereken mazmun, motif ve imaj sisteminin alt yapısı büyük oranda oluşturuldu. Gazel, Abbasiler döneminde hem büyük bir gelişme hem de dönüşüm gösterdi. Gazel yazan şairler, ileride gazelde yer alacak olan ortak edebi mirasın kodlarını oluşturdular. Bu özelliğiyle Arap gazeli, Fars ve Türk edebiyatını etkiledi. Her iki edebiyatta gazel yazan şairler, başlangıçta Arap gazelinin imaj ve motiflerine benzer kullanım sergilediler. Zaman içerisinde adı geçen edebiyatın temsilcileri, gazele katkılarıyla onun gelişmesinde büyük rol oynadılar. Gelişmeyi daha ileri aşamaya taşıyan Fars ve Türk şairleri, gazeli dönüştürdüler ve ona kendi kimliklerini vurdular. Ortak edebî miras ekseninde kalmak şartıyla Arap gazeline bağımlı olmayan bir Fars gazeli ve bir Osmanlı gazeli ortaya çıktı. Bu söylemler, bu makalede ele alınıp örnekleriyle ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gazel, Arap Gazeli, Fars gazeli, Osmanlı gazeli, gelişim, dönüşüm.

* DOÇ. DR. SADIK ARMUTLU, Yermuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkoloji Bölümü, Öğretim üyesi. Email: sadik.armutlu44@gmail.com. . ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-32816245>. (Makale Geliş Tarihi: 24.07.2020/Kabul Tarihi: 12.08.2020).

ABSTRACT

Ghazel is a genre seen in Arabic literature. The first examples have been seen in the poem of Cahiliye. The ghazel, which was initially included as a few couplets at the entrance of the ode, reached its size in the Umayyad period. During this period, the infrastructure of the pattern, motif and image system that should have been included in the ghazel was largely established. Ghazel underwent both great development and transformation during the Abbasid period. Poets who wrote gazelles formed the codes of the common literary heritage that will be included in the future ghazel. With this feature, Arab ghazel influenced Persian and Turkish literature. Poets who wrote ghazals in both literatures initially exhibited similar usage to the images and motifs of the Arab ghazel. Over time, the representatives of the mentioned literature played an important role in its development with their contribution to the ghazel. Persian and Turkish poets, who took the development to a further stage, transformed the ghazel and struck it with their own identity. A Persian ghazel and an Ottoman ghazel emerged, not dependent on the Arab ghazel, provided that they remain within the common literary heritage. These will be discussed in this article.

Keywords: Gazel, Arab Gazelle, Persian gazelle, Ottoman gazelle, development, transformation.

چکیده

غزل نوع شعری است که در ادبیات عرب دیده می شود. اولین نمونه های آن در شعر جاهلیه دیده شده است. در ابتدا فقط چند بیت از قصیده به عنوان غزل بوده است اما در دوران امویان خود به تنهایی گونه ای از شعر شده است. در این دوران زیرساخت ها، الگو و تصویرپردازی غزل شکل گرفته است. غزل در دوران عباسیان تغییرات زیادی پذیرفت. غزل عربی شعر فارسی و ترکی را نیز تحت تاثیر قرار داد. شاعران در هر دو زبان فارسی و ترکی ابتدا موتیف ها و تصویر سازی های زبان عربی را استفاده کردند. به مرور زبان نمایندگان ادبی زبان های مذکور با تغییراتی که در ساختار غزل دادند، در تحول آن نقش مهمی ایفا کردند و نام خود را بر آن حک کردند. در این مقاله حول محور میراث مشترک یک غزل فارسی و یک غزل ترکی عثمانی که وابسته به غزل عربی نبودند انتخاب و مورد بررسی قرار گرفت.

کلید واژه ها: غزل، غزل عربی، غزل فارسی، غزل عثمانی، توسعه، تحول.

1. GAZEL

Arap edebiyatında kaside, içinde gazeli de barındıran bir nazım şekli olarak daha ilk dönemden itibaren karşımıza çıkar ve tarihsellik bakımından diğer şekil ve türlere üstünlük sağlar. Cahiliye şairleri, kasideye bir gazelle, başka bir ifadeyle sevgiliyi yâd ederek başlar, daha sonra medh, hicv, itaba geçerler. Bu bakımdan kasidede birden çok şiir konusu görülür. Bu temalardan biri de kasidenin başlangıcında yer alan gazeldir (Ateş 1977: IV/731). Gazel, sözlük anlamı “kadınlarla âşıkane yarenlik etme, onlarla aşk oyunu oynama, sevişme olan Arapça bir kelimedir (Şems-i Kaysi Râzî 1378: 415). Gazel sözcüğünün bu anlamda kullanılması çok erken bir dönemde karşımıza çıkar. Fakat edebiyat kuramcıları bu kullanıma, gazel değil de nesîb veya teşbîb demişlerdir. Daha sonra bazı kuramcılar bu iki terime gazel/tegazzül tabirini de eklemişlerdir (Armutlu 2016: 161).

2. GAZELİN İLK KULLANIMI: CAHİLİYE GAZELİ

Edebî kavram olmaktan çok, konu olarak gazelin kullanımı Cahiliye döneminde başlar. Başka bir söyleyişle gazelin çıkış noktası eski Arap şiirine kadar uzanır. Eski Arap şiiri diye de adlandırılan Cahiliye dönemi şiirinde aşk ile ilgili duygular sadece aşk ile sınırlı değil, aynı zamanda yaşanan aşkın muhitinden, sevgilinin bulunduğu yerlerden, şairin onunla macerasından, kadınlarla yapılan yarenliklerden de bahsedilirdi. Buna göre Cahiliye döneminde müstakil bir bab olmayan aşk şiirlerini, geleneksel kasidenin başlangıç bölümünde kadınlara düşkünlükten ve aşktan bahseden manzumeler teşkil ediyordu (Demirayak 1998: 142; Ateş 1977: IV/730-732).

Cahiliye gazellerinde ana motif; terk edilen diyar, kalıntılar ve sevgilisinin terk ettiği diyarda durmak, kalıntılara/izlere bakarak hatıra ve maceraları anmak, üzüntü ve gözyaşı dökerek sevgiliye olan özlemi dile getirmektir (Osmân Alî 1406: 442; İnâd Gazvân: 1394: 35; Yanık 1995: 28). Terk edilen diyarda durup, izlere bakarak ağlama geleneğini başlatan Cahiliye döneminin ünlü şairi İmru’u'l-Kays (ö. 565) olmuştur (Zevzenî 1972: 7-11).

Cahiliye döneminde söylenen gazelerde, şairlerin gönül ilişkisi içerisine girdikleri birer sevgilileri ve bunların bulunduğu mekânlar da yer almışlardır. Sevgili isimleri ve uğradıkları coğrafya somut ve maddi olması bu gazelerin realist, aşkın da gerçek hayatta yaşanmış bir aşk olduğunu gösterir. İmru'ul-Kays'ın Uneyza (İmru'ul-Kays 1419: 50), Tarafa b. Abd'ın (ö. 532) Havle (Eyyûbî 1430: 75), Zuheyr b. Ebî Sulma'nın (ö. 608) Evfâ (Eyyûbî 1430: 99), Lebîd b. Râbi'a'nın (ö. 661) Nevâr (Eyyûbî 1430: 188) adında sevgilisi vardı. Sevgililer, şairlerle aynı coğrafyayı paylaşırdı. Uneyza, Dahûl ile Havmel arasındaki Sıktullivâ'da (Eyyûbî 1430: 23), Havle, Sehmed toprağında (Eyyûbî 1430: 75) Evfâ, Havmânetu'd-Derrâc ile Mutesellim arasında (Eyyûbî 1430: 137), Nevâr, Mîna diyarında (Eyyûbî 1430: 179), Antere b. Şeddâd'ın Ablesi Civâ'da (Eyyûbî 1430: 243), Haris b. Hillizye'nin sevgilisi olan Esmâ', Burkatu's-Şammâ'da bazen de Halsâ (Eyyûbî 1430: 340) adlı mekânda yaşamaktadır.

Cahiliye dönemi gazelerinde şairler, sevgililerinin fiziki özelliklerinin görüntülerini öne çıkarmışlardır: Beyaz tenli, ince belli, siyah saçlı, dolgun ve sık bacaklı olan sevgili, bir ceylandır (Zevzenî 1972: 26-27, 29-30, 64). Dudakları esmer ve incedir. Yüzü oldukça güzel ve pürüzsüzdür. Parlaklık yönüyle güneşe benzer. Dişleri, papatya çiçeği gibi beyazdır. Gülümsemesi, kumluk üzerindeki nemli tepciklerde açan bir papatyayı andırır (Zevzenî 1972: 64-65). Gözleri yaban sığırının gözleri gibi iri, güzel ve siyahtır. Bakışları, Vecra'nın yavrularına şefkatle bakan beyaz ceylanların bakışı gibi ürkektir (Zevzenî 1972: 133). Uzun boylu olan sevgili, kabile fertlerinden olduğu için sosyal statü olarak hürler tabakasından biridir. Sevgililerin görüntüleri tabii halleri, onları aranan, istenilen, kendisine âşık olunan bir obje durumuna getirir. Gazelerdeki aşk daha çok görüntüye ve fiziki özelliklere dayalı bir aşktır. Yani, maddi, dünyevi ve somut vasıfları haizdir.

Şair, gazelinde fiziki özelliklerinden bahsedip, görüntüsünün resmini çizdiği sevgiliyi görür görmez âşık olur. Sevgili, sevilip ikram gören bir konuk gibi şairin kalbine iner (Zevzenî 1972: 193). İki sevgilinin visali; bulutların beraberinde getirdiği şimşek ve yıldırımların kesildiği, sel haline dönüşen yağmurların durduğu, rüzgârın şiddetini kaybettiği yaz mevsiminden biraz önceki zamandır. Visal zamanında aralarında söz verme ve yemin güçlü olduğu için birbirlerinden kopup ayrılamazlar. Hicran, söz konusu ve istenilen bir durum değildir. Bu birliktelik ayrılık sabahına kadar devam eder (Vated 1372: 77).

Cahiliye döneminde gazel, iki farklı tür olarak karşımıza çıkar. Birincisi Gazelu'l-Hissî veya Gazelu'l-Fahîş'tir. Bu gazelde bedensel aşk dile getirilmiş, kadınlarla yarenlik, eğlence ve onlarla yaşanan aşk maceraları anlatılmıştır. Bu konular şairler tarafından son derece açık ve pervasız bir şekilde tasvir edilmiştir. Hissî gazelin en büyük temsilcisi İmru'ul-Kays (ö. 565) olmuştur. O, çeşitli kadınlarla yaşadığı somut aşk maceralarını, gazellerinde ifade etmekten çekinmemiştir. İmru'ul-Kays'ın kadın bedenini açık bir şekilde maddî boyutuyla kaside teşbibinde yer veren, tahrik edici konuşma ve diyaloglara giren ilk kişi olduğu benimsenmiştir. (Râfî'î 2009: III/85).

A'şa da hissî gazelin en güzel örneklerini veren şairlerden biridir. Kadının şarkıcılarla yaşadığı ve saklı kalması gereken duygularını hiç çekinmeden söylemiştir (Bekkâr 1981: 47; A'şâ ts.: 17). Şairler, aşk ve sevgili duygularını yansıtırken, şiirlerinde kullandıkları dil ve üslupları çoğu zaman müstehcen boyutları da aşmıştır. Bundan dolayı sevgili ve aşk tasvirinde açıklık, rahatlık hemen gözülür. (Gündüz 1998: 13).

Cahiliye döneminde görülen ikinci tür de Gazelul'l-Afif'tir. Bu gazel türünde, hissî gazelin aksine kadının ruh ve ahlakî güzelliğini, kusursuz davranışları, iffetli duyguları öne çıkmıştır. Sevgililer, iffetli oluşlarıyla gazele konu olmuşlardır. Cahiliye gazellerinin en güzel örnekleri bu türde söylenen gazeller olarak kabul edilmiştir. Afif gazel söyleyen pek çok ünlü şair, sevgililerinin isimleriyle tanınmış ve edebiyat tarihlerinde bu yönleriyle geçmişlerdir. Murakkıšu'l- Ekber sevgilisi Esmâ, Murakkıšu'l-Asgâr sevgilisi Fatma, Amr b. Ka'b sevgilisi Akîle, Alkâme b. Abede (ö. 597) sevgilisi Hubeyşe, Urve b. Hizâm sevgilisi Afrâ'yla şöhret bulmuş şairlerdir. Sevgilisi Able'ye aşırı derecedeki bağlılığıyla tanınmış ünlü Cahiliye dönemi şairi ve Mu'allaka sahibi Antera b. Şeddâd (ö.614) Afif gazelin en büyük temsilcisi olarak şöhret bulmuştur (Bekkâr 1981: 49) .

3. GAZELİN TÜR BOYUTUNA ULUŞMASI: EMEVÎLER DÖNEM

Gerek Câhiliye, gerek Sadrul İslam dönemlerinde kasidenin başlangıcında bazen birkaç beyit bazen de 13-14 beyit olarak yer alan gazel, Emevîler döneminde kasidenin tüm beyitlerini kapsayacak biçimde bir şiir türü olarak ortaya çıkmıştır. Bağımsız bir şiir türü olarak toplumun her katmanlarında rağbet gören gazelin ortaya çıkışında sosyal, kültürel ve siyasi nedenlerin olduğu su götürmez bir gerçektir.

Emevilerle başlayan değişim, şiire de yansımış ve edebi hayatın çehresi değişmeye başlamıştır. Bu değişimin merkezi Hicaz'dır. Hicaz'ın sosyal ve kültürel yapısı mevcut şiir türlerinden gazelin bu bölgede yaygınlık kazanmasına neden oldu. Hicaz, söz konusu dönemin başlarında gazelin yanı sıra öteki şiir türlerinin hepsini ihtiva ediyordu. Ancak çok geçmeden diğer türler birer birer kayboldu ve gazel onların yerini aldı. Şairlerin bu çevrede sadece gazelleriyle ün yapmaları bunun işareti. Artık Hicaz, gazel şiirlerinin merkezidir (Kılıçlı 1993: 99).

Zemin ve kültürel ortamın bu denli uygun bir duruma gelmesi, ilk olarak Hicaz yöresinde, özellikle Mekke ve Medine'de şehir hayatının zevke bağlı maddi aşkı ve duygular dünyasını şuh bir ifade ile tasvir eden, hayatı seven "el-gazelu'l-hadarî" veya "el-gazelu'l-hissî" olarak adlandırılan aşk şiirleri gelişmeye başladı (Furat 1996: 144-150; Filshtinsky 1985: 44-45). Bu gazel türü, Hicaz'ın ünlü ve zengin yüksek tabakası arasında yaygınlaştı. Kent yaşamının gereklerine uygun olarak lüks ve bolluk içerisinde aristokrat bir yaşam süren hadarî şairler, yaşamın güzelliklerini betimlemişler ve hayatı seven aşk şiiri geliştirmişlerdir (Dehân 1981: 40; Furat 1996: 145).

Hicaz bölgesinde şehir hayatının zevke bağlı aşk duyguları kent şairleri tarafından terennüm edilirken, Arap yarımadasındaki göçebe kabileler arasında da temiz ve ulvi aşk duyguları dile getiriliyordu. Nisbesini Benû Uzrâ kabilesinden alan ve el-gazelu'l-uzrî diye adlandırılan bir şiir türü gelişir (Tâhîr Lebîb, 1987: 170).

Hadarî gazelin konusu, kadın merkezli bir aşktır. Bu aşk, tutku ve hayranlık boyutundadır. Toplumun bütün katmanlarında yer alan güzel kadınlar, hadarî gazelin kapsama alanına girmiştir. Bu gazeldeki yegâne amaç, kadının güzelliğini sarhoşluk derecesinde hissedip ona duyulan sevgi ve hayranlığı şiir diliyle dışa vurmadır (Zeydân ts.: II/283-285; Ferrûh 1965: 367; Hüseyin 1925: 16; Yalar 2009: 47).

Bu gazel şairlerinin büyük bir kısmı zengin, kültürlü, saygın ve elit bir tabakanın içinde doğmuş, büyümüş ve aristokrat sınıf şairleri olarak şöhret bulmuşlardır. Bu şairlerin ortak özellikleri; günlük düşünceye sahip olmaları, çapkınlığı meslek haline getirmeleri, eğlenceli ve aşkla dolu bir hayat yaşamaları ve sevgililerin çokluğuyla övünmeleri yanında, kadınlara olan ilgilerinden dolayı bazen maceralı, bazen tehlikeli, bazen de heyecanlı bir hayat sürmüş olmalarıdır (Gündüz 1998: 65).

Benî Uzrâ kabilesi şairlerinin söylediği şiirlere el-gazelu'l-uzrî denir. Arabistan çöllerinde kabilesine bakılmaksızın kendilerini aşk için kurban eden şairlerin gazeli olarak görüldüğü için bedevi gazel, temiz duyguları içeren gazel olduğu için de afif gazel olarak da adlandırılmıştır (Faysal 1981: 286; Fâhûrî 1383:187; Ebû Rihâb 1366: 176). Kelime olarak uzrî, iffetli manasına da gelir. Bu bakımdan kimi yazarlar, bu aşk ekolünün ifade edildiği gazel için iffetli gazel adını kullanmışlardır (Yıldırım 1988: 70).

Uzrî gazelde şairler, aşk ve sevgilerini içten ve samimi duygularla ifade etmişlerdir. Öyle ki, bu şairler şairlikten öte âşıktırlar ve aşk onların kalplerine kadar işlemiştir. Kendilerini gözü kapalı olarak bu aşkın içerisine atmışlardır. Kurtulmaları da pek mümkün değildir. Bundan dolayı bu tarzın en büyük temsilcisi olan Cemîl b. Ma'mer, "İmâmu'l-muhibbîn: sevenlerin önderi" lakabını almıştır (İsfahânî 1423: VII/140; Kays b. Mulevvah (el-Mecnûn) 1967: 22-26). Bu özelliklerinden dolayı bu gazel şairleri "eşşuarâu'l-uzrîyyun" diye adlandırılmışlardır (Bustânî 1989: I/284). Uzrî gazelde amaç, sevdiklerini yüceltmektir. Dolayısıyla gazelde ilk kez yüceltilen sevgili olgusu dile getirildi. Bunun yanında sevgili ve onun güzellik unsurlarını yansıtan teşbih, mazmun ve imajlar belirlendi ve bu doğrultuda ortak edebî miras şekillenmeye başladı (Armutlu 2014: 86-114).

4. ARAP GAZELİNDE GELİŞİM VE DÖNÜŞÜM

Abbasîler döneminde Hadarî gazel, büyük bir ilerleme kaydedip büyük bir gelişme gösterirken Uzrî gazel, az sayıda şairin dilinde varlığını sürdürmeye çalıştı. Toplumdaki güzel cariyelerin varlığı hem kadına ulaşmayı kolaylaştırdı hem de ucuz ve sıra dışı aynı zamanda basit sevgilerin oluşmasını sağladı. Bu dönemde gazelerde görülen cariyeye sevgililer güzellikleriyle öne çıktıklarından dolayı, onların dillere destan olan güzellikleri yüceltildi. Böylece yüceltilen sevgiliden sonra, yüceltilen güzellik de gazelerde işlendi. Cariye sevgililerin rahat hareketleri ve sosyal hayatın her kademesinde yer almaları onları, zevkin merkezine taşıdı ve bunun sonucunda da şûhâne duygular önceki dönemlere göre gazelerde daha fazla yer buldu. Ayrıca ilk kez bu dönem gazelerinde ilk kez kadın olan sevgilinin yanında erkek olan sevgilide gazelerde yer buldu ve kısa sürede yaygınlık kazandı. Böylece hem kadın hem de erkek sevgililere aynı kelime, mazmun ve mefhumlarla gazeller söylendi.

Cahiliye dönemi gazellerinde aşk sahnesi çöl olduğu için yaşadıkları ortamın sert tabiatı ile sevgiliyi bütünleştirdiler. Sevgililerin güzellik unsurlarını gördükleri tabiat unsurlarına benzeterek onu olduğu gibi aktarma ve kopya etme yoluna giderek tasvir ettiler. Emevî dönemi gazel şairleri, medenileşip, yerleşik bir yaşama başlamalarına rağmen, bedevî yaşamı tüm varlıklarında hissettiler. Dolayısıyla onlar, sevgilinin güzellik unsurlarını yansıtırken Cahiliye şairlerinin benzetmelerinin dışına fazla çıkamadılar.

Abbasî döneminde, şiirin çölden şehir hayatına yansımaları ve medeniyetin getirdiği olanaklardan yararlanma olgusu, gazel şairlerinin ufkunu genişletti. Onlar, "tabiat-sevgili" bağlamında kendilerinden önce yaşamış gazel şairlerinin görmediklerini gördüler ve tabiatın dört mevsimini idrak ettiler. Abbasî dönemi gazel şairleri, tabiatındaki bağ, bahçe, ağaç, meyve ve başta gül olmak üzere çeşitli çiçekler ve mevsimlerle özellikle de bahar mevsimi ile sevgilinin güzellik unsurları arasında bağlantı kurdular ve onlarda gördükleri güzellikleri sevgiliyle ilintilediler. Artık nesim, çölden değil rengârenk çiçeklerin olduğu bahçeden esiyor ve etrafa güzel kokular yayıyordu. Şairler de bu kokularla sevgilileri arasında bir bağlantı kurmaya başladılar. Hatta sevdiklerinin kokularının bahçeden veya tabiatından yayılan gül ve çiçeklerden daha hoş ve güzel olduğu hayaline kapıldılar ve bu hayali gazellerine taşıdılar.

II. Abbasî asrında (845-947) Abbasî gazellerinde çok farklı bir söylem geliştirilir. Bu söylemin kahramanları mutasavvıf şairlerdir. Aslında onlar, şairden çok tasavvuf ehli şahsiyetlerdir. Başka bir ifadeyle önce mutasavvıf, sonra şairlerdir. Onlarda asıl amaç; şiir yazma değil, tasavvufi düşünceleri şiirle ifade etmektir. Böylece beşerî aşkın evrilerek, ilahî aşka dönüşmeye doğru yol aldığı gözlemlenir. Bu mesleğin ilk temsilcilerinden biri olan Zunnûn el-Mısırî (ö. 859), "*Ölüyorum ama sana karşı duyduğum aşk ölmedi*" (Sulemî ts.: 21) diyerek bu gerçeği dile getirir. Bu duygular ilk kez şiirlerde yer alırken, İlahî aşk yolunda çekilen sıkıntılar ve çileler de yine ilk defa şiirlerde yer aldığı görülür. Zunnûn el-Mısırî, İlahî aşk yolunda çekilen sıkıntılardan ve bu sıkıntılara kalbinin katlandığını (Sulemî ts.: 21) şiirlerinde dile getirmiştir.

Adı geçen yüzyılda İlahî aşk duygusunun "Allah'ta yok olma/fenâfillah" duygusuna dönüştüğü de görülür. Cüneyd-i Bağdâdî (ö. 910) "*Sen beni yaşadığım dünyadan kopardın*" (Sulemî ts.: 168) demesi bu duyguların bir yansımasıdır. Cüneyd-i Bağdâdî'nin öğrencisi Alî b. el-Rûzbârî'nin

“Varlığım bütünüyle sana kavuşmayı kararlaştırdı. Ruhum tüm varlığımdan vazgeçerek tümüyle sana ağılıyor” (Sulemî ts.: 258), Hallâc’ın (ö. 922) “İçkinin soğuk su ile karışması gib benim ruhum da senin ruhunla karıştı. Öyleyse her halükârda sen bensin/fe-izâ ente enâ fi külli hâl” (Dayf 1426d: 480) ve Şiblî’nin (ö. 946) “Sen beni benden aldım. Benim bütünüml/ve küllî, bütünüün bütününe/bi-küllî/l-küllî tahakkuk etmiş (bir) kavuşmadır/oasun muhakkakun” (Dayf 1426c: 485) ifadeleri aynı duyguları ifadesidir.

Arap edebiyatında Gazel, VI. yüzyıldan X. yüzyılın sonuna kadar bütünüyle gelişmiş ve bu gelişme aynı zamanda büyük bir dönüşümü de gerçekleştirmiştir. Önceleri maddî boyutuyla ve beşerî duyguların bir yansıması olarak ortaya çıkan gazel, farklı etkenler sonucu gelişmiş anlamsal olarak genişlemiş ve bu dünyada yani beşerî bir dünyada kalmış, bu dünya sınırlarının dışına çıkmamıştır. Başka bir ifadeyle gazeldeki aşk ve sevgili, beşerî özellikler taşıdığı için dünyevileşmiştir. Bu gazelin birinci boyutudur. Sonraları gazel, yine değişik etkenler sonucu değişim ve dönüşüm göstermiş, yaşanan ve var olan âlemden başka âlemlere yönelmiştir. Artık gazeldeki aşk ve sevgili de beşerî özelliklerden sıyrılarak ilahî bir boyut kazanmıştır. Bu da gazelin ikinci boyutudur. Birinci boyutuyla gazel, beşerî ve mecazî, ikinci boyutuyla da ilahî veya hakikî gazel olarak adlandırılacak ve edebiyat sahnesinde boy gösterecektir. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir husus da her iki gazelerde aşkta görülen sıkıntılar ve sevgilinin güzellik unsurları beşerî söylemlerle ifade edilmiştir. Bu beşerî söylem ileride hakikî bağlamdan koparılarak mecazî bir bağlam kazanacaktır. Artık gazel, tüm boyutuyla Fars ve Türk edebiyatında yazılan gazellere örnek olacak seviyeye ulaşmıştır.

5. GAZELİN FARS VE TÜRK EDEBİYATINA YANSIMA BOYUTU

Arap şiirinde yer alan ve bu edebiyatta bir tür olarak karşımıza çıkan gazel, adı geçen edebiyatta zaman içerisinde büyük bir gelişme göstermiş ve güçlü şairlerin elinde kemal noktaya ulaşmıştır. Gazel, başta Fars ve Türk edebiyatı olmak üzere Müslüman olan ulusların edebiyatını etkilemiş ve adı geçen edebiyatlarda sevilen bir tür olarak ele alınıp işlenmiştir.

6. FARS EDEBİYATINDA GAZELİN SERÜVENİ

Klasik Fars edebiyatı gazellerinde yegâne konunun aşk ve sevgili olduğu ve bunların kaynağının da Arap edebiyatı olduğu önceki bölümlerde dile getirildi. Kaside içerisinde yer alan gazelin; Emeviler döneminde Hadarî ve Uzrî gazel olarak bağımsız tür olarak içeriğini şekillendirdiği, Fars ve Türk edebiyatında yazılan gazellere kaynaklık ettiği de önceki bölümlerde söylendi. Cahiliye kasidelerinin giriş bölümünde yer alan ve daha sonra Hadarî ve Uzrî olarak tür olan gazeller, uzun bir yolculuk sonucunda, önce Fars edebiyatına sonra da Türk edebiyatına geçerek seyahatini tamamlamıştır.

Gazel, Arap edebiyatından Fars edebiyatına geçerken neredeyse muhtevasını tamamlamış, mazmun ve mefhumlarını ortaya koymuş, söylenmesi gerekenleri söylemiştir diyebiliriz. Bunları başlık altında şöyle sıralayabiliriz: Şairin aşk yaşadığı veya sevdiği bir sevgilisi/maşuğu olduğudur. Bu sevgili somut olup gazellerde isimleri de yer almıştır. Sevgilinin güzellik unsurlarının gazellerde işlendiği görülmüştür. Sevgilinin güzellik unsurlarının ve güzelin ilk prototipi de Ümmü'l-İyâs'tır. Bu güzelin barındırdığı güzellik unsurları önce Cahiliye, sonra da Hadarî ve Uzrî gazellerde yer aldı. Uzrî gazelde sevgili yüceltilerek, önce idealize edildi, sonra da ulaşılmaz bir boyut kazandırıldı. Bunun yanında onun güzellik unsurları da -güzel olmamalarına rağmen- tabiattan ve kozmik âlemden alınan çeşitli unsurlara benzetilerek yüceltildi.

Gazel, varlığını Farsî-yi Derî de denilen yeni Fars şiirinde sürdürmüştür. IX. yüzyılın başlarından itibaren bağımsızlık hareketleri, Farsça'nın edebî dil olarak da yeniden tarih sahnesine çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Derî Farsçasının ortaya çıkması, yarı bağımsız Tahiriler, tam bağımsız Saffarî ve Samaniler ile X. yüzyıldaki büyük devletlere bağlı küçük hanedanların kurulmasından itibaren gerçekleştirilmiştir (Safâ 1351: I/164-165; Kavîm 1366: 41-47).

Bu dönemde Farsça şiir yazmayı ilk deneyenler Arapça yazıp Farsça konuşan şairlerdi. Yeni Farsça şiir, şekil ve içerik bakımından, hemen en önemli özelliklerini Abbasî edebiyatından aldı. Fars şiiri tamamıyla Arap şiirinin tesiri altında ve onu model/örnek alarak başlamış ve ilk ürünlerini o tarzda vermiştir. Derî Farsçası ile şiir söyleyenler Abbasî şiirinde yer

alan mazmun ve kavramlardan büyük ölçüde yararlandılar ve Arapça şiirleri kelime kelime tercüme ederek Farsça şiirler yazdılar (Nu'mânî 1335: IV/103).

Arap edebiyatının etkili cazibesi, yeni Fars şiirini ve şairlerini etkilemiş ve Arap edebiyatının içinden sadece dili Farsça olan bir edebiyat yani Derî edebiyatı doğmuştur. Bu edebiyat, Arap edebiyatının taklidi olarak ortaya çıkmıştır (Kik 1971: 46-47; Dûdpâtâ 1382: 55).

Derî Farsçası ile yeni bir edebiyatın oluşumunu sağlayan ilk dönem şairleri, Arap şairlerini ideal şairler olarak görmüşler, onların şiirlerini de seçkin şiir örnekleri olarak telakki etmişlerdir. Bu durum son derece doğaldır. Zira Arapça şiir, Abbâsîler döneminde büyük bir ilerleme sağlamıştır. İlk dönem Farsça şiirler söyleyen şairler de onların bu yüksek seviyeye ulaşan zevklerini benimsediler. Çünkü onlar Arap kültürü ve edebiyatıyla yetiştiler. Dolayısıyla Arap şairlerinin nüfusu, özellikle de İmru'û'l-Kays, A'şâ, Cerîr, Ebû Nuvâs, Ebû Temmâm, Buhturî, Mütenebbî gibi şairlerin Farsça şiir söyleyenler üzerinde etkisi büyük olmuştur (Kik 1971: 32).

Arap şairlerini üstad kendilerini onların yolundan giden çırak olarak gören (Daudpota 1382: 58) Fars şairleri, Arapça öğrenmişler, Arap edebiyatını tanımışlar ve iki dille şiirler yazmışlar ve şiirlerinde Arap şairlerinin isimlerine yer vermişlerdir. Öyle ki "peder-i şî'r-i Fârsî" olan Rûdekî dahi "mâder-i mey" kasidesinde "Cerîr, Tâ'yî, Hassân b. Sâbit, Sarî', Sahbân" gibi tanınmış Arap şairlerine yer vermiş (Rûdekî 1382: s. 39/b. 80, 82), Ferruhî de "şî'r-i Cerîr" den bahsetmiş (Ferruhî-yi Sistânî 1369: s. 185/b. 2683), Hassân b. Sâbit'in (Ferruhî-yi Sistânî 1369: s. 275/b. 5449) ve Mütenebbî'nin (Ferruhî-yi Sistânî 1369: s.196/b. 3925) şairliğini övmüştür. Menûçihîrî'den sonra en çok Arap şairlerinin ismi Mu'izzî'nin Divânı'nda geçer. A'şâ, Lebîd, Hassân, Cerîr, Ferezdak, Ahtâl, Buhturî, Ebû Temmâm, Ebû'l-Alâ Ma'arrî gibi Câhili, İslâmî, Emevî, Abbasî dönemi şairlerine yer vermiştir. Mu'izzî, A'şâ ve Lebîd'in fesahat yönünden (s. 157), Hassân b. Sâbit'in haşmetinden (s. 168), Cerîr ve Ferezdak'ın düşünce boyutundan (s. 188), Ahtâl'in şairliğinin büyüklüğünden (s. 633), Buhturî ve Ebû Temmâm'ın övgü şairi olduğundan (s. 433), Mütenebbî'nin mana ve lafızdaki gücünden (s. 652), Ma'arrî'nin yaratıcılık gücünden bahsetmiştir. Muizzî, şairlerin dışında Müberred, Halîl b. Ahmed, Bâhilî, Sâbî gibi dilbilimcilerine de şiirlerinde yer vermiştir. Enverî de şairliğini İmru'û'l-

Kays ile başladığını ve Ebû'l-Firâs ile bittiğini söylemiştir (Enverî 1372: I/b. 263).

Böylece Abbasî şiiri model alınarak oluşturulan yeni Fars şiiri; Ebû Şekûr-i Belhî, Dakîkî-yi Tusî (ö. 977-980), Rûdekî-yi Semerkandî (ö. 940), Şehîd-i Belhî (ö. 936), Unsurî (ö. 1039), Ferruhî (ö. 1037) gibi şairlerin elinde gelişerek, şekil ve içerik yönüyle büyük ölçüde kaide ve kuralı belirlenmiş bir duruma gelmişti. (Armutlu 2014: 38).

Kaynakların belirttiğine göre Derî Farsçasıyla kaleme alınan ilk şiirler, kaside nazım şekliyle yazıldı (Sâfâ 1351: I/168; Mahcûb 1345: 8). Böylece Cahiliye devri yaratıcı Arap şiirinin tamamen kendine mahsus bir nazım şekli olan kaside, IX. yüzyıldan itibaren yeni Fars şiirinde de kullanılmaya başlandı. Kaside nazım şekli, daha kuruluş aşamasında rağbet gören tek nazım şekli oldu ve yaygınlık kazandı. Bunda en büyük etken, yöneticilerin saraylarında bu nazım şekliyle yazılan övgülere rağbet edip bu konuda şiir söyleyen şairleri hem desteklemeleri hem de onlara yüklü caizeler vermeleridir (Fesâyî 1372: 513 vd.) VII. ve VIII. yüzyıllarda Arapça şiir yazan şairlerin halefi olanlar, IX. yüzyıldan itibaren Arap edebiyatından aldıkları ve çöl hayatının akislerini taşıyan kasidenin nesib kısmında sevgiden ve aşktan bahseden tegazzüller yazarak, klasik nazım şekli gazelin temelini atarlar (Armutlu 2014: 39).

Şüphesiz ki tezkirelerde ve edebiyat tarihlerinde gazel olarak adlandırılan şiirler, bu gün bilinen gazeller olmayıp, övgü içerikli kasidelerde asıl konuya veya övgüye geçmeden önce yazılan tegazzüller (Mu'temen, 1368: 13) ya da küçük ve hatta övgü kısmı olmayan nesîblerdi (Ateş, 1977: IV/732). IX. yüzyılın sonundan itibaren yazılan kasidelerin başında aşktan, kadından, sevgiliden bahseden şiirler için gazel ve daha çok tegazzül tabiri kullanılmıştır. Bunlar bir nazım şekli olan gazel değil, gazel içerikli olup adına gazel ve tegazzül denilen konulardır. Bu konular gazel olarak isimlendirilmiştir (Fesâyî, 1373: 564-565). Bu durum Ferruhî'de (ö. 1037) açıkça görülür:

مطربا آن غزل نغز دلاویز بیار

ور ندانی بشنو تا غزلی گویم تر

“Ey mutrib latif ve gönül okşayan bir gazel oku! Eğer bilmiyorsan (sana) yeni bir gazel söyleyeyim (sen de) dinle” (Ferruhî-yi Sistânî, 1335: 105/b. 2029).

Öyle ki, Ferruhî gazel okuyanın bahsetmesi gereken hususları da dile getirir. Bu da gazelin hangi anlamlarda kullanıldığını ve içeriğinin nelerle doldurulacağını gösterir:

تا غزلخوان را ببايد وقت خواندن در غزل
نعت از زلف سياه و وصف از چشم كحيل

“Gazel okuyan gazel okuyacağı zaman siyah zülüften övgüyle bahsetmesi, sürmeli gözü de vasfetmesi gerekir” (Ferruhî-yi Sistânî, 1335: s. 222/b. 4431).

Yine Ferruhî'nin sözlerinden gazelin amacının sultanların istekleri doğrultusunda onları eğlendirmek veya aşkla ilgili duyguları onların kulaklarına fısıldamak (Ferruhî-yi Sistânî, 1335: 122/b. 2388) olduğunu anlıyoruz. Ayrıca Ferruhî'nin gazel sorgusuz sualsiz aşkın sözü ve ifadesidir (Ferruhî-yi Sistânî, 1335: 122) demesi, gazelin bir nazım şekli değil de aşk konusunda söylenen şiirler olduğunu anlıyoruz. Unutulmamalı ki tarihi süreç içerisinde Fars edebiyatında gazelin bir nazım şekli olarak ortaya çıkışı kasideden yavaş yavaş ayrıldıktan sonra ve XII. yüzyılın ortalarından itibaren olacaktır (Ateş, 1977: IV732).

Gerek Reşiduddîn Vatvat (ö. 1177) Hadâ'ıku's-Sihr Fi Dakâ'iki's-Şiir adlı eserinde (Vatvat 1308: 85), gerekse Şemseddin Muhammet b. Kays-i Razî (ö. XIII. yüzyılın ortaları), el-Mu'cem fî Me'âyır-i Eş'âri'l-Acem isimli eserinde (Şemseddin Kays-i Râzî, 1314: 413-415) belagatçı olarak gazelden ayrı bir şekil olarak bahsetmezler. Kaside başlangıcında söylenmiş şiirler olarak görürler.

Bir önemli husus da, Emevîler döneminde müstakil bir tür olarak ortaya çıkan, kasidenin bütün beyitlerinde yer bulan ve Abbasîler döneminde en doruk noktaya çıkan gazel şiirlerini X. ve XI. yüzyıl Farsça şiirlerde görmemiz mümkün değildir. Adı geçen yüzyıllarda yazılan gazel konusu sadece kasidelerin tüm bölümlerinde değil, sadece başlangıcında yer almıştır. Bu da bize Fars şiirinde ilk kasideleri yazan şairlerin Cahiliye dönemi kasidelerini kendilerine örnek almış olduklarını gösterir.

6.1. Gazelin Ayak Sesi: Tegazzül

Yeni Fars edebiyatında kaside nesîblerinde dünyevî duygular ağır basmış, bu duygulara paralel olarak hedonist yaşam söylemi dillendirilmiş ve kadın, eğlence, zevk de bu söylemin tematiğini oluşturmuştur. Bu oluşumun arka planı, daha önce ifade edildiği gibi Emevî özellikle de Abbasî

saray olgusu vardır. . Dünyevileşmenin ilk yaşam alanı saraylarda gerçekleştirilmiştir. Biz, bu yapılanmayı Derî Farsçasının kabul gördüğü ve ilk örneklerini verdiği saraylarda da görebiliyoruz. Fars şiirinde dünyevileşme olgusu, ilk kez Samanî saraylarında başlamıştır. Bu yaşam biçimi Gazne saraylarında da devam etmiştir, hadarî felsefeyi yansıtan en güzel gazeller, hükümdarların gösterişli saraylarında söylenmiştir (Armutlu 2014: 42). Abbasîlerle başlayan gazelin bir saray şiiri olma geleneği, Samanîler ve Gazneliler tarafından da benimsenmiştir.

Samanî saray şairlerinin şiirlerinde dış dünya realist biçimde tasvir edildiği için (Mahcûb 1345: 35), bu dönem tegazzüllerinde mutlu bir dünyanın tasvirleriyle karşılaşırız (Şemîsâ 1374: 13). Mutluluğa giden yolun başında yaşama sevinci, hayata bağlanma duygusu yatar. Bu duyguları harekete geçiren de aşk ve kadın/sevgilidir. Bütün bu olgular, Arap edebiyatında yazılmış gazellerde ele alınıp işlenmiştir. Dolayısıyla Fars şairleri bu duyguları aynen benimsemiş ve tegazzüllerinde işlemişlerdir. Bu şu anlama da gelir; Fars şairlerinin tegazzüllerinde işledikleri aşk ve sevgili konuları, büyük oranda Arap şairlerinin bir kopyasından ibarettir. Adı geçen konularda yenilik görülmemiş, şairler tarafından ilk kez kullanılan mazmunlara ve ender bulunan ve az görülen teşbihlere de yer vermediler, aşk ve sevgili konusunda yenilik ve değişim olarak bir katkıda bulunmadılar.

Arap gazellerinde aşk, maddî ve yaşanan dünyaya aittir. Aynı özellik Farsça yazılan tegazzüllerde de vardır. Arap şiirinde görüldüğü gibi aşk, beşeri ve bu beşerî aşkın kahramanı olan sevgili oldukça güzeldir. Farsça yazan şairler, beşerî özelliklere sahip sevgiliyi ve güzellik unsurlarını yansıtırken az da olsa farklı “müşebbehünbih’ kullandılar ve bu benzetmelerde hayal dünyalarında kendi algı ve tasavvurlarını yansıttılar. Bu konularda tegazzül, güçlü şairlerin elinde gelişim gösterse de daha dönüşüme hazır değildir.

Samanî döneminde yazılan tegazzüllerde sevgili ve onun güzellik unsurları yoğun bir şekilde dile gelmiştir. Yeni Fars şiirinin oluşumuyla birlikte sevgilinin fiziki portresi, çizilmiş ve güzelliği yanında güzellik unsurları da ortaya konulmuştur. Sevgilinin güzelliği Arap şiirinde olduğu gibi yüzünde ve yüz çevresinde toplanmıştır. Yüzü parlaktır, aya veya güneşe benzer. Zülüfleri, siyah olup kıvrımlıdır. Saçları siyah ve dağınıktır. Gözler siyah, dudaklar kırmızı olup ya şeker ya da şaraba benzer. Beli

ince, boyu uzundur. Sevgilinin güzellik unsurlarını yansıtan bu benzetmeleri çoğaltmamız mümkündür. Derî Farsçasıyla şiirler yazan ve elimize ondan sadece 16 beyti geçen Ebû Şuayb-ı Hervî'nin (Atalay 2014: 134) erken bir dönemde yazdığı sevgilinin güzellik unsurları neredeyse Arap şairlerin teşbihleriyle birebir örtüşür: O tegazzülünde sevgilinin gözünü âhûya, saçlarının şeklini halkaya, zincire ve kıvrıma, yüzünü laleye benzetmiştir (Müdebbirî 1370: 165).

Samanî dönemi Türk şairlerinde olan Muncîk-i Tirmîzî'nin tegazzüllerinde kullandığı sevgilinin güzellik unsurları döneminde kullanılan unsurdan fazla farkı yoktur. Sevgilinin "taze bahar/hurrem-bahâr", "lale yanaklı/lâle-ruh", "menekşe benli/benefşe hat" ve "yasemin tenli/yasemen-ten" (Gîlânî 1370: 255) olması bundan dolayıdır. Abbasî dönemini gazellerinde "ravdiyyât" olarak bilinen şiirlerin Derî Farsçasında karşılık bulmasıdır. Benzer durum aşağıda da yer almıştı. Uzrî şairlerin benzetmelerine yakın teşbihleri Muncîk de kullanmıştır:

زلف بر شکسته و قد صنوبر
زیر دو زلف جعدش دو خط عنبری
دو لب عقیق و زیر عقیقش دو رسته در
نرگس دو چشم و زیر دو نرگس گل تری

"Boyu bir sanavber olan (sevgilinin) zülüfleri yüzünden sarkmıştır. Onun kıvrımlı zülfünün altında anber kokan ayva tüyleri var. İki akîk dudak ve o akîkin altında iki sıra dizilmiş inci/diş. İki gözü nergise benzer ve iki nergisin altında taze güle benzeyen yüz" (Muncîk 1391: 24/b. 218-19).

Samanî döneminin ünlü şairi ve Fars şiirinin kurucularından sayılan Dakîkî (ö. 980), yazdığı âşıkane şiirlerinde kullandıkları teşbihler de Arap şairlerinin benzetmelerine oldukça çok benzer. Sevgilinin dudağını renk itibarıyla kırmızı yakuttur/leb-i yâkût (Dakîkî 1373: s. 106/b. 1235). Saçlarını da şekil olarak akrebe/ham-ı akrebe benzetir (Dakîkî 1373:s. 105/b. 1217). Onun şiirinde de sevgili "ayyâr"dır. Güzellik yönüyle periye benzer/perî-çehre. Boyu uzun olup ya servi/serv-kad/serv-i sîmîn ya da sanavberdir. Siyah gözlüdür/siyeh-çeşm Yüzü parlaklık yönüyle aya benzer/mâh-ı münevver. Dudağı tatlıdır/şekker-leb (Dakîkî 1373: s. 100/b. 1101-1114). Husrevânî'ye ait aşağıdaki beyit de benzer duyguları yansıtır:

رخ تست خورشید خورشید خاک

لب تست یاقوت یاقوت سنگ

“*Senin yanağın güneştir ya da güneş ülkesidir. Dudağın kırmızıdır veya yakut taşıdır*” (Safâ, 1357: I/21).

Şairler, yukarıda görüldüğü gibi, sevgilinin güzelliği ve güzellik unsurlarını tasvir ederken, Uzrî şairlerin geliştirdikleri imaj ve motiflerden faydalandılar. Benzer durum aşağıda da görülmektedir:

ای از گل سرخ رنگ بر بوده و بو

مشگین گردد چو مو فشانی همه کو

“*Ey kırmızı gülden renk ve koku alan (sevgili), sen saçını dağıtınca her yer misk kokar*” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 123/b. 167).

Kısaca diyebiliriz ki, şairler, sevgili ve sevgilinin güzellik unsurlarını tegazzüllere yansıtırken, büyük oranda ortak edebî mirasın benzetme ve mecazlarını kullandılar (Armutlu 2014: 47).

Farsça şiir söyleyen şairler, Uzrî gazellerden aldıkları imaj ve motifleri (Armutlu 2014: 93-109) kendi tegazzüllerinde kullanırken daha çok kendilerine miras bırakılan benzetmelere yer verdiler ve onları kullanma yönüne gittiler. Az da olsa, var olan ve ortak kullanılan benzetmelerin yanında, yetenekleri doğrultusunda yeni benzetmeler orta koydular ve her ikisini aynı tegazzül içerisinde kullandılar. Ünlü şair Kisâyî-i Mervezî’de (ö. 1001) bu durumu görmemiz mümkündür.

Kisâyî-i Mervezî, bir tegazzülünde sevgiliyi aya, yüzünün rengini beyaza, gözünü nergise benzetir. Bu benzetme ortak mirasın kullanımınıdır. Fakat “*ای شاه حسنی و عاشقانت سپاه*” söylemi yeni ve orijinaldir. Tegazülde güzelliğin ‘şâh/pâdişâh’a ve âşıkların da “*sipâh/ordu*’ya benzetmesi hem bir ilktir hem de oldukça orijinaldir. Aynı tegazzülünde sevgilinin yüzünün beyaz ve saçlarının siyah oluşu “*روی و روى بود نامهجز*” var olan ve bilinen bir teşbihtir. Bunu “*mektup*” meteforuyla kullanması yeni bir söylem ve imajdır. Şair, “*Mektupta beyaz ve siyah rengin dışında başka bir (renk) olur mu?*”

سیاه و سپید/Çe buved nâme cuz sepîd u siyâh” diyerek, yüzün beyaz oluşunu ve saçında siyah oluşunu mektup üzerinden üzerinden kurgular (Kisâyî-i Mervezî 1377: s. 98/b. 241-45)

Şair Kisâyî, aynı tegazülünde sevgilinin “dudak-göz-yüz-saç” gibi güzellik unsurlarına yer vermiştir. Bu unsurlar, Arap şairleri tarafından da kullanılmıştır. Dudağın, âşıklara büyük bir zevk yani mutluluk vermesi, gözlerin öldürücülük/tehlikeli yönü gazellerde görülen bir özelliktir. Kisâyî, bu ortak özelliği benimsemiş ve “dudak-rahatlık” ve “göz-belâ” bağlantısı içerisinde algılamıştır. “Yüz-tövbe” ve “saç-günah” ilişkisi şairin şahsî tasarrufu ve kullanımındır (Kisâyî-i Mervezî 1377: s. 98/b. 244). Tövbe ve günah olgusundan hareket eden şair, aynı zamanda saçın görünmesi ve güzel bir yüze bakmanın sakıncasını vurgulamak istemiş olabilir.

Kisâyî, aşağıda nergisi, mitolojiden gelen bir anlayışla ve gelenek doğrultusunda göz olarak değil, âşık olarak yorumlamıştır. Bu erken dönem Fars şiirinde yeni bir kullanımdır. Ayrıca “Halluh” soylu bir güzel diyerek de sevgilinin yaşadığı coğrafyayı veya güzelleriyle meşhur olan “Hulluh” memleketini gazele taşımıştır. Kisâyî’nin Halluh güzelinden bahsetmesi oldukça önemlidir. Çünkü Fars tegazzüllerinde hem Türk ırkı üzerinden güzel algısı hem de güzellikleriyle meşhur olan Yağma, Fergana, Hitay, Hoten, Çigil, Karluk gibi Türk şehirlerini gazele taşımak, Samanîler döneminden itibaren bir gelenek olmuştur (Armutlu 2020: 74). Kisâyî, bu geleneği erken dönemde başlatan şair olmuştur:

نرگس نگر به گونه مگر عاشقی بود

از عاشقان آن صنم خلخی نژاد

“Nergise bak! Meğer o, Halluh soylu o güzelin âşıklarından diğer bir âşık idi” (Kisâyî-i Mervezî 1377: s. 82/b. 65-66)

Derî Farsçasıyla şiirler yazan ve X. yüzyılda yaşayan ünlü Türk şairi Moncîk, bir tegazülünde sevgilinin güzel olduğu algısını Arap şiirlerinden almış, onun güzelliğini algılamak “Ermen ipeği”nden daha güzel ve “Behmen yağmuru”ndan daha saf olarak tahayyül etmiş, yüzünün güzelliği ile Arap şiirinde yer almayan “Brahman” heykelleri arasında bir bağlantı kurmuştur (Muncîk 1391: s. 25/b. 230). Ayrıca şair, aynı şiirde ayın hasetten kararmasını, servinin revaçtan düşmesini sevgilinin güzelliği ile ilişkilendirerek Arap şiirinde var olan anlayışı, kendi şiir dünyası/algısı

ile yorumlamıştır. Şair, Arap gazellerinde yer alan ayrılığı, gönlünü yaralayan bir oka benzetmesini Arap gazellerinde görülen “ok-yaralama” imajına dayandırmış, aynı tegazzülde işlemiş ve Arap şairlerinin kullanımını benimsemiştir. Ayrılık karşısında şair, Arap Uzrî gazel şairleri gibi ayrılığa karşı “sabır” olgusunu öne çıkarmış, fakat Muncîk’in sabrı, koruyucu bir “zırh/cevşen”e benzetmesi tamamen kendi tasavvurudur (Muncîk 1391: s. 26/b. 235).

Hanzala-yi Bâdgîsî (ö. 835), sevgilisinden bahseder ve yüzünü ateşe benzetir. Bu gelenektir ve ortak edebî mirasta kullanılan bir benzetmedir. Fakat bu geleneğe çevresinde çok kullanılan ve kişilere nazar değmesin diye ateş üzerine atılan “nazar otu”nu şiire taşımıştır. Bu taşıma şairin hayal dünyasında, ateş gibi bir yüze ve nazar otu gibi bir bene sahip olanın hem ateşe hem de nazar otuna ihtiyaç duymaz (Mudebbirî 1370: 4) olarak algılanır.

Fars şiirinin kurucu atası sayılan Rûdekî de (ö. 941) Arap gazellerinde yer alan aşk ve sevgili algısını benimseyerek kullanan erken dönem şairlerindedir. Onun tegazzüllerinde yer alan aşk, sevgili ve sevgilinin güzellik unsurları, neredeyse Arap gazellerindeki kullanımla örtüşür. Arap şairlerinin mazmun, mefhum ve imajlarının benzerleri Rûdekî’nin şiirlerinde yer almıştır. Onun şiirlerinde sevgili güzeldir, yüzü aya benzer, saç siyahtır (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 23/b. 75). Zülüfleri kıvrımlı ve amber kokar (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 105/b. 6), boy-pos düzgündür (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 14/b. 19). Beni siyahtır ve güzel kokar (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 12/b. 41). Gözler karadır (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 17/b. 1).

Bu ve buna benzer benzetmeleri Rûdekî’nin tegazzüllerinde çok görürüz. Fakat şair, bunların yanında şairlik yeteneğini yansıtacak bir takım yenilikler de tegazzüllerine getirmiştir. Bunlardan bazı örnek olarak şunları gösterebiliriz: Arap şairleri, sevgililerin ırkını gazellere yansıtırken bir ilk olarak Rûdekî de güzellerin yaşadığı şehirlerin isimlerini yansıtmıştır. “Gönül Buharâ’da Teraz güzellerinde” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 57/b. 53) demesi bundandır. Rûdekî, “gül-renk-koku” arasındaki ilişkiyi Arap şiirinden almış, fakat aynı beyit içerisinde yer verdiği “*Sen yüzünü yıkayınca bütün ırmak gül rengine dönüşür*” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 123/b. 168) algısını kendi hayal dünyasında kurgulamıştır.

“Sevgili-güzel koku” ilişkisi Arap şairlerinde yer alır. Fakat bu kokunun Hoten tarafından ve sabâ tarafından getirilmesi/Gûyî, meğır ân bâd hemî ez Hoten âyed (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 113/b. 73) bir ilktir. Arap gazellerinde “secde” algısı daha çok sevgili ve şarapla bağlantılı olurken, Rûdekî’ni şiirlerinde “toprak/hâk” unsuruyla kullanılır: “Binlerce secde edeceğim senin (bastığın) o yerin toprağınal/را زمین تو را هزار سجده برم خاک آن زمین تو را” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 105/b. ۷). Artık sevgilinin bastığı toprağa secde etmek, şiirde yapılması gereken ritüellerden biri olur. Bu kullanım hem Fars hem de Türk gazellerinde oldukça fazla kullanılacaktır. Bu imaj oldukça orijinaldir.

“Yüz-peçe” olgusu Arap gazellerinde yer alır ve sevgilinin güzelliğini örter, perdeler. Yüzdeki peçelerin açılması ve yüzün görünmesi âşığı memnun eder. Bu tasavvur çok kullanılmıştır. Rûdekî de erken dönemde bu tasavvuru kullanmıştır. Fakat o, bu mutluluğunu belirtmek için, “ley-le’ül-kadir/kadir gecesi” ifadesinden yararlanır ve dinî terminolojiyi gazele sokar. Bu bir yeniliktir. Ayrıca Arap gazellerinde sevgilinin çeşitli özellikleri olumlu olumsuz yer almasına rağmen, onun aldatıcı yönü kullanılmamıştır. Fakat bu olguyu Rûdekî, tegazzülünde kullanmıştır. Onun “büt-i firîb/aldataan güzel” imajı bir ilktir. Yine sevgilinin çenesi Arap şiirinde yer alırken, onun elmaya benzetilmesi ilk defa Rûdekî’nin tegazzülünde görülür ve “zenehdân-sîb” ilişkisi gazeldeki yerini alır (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 14/b. 19-23).

Rûdekî, Arap gazellerinde olmayan güzel benzetmeleri ilk kez Fars gazeline kullanır. Zülfün cîm harfi olması tahayyülü, cîm harfinin küçük noktasının da yüzdeki ben olarak hayal edilmesine neden olur. Bu teşbih Arap gazellerinde yer almadığı için Fars şiirinde kullanılan yeni bir teşbihtir:

زلف تو را جیم که کرد آن که کرد

خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد

“Senin zülfünü kim cîm yaptıysa, o kimse senin yüzündeki beni de o cîmin noktası yaptı” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: 54/b. 23).

Rûdekî, Arap gazellerinde yer almayan “sevgili-Yûsuf” tasavvurunu ilk kez tegazzüle taşımıştır. Rûdekî’ni hem kültürel birikimini göstermiş hem de ileride çok kullanılan bir imgeye yer vermiştir. O, “نگارینا

شنیدستم/Ey sevgilim işittim” diye başlayan şiirinde, Yûsuf peygamberin yaşam öyküsünü “üç gömlek/سه پیراهن” üzerinden kurgulamıştır. Birinci gömlek “kanlı/پیراهن پر خون”, ikinci gömlek “پیراهن چاک /yırtık gömlek” ve üçüncüsü “پیراهن بو” yani kokusuyla Yakup peygamberin gözünü açan gömlek. Rûdekî bu olgudan hareketle birinci gömleği renk yönüyle kendi yüzüne, ikincisini yaralı gönlüne benzetir. Üçüncü gömlekle de “sevgili-vuslat” arzusunun gerçekleşmesinin nasibi olmasını umar. Şairin, Arap gazellerinde yer almayan bu duyguları yansıtmaya şiirde hem bir ilk hem de orijinal bir söylemdir. Bu söylem daha sonra “Yûsuf-gömlek-Ya’kûb” bağlamında çok kullanılan bir imaj olacaktır:

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت
سه پیراهن سلب بودست یوسف را به عمر اندر
یکی از کید شد پر خون دوم شد چاک از تهمت
سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر
رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان ثانی
نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

“Ey sevgili! Sıkıntılı ve rahat zamanlarında Yûsuf’un ömrü boyunca üç gömleğinin olduğunu duydum. Onlardan biri hileden dolayı kana bulandı. İkincisi töhmetten parçalandı. Üçüncüsü, Ya’kûb’un görmeyen gözlerini kokusuyla aydınlattı. Yüzüm o gömleğin ilkinde benzer, gönlüm o gömleğin ikincisi gibidir. Üçüncü gömlek, vuslatta bana nasip olur” (Rûdekî-yi Semerkandî 1372: 115/b. 92-96).

Rudekî’den sonra ünlü şair Dakîkî de (ö. 980) şiirinde “Yûsuf” ve “Ya’kûb” imajına yer vermiştir. Sevgiliyi yüz güzelliği yönüyle Yûsuf’a benzeten şair, ayrılık motifiyle de kendisini “Ya’kûb”a benzetmiştir. Böylece geleneğin “güzellik” ve “ayrılık” söylemlerini, kendine özel olmak koşuluyla peygamber kıssalarından alarak kullanan ilk şairler arasına katılmıştır:

به چهره یوسف دیگر ولگین
به هجر آنش منم یعقوب دیگر

“Yüz güzelliği olarak artık Yûsuf'tur. Fakat onun ayrılığı sebebiyle ben de artık Ya'kûb'a benzedim” (Dakîkî 1373: s. 100/b. 1110).

Samanî ve Gaznelîler döneminde yazılan tegazzüllerde işlenen aşk, sevgili ve onun güzellik unsurları, söylem olarak oldukça sade ve yalın bir biçimde ifade edilmiştir. Bundan dolayı mana son derece açık ve anlaşılır olduğu (Fesâyî 1372: 515-17) ve kelimeler gerçek anlamda kullanıldığı için, beyitlerin çözümünde zorluk çekilmezdi. Bu durum bizim konumuzun dışında olduğundan dolayı bu konulara girmedik.

Fars gazel şairleri, yeni kavram ve mazmunlar yaratmadan çok kendilerine miras bırakılanlara yöneldiler. Araplardan alınan teşbihler bol miktarda kullanılırken, kendi özgün benzetmelere de yer verdiler. Teşbih seçiminde özen göstermişler ve onları dikkatli bir şekilde işlemişler ve güzel teşbihler ortaya koymuşlardır. Uzrî gazel şairleri bâdiyede/çöllerde yaşadıkları için hafıza dayalı bir kültüre sahip idiler ve ümmîlik yaygındı. Fakat yeni Fars edebiyatının temelini atan şairler, eğitim seviyeleri yüksek kişiler olduklarından, gazellerinde bir kültürel arka plan ve birikim yer alır. Bunları ayet iktibaslarında, peygamberlere telmihte, mitolojik unsurlarda gözlemleriz. İslam öncesi İranî edebî öğelerden çok, hem Cahilî hem de İslâmî edebî öğeleri kullanma yoluna gittiler. Aşk ve sevgiliyi ve onun güzellik unsurlarını yansıtırken, sanat gösterme ve tekellüfü öne çıkarmayı denemediler, aşkı ve sevgiliyi betimlerken de tegazzülü derin anlamlara boğmadılar. Anlatım sade, açık ve tekellüfsüzdür. Mananın anlaşılmasında hiçbir tevil ve tefsire gereksinim duyulmadı. Âşıkâne yazdıkları tegazzüllerin sade, akıcı ve anlaşılır oluşu bundan dolayıdır. Kısaca, adı geçen dönemde tegazzüllerin ana teması beşerî bir aşk ve ete-kemiğe bürünmüş bir sevgili olup mecazî aşkın dışında bir duyguya yer vermemektir.

Arap gazelinde görülen bedevî sevgili tipi, Derî Farsçasına entikal edince yerini yerleşik hayat biçimine bağlı yeni bir sevgili imajına bıraktı. Bunun neticesinde de aşiretiyle göçüp giden sevgilin peşinde seyahat eden âşık tipi de ortadan kalktı (Armutlu 2014: 114). Bu olgu, ortak edebî mirasta Fars gazelinin Arap gazelinden bağımsız olarak ortaya çıkmasında önemli bir etken ve Fars gazelinde dönüşümün ilk ayak adımları olacaktır.

6.2. Tegazzülün Gelişimi: Gazneliler Dönemi

Samanîlerden sonra tarih sahnesine Gazneliler çıkar (963-1186). Bu dönem gazel, edebî açıdan bir önceki döneme göre büyük bir ilerleme kaydeder. Âşıkane şiirler, tegazzüllerde bol miktarda dillendirilir. Bu dönem şairleri, tegazzüllerinde kendi maşuklarıyla yaptıkları aşk oyunlarını dillendirmişler, sevgili ve onun güzellik unsurlarına bol miktarda yer vermişlerdir. Gazne dönemi şairleri, tegazzüllerinde Samanî dönemi şairlerinin tarzını devam ettirmişlerdir (Mu'temen 1355: 133). Başka bir ifadeyle, bu dönem şairleri, kendilerine sunulan eski şarabı yeni kadehe dökerek içtiler.

Gerek kasidenin nesîb kısmında görülen gerekse aşk konusunda yazılan müstakil şiirler olan ve musiki nağmeleriyle de söylenen tegazzüller, Samanîlerden sonra yani XI. yüzyılda daha da rağbet görmüştür. Kasidelerin başında güzel tegazzüller söylemek tegazzül ile medih arasındaki bağlantıyı kurmak hususunda kudret ve başarı gösteren şairler Gazneliler döneminde (963-1186) görülmüştür.

Bu dönemde tegazzül sahasında tanınmış kişi Sultan Mahmud'un en gözde şairi, Ferrûhî-yi Sistânî'dir (ö.1037). Âşıkane duyguların dile getirildiği tegazzüllerde Ferrûhî, güzel ve duygusal manaları icaz sınırına kadar şaşırtıcı bir şekilde getirmiş, sade, olgun, belîğ ve akıcı bir özelliğe sahip sözleri de sehl-i mümteni konumuna ulaştırmıştır (Zerrînkûb, 1367: 2; Şafak, 1352: 159-161; Şemîsâ, 1374: 41). Onun tarzı daha çok Samani dönemi şiirinin özellikle Şehîd-i Belhî ve Rûdekî tarzlarının devamı niteliğindedir (Browne, 1924: 124-162; Berthels: 1374: 130-133).

Arap gazelinden alınan aşk, sevgili ve sevgilinin güzellik unsurlarına ait imaj ve motifler, Samanî dönemi şairleri tarafından benimsenip kullanıldığı gibi benzerlerini Gazne dönemi şairleri de benimsediler ve şiirlerine taşıdılar. Bundan dolayı kadeh, yeni olmasına rağmen, şarap eski ve kullanılmıştı. Bu dönem aşk ve sevgili üzerine yazdığı tegazzülleriyle öne çıkan şair, Ferruhî ve Unsurî olmuştur.

Fars edebiyatında yazdığı kasideleriyle tanınan ünlü şair Ferruhî (ö. 1037), her şeyden önce bir övgü şairidir. Buna rağmen tegazzülleri beğenilmiş, şairlik yetenekleri yazdığı bu tür şiirlerde bariz bir şekilde görülmüştür. Son derece sade ve anlaşılır bir şekilde yazdığı tegazzüllerinde akıcılık hemen göze çarpar. Aşk, sevgiliyi ve onun güzellik unsurlarını letafet dolu tegazzüllerinde anlaşılır bir tarzda ortaya koymuştur. Safâ,

bundan dolayı onun gazellerindeki aşk duygularının “örtüsüz” bir şekilde dile getirildiğini söylemiştir (Safâ 1371: I/539). Ferruhî'nin âşıkâne tegazzüllerine bakıldığında bu durumu görmemiz mümkündür.

Ferruhî'nin kasidelerinde ileride gazelin temelini oluşturacak sade ve samimi tegazzüller ile mana yönüyle gazeli çağrıştıracak örnekler mevcuttur. Onun tegazzülleri çoğu kez perdesiz bir şekilde söylenmiş en güzel aşk söylemlerinden, perde-birun duygu ve arzularından oluşmuştur. Tegazzüllerinde arzu ve isteklerini dışa vurmuş, gönlünün isteklerini ifade etmekten çekinmemiştir (Safa, 1371: 539).

Onun âşıkâne tegazzüllerine baktığımızda; erken bir dönem olmasına rağmen, sanki gazel gelişmesini tamamlamış gibi bir duyguya sahip oluruz. Ferruhî, bir övgü şairi olarak, aşkın hissiyatını sevgilinin vasfını ve taşıdığı güzellik unsurlarını dile getirirken, övgü şairi değil de bir gazel şairi hüviyetindedir diyebiliriz. Onun âşıkâne gazellerine baktığımızda aşkın anlam duygusunu yansıtan ve sevgilinin vasfını gösteren ve güzellik unsurlarının teşbihlerini ortaya koyan kelime varlıklarına rastlarız. Bunların ileride hem Fars hem de Türk gazellerinde kullanıldığını görürüz. Onun Divanı'nda yer alan âşıkâne tegazzüllerinin bazılarında baktığımızda aşk ve sevgilinin ele alınıp işlendiği zengin kelime dünyasından şunları görürüz:

“Rûy-ı sepîd ve pâk, Mûy-ı siyâh ve tire, mâh-rûy, dû-la'l, kûdek-i büt-rûy, gam-ı ciğer, dû-çeşm-i hûn, râhat u ârâm-ı rûh, teskin-i dil, ca'd-ı pîç ü çîn, tâb-ı zülfeyn, ham-ı câd, bülbül-i huçeste, bâd-ı şimâl, surh-gül, lâle-ruhsâr, yâsemen-gabgab, benefşe-zülf, mâh-rûy-ı galiye-mûy, Türk-nigâr, tenk-dehân, bârîk-i miyân, gül-i sîrâb, hûbân-ı humârî, se-bûse, ruh-ı gül-gûn, ser-i zülf, vefâ, gam, kavl, cefâ, dil-şifte, dil-i miskin, belâ, dû-ruh-ı la'l-fâm, kâmet-i râst, pâdişâh-ı kâm-rû, dâm-ı aşk, âteş-i aşk, zülf-i siyâh, serv-kad, serv-i bülend, semen-sîne, leb-i şîrîn, hûrşîd-ruh, Zühre-likâ, suhen-i telh, leb-i şeker, cân-ı cihân, gül-i sûrî, handan-ı gül, ruh-ı gül, serv-i bâlâ, aşk-ı nigâr, küstâh, dil-i âşık, gam-ı aşk, ciğer, dil-şâd, dost, şimşâd, belâ-yı aşk, leb-i la'l, ey piser, bûse, nukl, bâde, bûse.”

“Dil dâdem, hûr-nejâd, fûsun, bûy-ı gül, sûy-ı mül, yâkût-gûn, çeşm-i nîlûfer, berg-i nîlûfer, lâle-i nu'mân, dîde-i abher, câdû, şeb-i târ, rûşenây-ı âsumân, şeb-i firâk, şeb-i dirâz, ferhunde-fâl, ferhunde-ahter, rûz-i mübârek, bahâr-ı tâze, mûy-ı müşk, dû-zülf, büt-i Tâtâr, lâle-i nev-şikufte, kâm-ı dil, hatt-ı siyeh, nergis, nergis-i dû-çeşm, humâr, hâb-ı humâr,

müşk, kâfur, sanem-i sîmîn-ber, bâd, bâd-ı müşk-bûy, şâh-ı gül, girih, halka, ca'd, ca'd-ı pîç ü girih, ruh-ı yâr, bûs u kenâr, mey-i surh, nişân-ı mestî, çeşm-i siyeh, gam, endûh, gam-hörden, lu'bet-i Ferhâr, gam-ı hicr, nâle, zâr, şehd ü şeker, şîr ü şeker, helâvet, helâvet-i aşk, hûb-rûy, mâh izâr, hevâ-yı dil, sanem-i mâh-rûy, serv-i sîmîn, heste-ciger, türk-i meh-rûy, gam-nâk, gam-hôr, ham-ı zülf-i dilber, sünbül, anber, mâh-ı dû-hafta."

Aşkın anlam dünyasına ait bazı ifadeler de şunlardır: "Sevgilinin aşkından dolayı âşığın ciğerinin kebab olması" (b. 125). "Bedenin ayrılığın-dan dolayı hazan zamanı söğüt yaprağı gibi titremesi" (b. 130). "Lale yanaklı yâsemen gabgablı Çiğil güzelinin elinden şarp iç" (b. 294). "Sevgilinin sözünün zülflerinin ucu gibi doğru olmaması" (b. 475). "Sevgilinin cefadan başka bir mesleğinin olmayışı" (b. 476). "Âşıklığın nasıl bir belâ olduğunun bilinmemesi." (b. 507). "Aşkın gamından âşığın yüzünün sararması ve belinin bükülmesi" (b. 508). "Aşk baştan ayağa kadar azap ve sıkıntıdır" (b. 514). "O yanağın açılmış güle, boyun daserviye benzemesi" (b. 586). "Sevgilinin hanesi Cennet olması" (b. 852). "Sevgilinin yüzünün bağa benzemesi" (b. 1149). "Bağın sevgilinin yüzü gibi gülmesi" (b. 1566). "Onun bağa benzeyen iki yanağı güzel oluşu" (b. 1769). "Âşığın ay yüzlü güzelinin derin uykusundan uyanması" (b. 2781). "Âşığın sevgiliyi düşünmeden dolayı sabaha kadar uyumaması" (b. 3226).

Ferrûhî, bir taraftan geleneksel teşbihleri kullanırken diğer taraftan yeni teşbihler bulma yoluna gitmiş ve bunlara hayali de katarak başarılı tegazzüller ortaya koymuştur. Aşağıda Ferruhî'nin geleneksel benzetme olan "zülf-kıvrım" ve "zülf-gönül" mazmununu kullanmıştır:

همیشه تافته بینم سیه دو زلف ترا

دلم ز تافتنش تافته شود هموار

"*Senin iki siyah zülfünü her zaman kıvrımlı görürüm. Benim gönlüm onun kıvrımlarından dolayı her zaman yanıp kıvrılır*" (Ferruhî 1335: s. 61/b. 1151).

Ferruhî, aşağıda da edebî miras doğrultusunda bir benzetme oluşturmuştur. Geleneksel "zülf" teşbihinden hareket ederek, iki zülf arasında bir "çehre/yüz"ün varlığından bahseder ve bu yüzü gelenekten kendine aktarılan "yüz-güneş" ilişkisini yansıtır:

سر زلف را متابان سر زلف را چه تابی

که در آن دو زلف نا تافتگی به تاب ماند

“Zülfün ucunu bükme, zülfün ucunu niçin bükersin! Zira o iki kıvrılmamış zülûf (arasında yüz) güneşe benzer” (Ferruhî 1335: s. 436/b. 862).

Ferruhî, tegazzüllerine hayali getirmede oldukça başarılı olmuş ve döneminde gazelde hayal unsurunun kullanmada onun gibi başarılı başka bir şair yok gibidir. Kendisine miras bırakılan motif ve imajları kullanırken bunları hayalle yoğurmasını başarmış ve “hayâl-perdâz” olmanın yolunu açmıştır diyebiliriz. Şair aşağıdaki beytinde geleneksel “ay/mâh” teşbihinden hareket ederek, sevgiliyi yüceltmıştır. Duygularını “mâh-serv” geleneği içinde şöyle ifade etmiştir:

سروی گر سرو ماه دارد بر سر

ماهی گر ماه مشک بارد و عنبر

“Eğer servî başı üzerinde ay taşıyorsa, sen o servisin!. Eğer ay, anber gibi müşk yağıdırıyorsa, sen o aysın!” Ferruhî 1335: s. 126/b. 2475).

Ferruhî, aşağıda da sevgiliyi, parlak ay üzerinde açan zambak çiçeğine/süsene, zambaktan hareketle de aya benzetir. Benzetme geleneksel, hayal yenidir:

سوسن داری شکفته بر مه روشن

بر مه روشن شکفته داری سوسن

“Parlak ayın üzerinde zambak gibi açmışsın. Zambak gibi parlak ayın üzerinde açmışsın” (Ferruhî 1335: s. 269/b. 532Y).

XI. yüzyılın tegazzül söyleyen şairlerden biri de Gazne sarayının melikü’ş-şu’arâ’sı ve Fars edebiyatının büyük kaside şairlerinden biri olan Unsurî’dir (ö. 1039). Kasidelerine genellikle âşıkane duyguların yer aldığı tegazzüllerle başlayan Unsurî, şiirlerinde nazik ve zarif manaları, ince hayalleri büyük bir başarılarıyla kullanmış, mazmunların bedi’î, teşbihlerin de sade ve âşıkane olmasına önem vermiştir (Browne 1924: 120 vd.; Rypka 1956: 174 vd.; Şafak 1352: 152 vd; Zerrînkûb 1367: 210).

Unsurî’nin (ö. 1039) tegazzülleri, önceki dönemde yazılan tegazzüllere göre söylem bakımından daha çok Arap gazellerine benzer. Bunları bazı örnek olarak şunları gösterebiliriz: Göz nergise (Unsurî 1363: 4/b. 40), zülûf halkaya benzer ve anber kokuludur (Unsurî 1363: 15/b. 173). Yanak aya

benzer ve parlaktır (Unsurî 1363: 32/b. 358). Yanağı gül bahçesi, dudakları şarap rengindedir (Unsurî 1363: 42/b. 483). Boyu servidir (51/b. 622). Yüzü peri kadar güzeldir (Unsurî 1363: 61/760). Ayrılık ateşi gönül yakar (Unsurî 1363: 78/b. 938). Zülüfleri de gönülleri esir eder (Unsurî 1363: 155/b. 1644). Sevgilinin aşkı âşığı eğip bükümüştür (Unsurî 1363: 207/b. 2020) Sevgili beyaz tenlidir (Unsurî 1363: 207/b. 2019). Bu güzelin gül, yüzünü, serv, boyunu müşk, zülfünü ve şeker de dudağını görünce utanır (Unsurî 1363: 51/b. 623). İki yanak, renk itibariyle erguvan çiçeğine ve iki dudak da tat yönüyle şekere üstün gelir (Unsurî 1363. 61/b. 760). Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Unsurî'nin tegazzüllerinin büyük bölümü Arap gazellerini çağrıştırmasına rağmen, o da kendisinden önce şairlerin yaptığı gibi şairlik yeteneğini kullanarak, sevgiliyi ve onun güzellik unsurlarına şâirâne tahayyülleri doğrultusunda farklı bir renk katmıştır. Örnek olarak şunları gösterebiliriz. O, tegazzülünün bir beytinde "halka-i zülf" yani çembere benzeyen saçtan bahseder, bu benzetme Arap şiirinde de yer alır. Fakat bu zülfün küfrün rengine boyanıp kâfirlik davasına kalkması ve bu durum karşısında sevgilinin yanağının nurunun da tüm Müslümanlar için bir burhân/delil olması (Unsurî 1363: 32/b. 363), bir yeniliktir. Saçın küfür, yanağın nûr olma imajı şairin bu şahsi tasavvuru, ileride âşıkane gazelerde çok kullanan bir mazmun olacaktır.

Arap gazellerinde siyah göz ve zülf değişik boyutlarda algılanır. Unsurî'nin bir tegazzülünde siyah göz; hem "ne-hofte/ne uyumuş" hem de "ne-bîdâr/ne de uyanmıştır", siyah zülf de "ne-mest/ne sarhoş" ve "ne-huşyâr/ne de ayık" (Unsurî 1363: 162/1695) olarak tahayyül edilmiştir. Bu tarz bir algı, Arap şiirinde yer almadığı gibi ilk defa Unsurî'nin tegazzülünde yer almıştır. Aynı tegazzül içerisinde sevgilinin yüzü ve saçıyla Mânî Dini arasında bir bağlantı kurar. Yüz, Ehrimen/şeytan için, saç da Yezdân/melek için hüccet/delil olur (Unsurî 1363: 162/b. 1669).

Unsurî'de yer alan "gülün gülmesi/gül-i handân" (Unsurî 1363: 281/b. 2664), "gözün cevher satması/çeşm-i cevher-furûş" Unsurî 1363: 54/b. 666), Ferhâr nakşı/nakş-ı Ferhâr" (Unsurî 1363: 38/b. 426), sevgilinin saçının "Hârût-ı ser-nigûn" (Unsurî 1363: 162/b. 1704), "Sâmirî-buzağı" (Unsurî 1363: 287/b. 2710) ilişkisi de tegazzüllerde ilk kez yer alan hususlardır. Arap şiirinde ceylan, daha çok sevgililerin göz rengi için kullanılırken, Unsurî, gazelerde sevilerek kullanılan ceylan motifine "nâfe-müşk" unsurlarını katar ve şiirinde ilk defa kullanır (Unsurî 1363: 305/2761). Arap

şiirinde âşık ve maşûk eylemleri oldukça çoktur. Fakat bunlar içerisinde “sevgilinin âşığın kolu üzerinde uyuması” yer almamıştır. Bu olgu ilk kez Unsurî tarafından kullanılmıştır. Böylece bazı şairler ileride sevgililerini koçup-kuçaklarken, bazıları da ya sinesinde ya da kolunun üzerinde uyutacaktır:

چو بر روی ساعد نهد سر بخواب

سمن را ز پیلسته سازد ستون

“Sevgili başını kolu üzerine koyup uyuması için, (Âşık) yasemene (benzeyen sevgili) için kolunu sütun yaptı” (Unsurî 1363: 343/b. ۸).

Kasidelerinin birçoğuna tegazzül ile başlayan şairlerden biri de Menuçihri’dir (ö.1040). Zevk ve eğlenceye düşkün bir şair olarak tanınan Menuçihri tegazzüllerinde aşk, ayrılıktan şikâyet, sıkıntı, ızdırıp, eziyet vb. duyguları işlemiştir. İleride bugünkü manada gazelin konusunu oluşturacak olan bu duygular, onun aşağıdaki tegazzülünde görülmektedir:

دلَم ای دوست تو دانی که هوای تو کند

لب من خدمت خاک کف پای تو کند

تا زیم جهد کنم من که هوای تو کنم

بخورد بر ز تو آنکس که هوای تو کند

شفته کرد مرا عشق و ولای تو چنین

شاید هر چه به من عشق و ولای تو کند

نکنم با تو جفا ور تو جفا قصد کنی

تگذارم که کسی قصد جفای تو کند

تن من جمله پس دل رود و دل پس تو

تن هوای دل و دل جمله هوای تو کند

“Ey sevgili biliyorsun ki gönlüm seni arzu ediyor. Dudağım senin ayağının altındaki toprağa hizmet ediyor. Yaşadığım sürece senin arzunu yerine getirmeye çalışırım. Senin isteğini yerine getiren senden fayda görür. Senin aşkın ve sevgin beni öylesine çıldırttı ki onlar bana ne yaparsa yeridir. Sana eziyet etmem sen cefaya yönelsen de sana kimsenin eziyet etmesine de izin vermem. Tüm benliğim

gönlümün peşindedir. Gönül ise senin arkandan gider. Vücut gönle, gönül de bütününüyle sana yönelir, meyleder” (Menûçhrî-yi Damgânî, 1385: 27/b. 377-81).

Gazneliler, önceki dönemlerine göre sevgilinin güzellik unsurlarını çeşitli çiçekler üzerinden dile getirmişler. Bu açıdan onların tegazzülleri içerisinde sevgili olan bir çiçek bahçesine dönmüştür. Unsurî neredeyse sevgiliyi betimlediği tegazzülleri bir gül bahçesine dönmüştür diyebiliriz. Gerek Samanî gerekse Gazneli şairlerin tegazzülünde sevgili, Arap gazellerine göre daha durağan bir konumdadır. Arap şiirlerinde görülen şairlerin/âşıkların sevgiliyle buluşma, onunla konuşma neredeyse hiç yer almamıştır. Arap gazellerinde görülen âşık ve maşûğun bir araya gelmesi de hiç yoktur. Yeri geldiğinde âşığın, yeri geldiğinde maşûğun öne çıktığı ama hep birlikte olduğu gazeller yazılırken, Samanî ve Gazneli tegazzüllerinde hep âşık öndedir ve çok az olan “dedim-dedi” şeklinde söylenen gazeller dışında maşûğun sesinin duyulmadığını görürüz. Âşık sürekli konuşur, maşuk dinler gibi görünür Bundan dolayı bu tegazzüllerde maşuk, âşığın karşısına dikilmiş bir heykel görünümündedir. Sanki gazelin en önemli kahramanı sahnedeki bir pozisyon yansıtmaktadır. Gazel, gelişmesine rağmen, dönüşümü daha gerçekleştirememiştir. Bu dönemde, sevgili mefhumunun cân, cânân, yâr, hûb, sanem, büt, nigâr, dilber fettân, mâh, maşuk, perî-çehre, meh-rû vb. kelimelerle ifade edilmeye başlandığı görülür. Rakîb olgusu tegazzüllere daha yerleşmemiştir. Buna rağmen bu kelime büyük bir ihtimalle ilk kez Menûçhrî tarafından kullanılmıştır:

بنشینیم همه عاشق و معشوق به هم

نه ملامتگر ما را و نه نظاره رقیب

“Âşık ve maşûk birlikte oturalım. Bizi ne kınayan biri ne de rakibin gözetlemesi (olsun)” (Menûçhrî-yi Dâmğânî 1385: 8/b. 97).

Farsça yazılan tegazzüllerde dönüşümün ayak sesleri Menûçhrî'nin tegazzüllerinde duyulur. O, Menûçhrî, aşk şiirlerinde Fars şiir geleneğinin alışılmış aşk söylemlerinden çok, alışılmamış aşk söylemlerine yer vermiştir

نازی تو کنی بر ما وز ما نکشی نازی

خواری تو کنی بر ما وز ما نبری خواری

رو رو که بیکباره چونین نتوان بودن
 لنگی نتوان بردن ای دوست به رهواری
 یا دوست صادق یا دشمنی ظاهر
 یا یکسره پیوستن یا یکسره بیزاری

“Sen, bize naz yaparsın, bizim nazımızı çekemezsin. Sen, bizi itibarsız yaparsan, bizden itibarsızlığı gidermezsin. Git! Git ki bir anda böyle olunamaz, ey sevgili! Rahvan giden at, duraksayamaz. Ya sadık bir sevgili ya açık bir düşman ol. Ya bütünüyle (bana) bağlan ya da tamamen nefret eden ol” (Menuçihri-yi Dângânî 1385: 114/b. 1526-28).

Menûçihri'nin tegazzüllerinde geleneksel âşık imajını yansıtan unsurlar çok az görülür. Maddî aşkın gönülde uyandırdığı türlü heyecanları, çılgın arzuları, onu şiirlerinde görmek olası dışıdır. Onun başka şairlerde olduğu gibi güzellere karşı sınır tanımaz meyli de şiirlerinde yer almaz. Aşkın, âşığı yıpratın külfetli yanları da onun ilgi alanına girmez. Menûçihri'nin aşk şiirlerinin temelinde itâp/azarlama ve şekva/yakınma vardır. İlk kez II. Abbasi döneminde (847-945) ortaya çıkan bu iki şiir türü, Menûçihri'nin âşıkâne şiirlerinde işlenmiştir. Menûçihri, önceki şairlerin beyitlere sıkıştırdığı itap ve şekvayı, çağında tür şekline getirerek tegazzüllerinde yer vermiştir. Bunlar, itap ve şekva ile doludur. Sevgiliden yakınma ve onu azarlama, Fars şiir geleneğinde pek görülmeyen bir özelliktir. Onun aykırı bir şair oluşu bu tarz yazdığı şiirlerde de karşımıza çıkar. Menûçihri'nin yazdığı tegazzüllerde bu iki tür, iç içe geçtiğinden dolayı birbirlerinden ayırmak oldukça güçtür. Uzun nesiplerde hem itâb hem şekva iç içe girmiştir:

ای ترک ترا با دل احرار چه کارست
 نه این دل ما غارت ترکان تتارست
 یاری که مرا زو همه رنج و گله باشد
 سوگند توان خوردن کان یار نه یارست
 هر روز دگر خوی و دگر عادت و کبرست
 این خوی بد و عادت تو چند هزار

“Ey güzel! Senin özgür olanların gönlüyle ne işin olabilir/var. Bizim bu gönlümüz, Tatar Türklerinin yağması değildir. Bana her dem sıkıntı ve şikâyet veren bir sevgili, yemin ederim ki sevgili değildir. Her gün (sen de) başka bir huy başka bir adet ve kibir var. Senin bu kötü huy ve âdetin binlercedir” (Menuçihri 1385: 10/b. 112, 116, 119).

Kaside başlangıcında aşğın niyaz ve yalvarmalarından, onun yanma ve yakınmasından söz eden şiirler olan tegazzül (Fesâyî 1372: 581), Menûçihri ile artık dönüşüm yoluna girmiş bulunmaktadır. Çünkü ileride sevgili âşığına eziyet eden nitelikleri törpülenecek ve “mülâyım” olmaya doğru dönüşmeye başlayacaktır. Böylece sevgili, eziyetlerinden mutlu olunan değil, vuslatından hoşnut olunan konuma gelecektir.

6.3. Tegazzüllerdeki Maşûk

Yeni Fars edebiyatında yazılan tegazzüllerde görülen beşerî aşk ifade-siyle neler kastedildiği, bu aşkın ten zevki mi, yoksa platonik bir zevk ve bağlılık mı içerdiği sorusuna cevap vermek oldukça zordur. Yine bu şiirlerde yer alan sevgilinin cinsiyeti de örneklerle ele alınıp incelenmesi gereken önemli bir konudur. İlk bakışta sevgilinin cinsiyeti ve güzelliği kadını çağırıyor olsa da, ilk dönem şairlerine ait elimizde bulunan beyitler bunun böyle olmadığını göstermektedir.

Samanî dönemi şairlerinden Kisâyî-i Mervezî (ö. 1001), tegazzüllerinden birine “Ey peser/peserâ” diyerek erkek çocuğa seslenir ve duygularını dile getirir. Bu sesleniş, daha sonra pek çok şair tarafından sıkça dile getirilecektir. Bu da bize tegazzüllerin maşukunun cinsiyetini yansıtmada önemli bir materyal görevi yapar. Kisâyî erkek çocuğa duygularını şöyle dile getirmiştir:

با تو آن خیش بستی به سر اندر پسرا
بر دلم گشت فزون از عدد ریشه ش ریش
ماهویان به سر خویش تو آن خیش مبد
نشیدی که کند ماه تبه جامه خیش

“Ey çocuk! Sen o keteni başına sarıncaya kadar, o ketenin püskülünün sayısı kadar benim gönlüm yaralandı. Ey Ay yüzlü! Sen başına o keteni bağlama. Ayın keten elbiseyi parçaladığını işitmedin mi?” (Kisâyî-i Mervezî 1377: 87/b. 123-24).

Gazneliler döneminin iki ünlü şairi olan Unsurî ve Ferruhî'nin tegazzüllerine baktığımızda maşûkun cinsiyetini açık bir şekilde görürüz. Unsurî'nin "Dedim: Ey oğlan! Zülfünü kıvrım kıvrım edip de beni perişan etme" (Unsurî 1363: 10/k. 4-125) diye başlayan ifadesiyle Ferruhî'nin "Gümüştü (gibi beyaz tenli), yakut (gibi kırmızı) dudaklı bir çocuk seviyorum" (Ferruhî 1335: 4/k. 3-74) ve "Ey çocuk, benim gönlümü hoş edeceksen, kadehten sonra öpücük verme(n) gerekir" (Ferruhî 1335: 45/k. 26-895) diyerek başladığı tegazzüllerde maşûkun erkek olduğunu anlıyoruz.

Kisâyî, Unsurî ve Ferruhî'nin "ey peser!" diye seslenişe Senâ'î'de katılır ve adları geçen üç şairin duygularına benzer duygular dile getirir:

صبح پیروزی بر آمد زود بر خیز ای پسر
خفتگان از خواب نا پاکی بر انگیز ای پسر
مجلس ما از جمال خود بر افروز ای غلام
می ز جام خسروانی در قدح ریز ای پسر
یک زمان با ما بخلوت می بخور خرم بزی
یک زمان با ما بکام دل بر آمیز ای پسر
عاشقان را از کنار و بوسه دادن چاره نیست
دل بنه بر بوسه دادن هیچ مستیز ای پسر

"Ey oğlan! Parlak sabah ortaya çıktı, çabuk kalk! Ey oğlan! Temiz olmayanlar uykudan ölmüşler (gibi) uyandı. Ey gulâm! Bizim meclisimiz senin cemalinden aydınlandı. Ey oğlan! Hüsvêvâni şışeden kadehe şarap dök! Ey oğlan! Bir zaman bizimle birlikte halvette (kal) şarap iç, mutlu ol, bizimle dostluk kur, kaynaş! Âşıklara sarılıp buse vermek gerekir, bunun başka yolu yok. Ey oğlan! Gönlü buse vermeğe ısmdır hiç inat etme" (Senâ'î 1385: 892/160-1-6).

Önceden de bahsedildiği gibi Abbasî şiirinde daha sonra da Fars şiirinde görülen; savaşçı güzel Türk sipahilerine karşı duyulan ilgi ve hayranlık, Gazneliler döneminde (963-1186) yazılan tegazzüllerde de kendini göstermiştir. Bu tegazzül tasvirlerinde sevgilinin cinsi ve tipi de ortaya konulmuştur. Bu şiirlerde genç ve güzel Türk sipahileri sevgili/maşuk olarak tasavvur edilerek; ağzı küçük, boyu düzgün, beli ince, ebrusu keman, kaşları hançer, gözleri çekik, bakışı ok v.b. vasıflarla da vafedilmişlerdir

(Nu'mânî 1335: I/132-138; Kedkenî 1370: 304-316; Vezînpûr 1374: 71-75; Yârşatır 1334:153-160).

Bu yüzyılın tegazzüllerinde yeni bir güzellik ve sevgili görüntüsü oluşturur. Şairlerin Türk gulâmlarının güzelliklerine dair yazdıkları tegazzül-lerde "Türk" kavramına bağlı bir sevgili ve güzel insan imajı doğar. X. yüzyılın başlarından itibaren artık şairler; uzun saçlı, alımlı endama sahip, ince belli, yağmacı, öfkeli ve kızgın, hafif çekik ve manalı gözlülere âşık idiler ve tegazzüllerinde onların güzellik ve çekiciliğini vafettiler. Vefasızlık, her ne kadar bir atasözü haline geldiyse de bu güzellilerden vefa bekler oldular. Kaside ve tegazzüllerdeki tasvirler, Halaçlı maşukların, Hitâlî dilberlerin, Tarazlı ve Yağmalı güzel yüzlülerin vasıflarıyla dolup taşı. Bu gulam ve cariyelere yönelik söylenen aşk oyunları ve gönül kaptırmaları da tegazzülü/gazeli içerik olarak zenginleştirdi (Safâ, 1371: I/223-27).

Ferruhî'nin matlası "Ey Türk eğer Türkistan'da senin gibi bir güzel varsa, orada her gün bir bayram ve bir bahar vardır" (Ferrûhî-yî Sistânî, 1335: 21-22) diye başlayan tegazzülünde yukarıdaki ifadeleri görmemiz mümkündür. Bu güzel maşuk çok kere genç bir asker yani Türk sipahileri idi (Ferruhî-yî Sistânî 1335: 353, 357, 380; Şemîsâ, 1370: 44). Ferruhî'nin Divanı'nda asker güzelleri için yazılmış tegazzüller oldukça fazladır. Bunlardan bazıları şunlardır:

مرا سلامت روی تو باد ای سرهنگ
چه باشد ار سلامت نباشد این دل تنگ
دلم عشق تو در سختی و عنا خو کرد
چنانکه آینه زنگ خورده اندر زنگ
ازین گریستن آنست امید من که مگر
به اشک من دل تو نرم گردد ای سرهنگ

"Ey asker! Bana senin yüzünün esenliği olsun (bu bana yeter). Bu esenlik olmazsa, bu daralmış gönlüm ne olur? Gönlüm senin aşkınla pas içinde kalmış ayna gibi, zorluğu ve sıkıntıyı huy edindi. Bu ağlamaktan benim umudum şudur ki belki gözyaşlarımla senin taş kalbin yumuşar" (Ferruhî-yî Sistânî 1335: 208/b. 4151-55).

Ferruhî, gönlünü bir askere kaptırdığını, ordu gittiğinde onun da tıpkı peri gibi kaybolup gittiğini söylerken, asker ile peri arasındaki benzerliğe dikkat çeker:

یاری گزیدم از همه گیتی پری نژاد
زان شد نهان ز چشم من امروز چون پری
لشگر برفت و آن بت لشگر شکن برفت
هرگز مباد کس که دهد دل به لشگری

“İnsanlar arasında peri kadar güzel bir sevgili seçtim. Bundan dolayı bugün gözümün önünden bir peri gibi oldu/kayboldu. Ordu gitti, o orduları kıran da gitti. Hiç kimse asla bir askere gönül veren olmasın” (Ferruhî-yî Sistânî 1335: 380/b. 7699-7700).

Selmân-ı Sâvecî de asker güzeli karşısında duygularını şöyle ifade eder:

هر دل که دید چشمت آورد در کمندش
ترکی چین دلاور در لشکر که باشد

“Senin gözlerini gören her gönül, ona bağlandı. Böyle cesur bir güzel kimin ordusunda bulunur?” (Selmân-ı Sâvecî 1389: s. 313).

Asker sevgili Hâfız’ın şiirinde de yer almıştır. Hâfız’ın gönlünü yağmalayan sevgililerden biri de askerdir. Hâfız, o asker güzeliyle övündüğünü söyler:

صنمی لشکریم غارت دل کرد و برفت
آه اگر عاطفت شاه نگیرد دستم

“Bir asker güzeli benim gönlümü yağmaladı ve gitti. Eğer şahın cömertliği elimi tutmazsa vah bana!” (Hâfız-ı Şîrâzî 1377: 314/b. 8).

Bundan dolayı tegazzüllerde yer alan maşûkun sıfatı gerçeği yansıttığından bu şiirlerin realist olduğu ifade edilmiş, tegazzüllerde aşkın dış görünüşünün ağır bastığı belirtilmiştir. Bundan dolayı bu dönemin tegazzüllerinde maşûk, kadın değil erkektir (Şemîsâ, 1370: 44-51).

Görüldüğü gibi “maşûk”un zaman zaman “mahbûb” suretinde görünmesi, önceleri Gazneliler, sonra da Selçuklu dönemi şairlerinin şiirlerinde

bu gulam ve asker sevgililer etrafında teşekkül eden aşk ge-leneğine dayanmaktadır. Aristokrasi tabakasının çok büyük paralar karşılığında edindiği bu gulamlar, yalnız orduda ücretli asker durumunda kalmamış, içki ve eğlence merkezlerinin elemanları da olmuşlardır (Akün 2013: 137).

Bu şiirlerde hiç gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da “ma-şûk”un şairin veya sahibinin kölesi olmasıdır. Kölelerin efendileri üzerinde hiçbir hakka sahip olmadıklarından, bu köleler şairin veya sahibinin nazını çekiyor, ona katlanıyordu. Bunlar, her zaman kendile-riyle birlikte olunan ve dert ortağı sayılan kişilerdi. Parayla satın alınan ve mal hük-münde olan maşuk, görev olarak kendini sahibine/aşığına hizmet etmek ve onun ihtiyaçlarını karşılamakla mükellef görüyordu. Bu tegazzüllerde âşıkta yakınma ve maşukta naz söz konusu değildir. Âşık istediği zaman maşukuna ulaşır, onu öper ve kucağına alır, istemezse onu yanından ko-var, kendisine başka bir sevgili de bulabilir.

Hatta ona/köleye eziyet ederek, onu azarlamış da olabilir. Aşığın ma-şuk üzerinde tam bir egemenliği vardır. Asla kendini, onun yanın da kü-çültmez. Dolayısıyla bu tür şiirlerde yani kaside tegazzüllerinde işlenen maddî aşktaki “maşuk” basit ve adidir. Bu da tegazzül kahramanının “âşık” olduğunu gösterir. Söz konusu edilen “aşk” da maddî ve dün-yevîdir. Bu durumda da “maşuk” toplumun içinde var olan bir kişi hüvi-yetindedir ve ona her zaman ulaşılabilir. Bunun için de bu şiirlerde ka-vuşma, mutluluk, sevinç vb. söz konusudur (Şemîsâ 1370: 44-51).

Maşuk aşağıdaki beyitlerde, şairin/aşığın kölesi olup onun için önem taşımamaktadır. Öyle ki maşuk, yaptığı bir hareketten dolayı, şair veya âşıktan özür dilemiş ve şair/âşık da maşukunu/kölesini çok zaman sonra affetmiştir.

آشتی کردم با دوست پس از جنگ دراز

هم دادن شرط که با من نکنند دیگر ناز

“Sevgili ile uzun bir mücadeleden sonra, artık benimle nazlanmamak koşu-luyla barıştım. Yaptığından dolayı pişman oldu, özür diledi. Özrünü kabul ettim, tekrar gönlü(mü) eline (ona) verdim” (Ferruhî-yi Sistânî 1335: 203/b. 4048).

Yukarıdaki hususlar ilk dönemler Farsça şiirin özelliklerini de taşıdı-ğından dolayı, bu devreler şiirinin realist olduğu ve gerçeği yansıttığı ifade edilerek, tegazzüllerde aşkın dış görünüşünün ağır bastığı da belir-tilmiştir (Şemîsâ 1370: 44-51).

Dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik değişimleri sonucu ortaya çıkan, zevk ve eğlenceye dayalı bir hayat anlayışı yani maddî temayüller, şairlerin maneviyata yönelmesine engel olmuştur. Saraylarda edindikleri servetlerle sıkıntı çekmeyen ve meclislerin başköşesinde oturup şarap içen, güzel seven şairlerin yazdıkları âşıkane şiirlerde, aşkın lezzetinden haz alacakları da doğaldır. Böylece IX. yüzyıl ile XII. yüzyıl arasında yazılan âşıkâne şiirlerin/tegazzüllerin çoğunda şehvî duygular işlenmiş basitlik, bayağılık ve bazı ahlak dışı hususlar da şiirde yer almıştır (Mu'temen 1355: 215).

هر زمان تازه یکی دوست در آید ز درم
دوستدار می و معشوق و تو هستی آگاه
دل ایشان را ناچار نگه باید داشت
گویم امروز نباید که شود عیش تباه
رود می گیرم و می گویم هان تا فردا
شغل فردا بین چون بیش بود سیصد راه

“Kapımdan her zaman yeni bir sevgili (içeri) girer. Hem fazilet yönüyle seviyesiz, hem de derece bakımından adi. Çaresiz, onların gönlünü hoşnut etmek gerekir. Bugün eğlenceyi berbat etmeyelim, derim. Rudu (elime) alıyorum ve ertesi güne kadar çalışıyorum. Yarının işine bakarsan üç yüz yoldan çok (iş) olur ” (Fer-ruhî-yi Sîstânî 1335: s. 359/b. 7234-36).

Benzer durum bazı Osmanlı gazellerinde de görülür. Bu gazellerde sevgili daha çok “şâhid-i bâzâr”, “zen-i bâzâr”, “âlûde-dâmân” olarak anılır. Her zaman ulaşılabilecek konumda olan bu güzellerin ortak yönü; çarşıda ve pazarda her zaman karşılaşılacak, seviye olarak düşük, iffet açısından bozuk bir özellik taşımasıdır.

Bir fakîrem hâturum yıkmak benüm erlik midür
Yuf cihânda ey zen-i bâzâr n’itdüm ben sana
(Hayretî 1981: 142/g. 15-8).

Kılma Nev’î şâhid-i bâzâr ile da’vâ-yı ışk
Âşık-ı dîdâr olandan şâhid-i bâzâra ne

(Nev'î 1977: s. 463/g. 392-5).

Pertev'in (ö. 1807) gazellerinde de bu seviyesi düşük sevgilileri görürüz. Şairin gazellerine baktığımızda çarşıda pazarda dolaşan şâhid-i bâzârlar, dil-rübâlar, dellâklar, berberlerin varlığını görürüz. Buradan güzele veya arzulanan objeye ulaşmanın kolay olduğunu anlıyoruz. Bu durum I. Abbasî devrinde sevgililerin toplumun her katmanlarında görülmesi ve bunlara ulaşmanın kolay oluşu yönüyle bire bir örtüşür:

Âşık-ı pâk-nazar şâhid-i bâzâr aramaz

Dil-rübâ yohsa ki dellâk ile berberde de var

(Pertev 2010: s. 537/g. 155-5).

6.4. Tegazzülden Gazel Nazım Şekline Geçiş

Gazelin tarihi gelişimi içerisinde XII. yüzyılın ayrı bir yeri vardır. Bu yüzyılın ortalarından itibaren gazel, yavaş yavaş şiirin özel bir türü olmaya başladı ve şairler, divanlarının büyük bir kısmını ona ayırdılar. Gazelin revaç bulmasında çeşitli faktörler etkili olmuştur. Bunların başında tasavvuf gelir. Tasavvuf, bu yüzyılda oldukça rağbet görerek, büyük bir ilerleme kaydetti. Buna paralel olarak da dönem şairleri gazel söylemeye yöneldiler. Nitekim hem şairlerin gazel sayısı arttı hem de şairlerin büyük kısmı kasideden daha çok gazele yöneldiler. Öyle ki, XII. yüzyılın sonuna gelindiğinde büyük şairlerden gazelin gelişmesi ve ilerlemesi noktasında pay sahibi olmayan yok gibiydi. Hakânî, Enverî, Zâhir-i Faryâbî gibi kaside söyleyen usta şairler de gazele yöneldiler (Şemîsâ 1370: 72-73; Safâ 1371: II/357-359).

Gazelin hem tür hem de nazım şekli olarak ortaya çıkışında Senâ'î'nin (ö. 1140) yeri oldukça önemlidir. Gerek mana, gerekse şekil yönüyle gazelin oluşumunu eyleme geçirerek, başlatan Senâ'î'dir. Senâ'î, fiili olarak gazel yazan, gazellerinin maktasında mahlasını söyleyen ilk şairdir (Hümâî 1343: 571). Böylece tür olarak gelişimini devam ettiren gazel, Senâ'î'nin eliyle nazım şekli boyutuna ulaşarak, divanlardaki yerini almış olur. Onun Divanında 313 kasideye karşılık, 376 gazel bulunmaktadır (Mahcûb 1345: 583).

Senâ'î'nin gazelleri onun hayat çizgisine paralel olarak iki gruba ayrılır. Birinci grup gazelleri eski şairlerin tegazzülindeki koku ve rengine sahiptir. Yani âşikânedir. Senâ'î bu tür gazelleri, saray şairi ve eğlenceye

düşkün bir şair olarak söylemiştir. Bu gazellerde Ferrûhî ve Unsûrîn'in etkisi görülür. Kendisinden sonra Enverî (ö. 1187), Zahîr-i, Fâryâbî (ö. 1236), Cemâleddîn-i Isfanânî (ö. 1202), Kemâleddîn-i İsmail (ö. 1236) bu gazel tarzını olgunlaştırdı. Senâ'î'nin âşıkane gazelleri Sa'dî (ö. 1290) ile doruk noktasına ulaştı (Şemîsâ, 1374: 211; Safâ, 1371: II/565-566). İkinci grup gazelleri, şairin hal değişikliğinin manevi olgunluğunun dönemi olan ve de saray hayatını terk ettiği yaşamının ikinci devresinde yazılmıştır. Bu gazellerin tamamı irfanî/tasavvufî olduğu için ârifâne gazel olarak adlandırılmıştır. Senâ'î'nin bu tür gazelleri Hakanî (ö. 1199), Nizâmî ve Attar (ö. 1221)'ın elinde olgunlaştı. Mevlana (ö. 1273) da mükemmel boyuta ulaştı (Şemîsâ 1374: 211; Safâ 1371: II/565).

XIII. yüzyıl başlarında gazel hem kemal derecesine hem de letafet ve fasahatin en üst noktasına yakın bir noktaya ulaştı. Kasidenin kırılmalılığı, tasavvufa yönelişe olan artış gazelin bu seviyeye ulaşmasına neden olmuştur. Âşıkane gazelin parıltısı altında olan ârifâne gazel, XIII. yüzyılın başında âşıkâne gazellerle yan yana geldi ve iki farklı tür olan âşıkâne ve irfanî gazel birbirine karıştı. Bu karışmadan gazelde yeni bir tür ortaya çıktı. Bu kutlu izdivaçtan da kaside zarar gördü (Şemîsâ 1370: 84-85; Şemîsâ 1374: 217). XIII. yüzyılda Sa'dî, kendine özgü üslup ve yeni mazzunlarla Rûdekî'yle başlayan âşıkâne gazele son noktayı koydu. Sa'dî, gazelin dağınık unsurlarını şahsi tarzıyla bir araya getirdi, vezin ile muhteva arasında ahenk sağladı, gazelin zahirî ve batnî anlamalarını birleştirdikten sonra, âşıkâne gazelin maşuğunu da irfanî/tasavvufî şiirin ma'buduna yakın bir mertebeye taşıdı (Şemîsâ 1370: 87-88).

Sahip olduğu ve doğuştan gelen olağanüstü yeteneği ile kendisine sunulan ilahi bağışları; her beyitte, kimi zaman her mısradan ince mazzunları söyleyerek, onları en güzel bir şekilde yerleştirip, ustaca, ince zevklerle ve gönül okşayıcı sözlerle karıştırıp, bunların karışımından eşsiz ve benzersiz gazeller yaratan da Hâfız (ö. 1390) olmuştur (Şemîsâ 1370: 74-75). Fars edebiyatında gazel nazım şeklinin oluşum öyküsü Senâ'î ile başladı. Onu geliştiren Sa'dî oldu. Hâfız başlayan öyküyü sonlandırdı.

Fars edebiyatında gazel, bir nazım şekli olduktan sonra hem gelişti hem de içerik olarak zenginleşti. Enverî ve onun üslubunu takip edenler gazellerinde derin anlam ve mazzunlar kullandılar. Bunların yolundan gidenler XIII. Yüzyıldan itibaren gazeli ileri boyuta taşıyarak olgunlaşmasında önemli rol üstlendiler. Adı geçen yüzyıldan itibaren gazel alanında büyük şairler yetişti ve onlar gazeli kemal noktasına taşıdılar (Safâ: II/341).

Şairler gazellerinde kendine özgü yeni bir tarz getirmekle övündüler. Mes'ûd-ı Sa'd-ı Selmân (ö. 1121): *"Benim gazellerim, nazım sanatında ne ödünç ne de tekrar anlamlar yoktur"* (Safâ 1371: II/479) derken, bu hususta Hâkânî (ö. 1119) de şöyle der:

مرا شیوه خاص و تازه است و داشت

همان شیوه باستان عنصری

"Benim kendime has yeni bir (gazel) tarzım var. Bu tarza sadece eskilerden Unsurî sahip idi" (Hâkânî 1375: s. 707/b. 10).

Fars gazel şairleri, Samanîler dönemiyle birlikte edebî mirası aynen benimsediklerini daha önce söyledik. Onların ardından gelen Gazneli ve Selçuklu dönemi gazel şairleri de eskilerin yolundan giderek, Arap gazellerinde yer alan mazmun, mefhum ve imajları kullandılar. Fakat Fars gazel şairleri, gazellerinde yeni mazmun bulma, taze teşbihler kullanma ve şahsi hayal unsurlarını gazele getirmek gibi birçok yeniliğe imza attılar. Bunlar ayrı bir inceleme konusudur. Fars edebiyat tarihlerinde ve şairlerin divanlarına bir göz attığımızda bunları görmemiz mümkündür. Aslında önceki sayfalarda bunlara az da olsa değinmiştik. Burada asıl önemli olan şairlerin gazelin yerlileşmesi ve aidiyet kazanmasındaki rollerini belirtmektir. Başka bir ifadeyle Fars şairleri edebî mirası kullanarak, gazellerine sosyal hayatı ve çevresel görüntüyü ne ölçüde katıp onu yerlileştirme yoluna gittiler. Bu konu için de ayrı bir çalışma yapmak gerekir. Fars edebiyatında gazel şairi olarak tanınan şairlerden hareketle bazı örnekler vermemiz gerekiyorsa, şunları gösterebiliriz:

Selmân-ı Sâvecî, aşağıdaki beyitte sevgilisinin gönüllerini kırıp geçirmesinden bahseder. Bu geleneğe uygundur. Fakat "yüzüne Araplar gibi peçe takması" çevresel bir alıntıdır:

ترکم عرب مثال چنگ بر عذار بست

مردانه روی بست و دل عاشقان شکست

"Benim sevgilim, savaşta Arap gibi yüzünü peçe ile kapattı. Erkek gibi yüzünü peçe ile bağladı ve âşıkların gönlünü kırdı geçirdi" (Selmân-ı Sâvecî 1389: s. 267).

Sevgilinin gözlerinin kan dökücü oluşu ve güneşe benzeyen yüzü, fitneye sebep oluşu geleneğe dayanır. Fakat sevgilinin “kunduz postu giymesi” dönemin kıyafet anlayışıyla ilgilidir. Hâcû-yı Kirmânî bu durum şöyle ifade etmiştir:

آن ترک بلغاری نگر با چشم خون خوار آمده
خورشید قندوز پوش او آشوب بلغار آمده

“O kan dökücü ve fitne çıkarıcı Bulgar güzeline bir bak! O kunduz kürkü/kunduz pûş giyen güneşe bir bak” (Hâcû-yı Kirmânî 1371: s. 373/g. 709-1).

Hâcû-yı Kirmânî, aşağıdaki beytinde sevgilinin saçlarının güzel kokulu olduğunu “ca’d-ı müşk-fâm” bağlantısıyla kurmuştur. Bu edebî bir miras söylemidir. Saraylarda hûri kadar güzel kızların/cemâl-hûr bulunması edebî miras söylemine uygundur. Ama sarayda yaşayan ve güzellikte hurileri andıran sevgililerin “çadırda da bulunmaları, oturmaları” yaşanılan çevrede güzellerin varlığını yansıtır. Bunlar somut gazel materyallerini yansıtmaları bakımından önemlidir:

عارض ترکان نگر در چین جعد مشک فام
تا جمال حور مقصورات بینی فی الخیام

“Saçları misk kokan güzellerin yüzüne bir bak! Saray hurilerinin yüzünü çadırda oturanlarda görürsün” (Hâcû-yı Kirmânî 1371: s. 284/g. 618-1).

Kemâl-i Hocendî, sevgilinin yüzünü aya benzettiği bir beytinde çadırda oturduğundan bahseder. Geleneğe çevreyi bir beyit içinde kullanır. Şair, ayrıca o ay yüzlü sevgilini sarhoş olup başını dizlerinin üzerine koyup uyumasını söylediğinde hayal unsurunu beyte aktarır:

مه جرگه نشین آن شب مرا زانو زدی صد جا
چو آن ترک از سر مستی نهادی سر به زانویم

“Çadırda oturan o ay yüzlü sevgiliyi o gece bana yüzlerce yer değiştirtti. Çünkü o güzelin sarhoşluktan dolayı başını benim dizlerimin üzerine koysun (istedim)” (Kemâl-i Hocendî 1337: s. 354/b. 10).

Sevgilinin Müslüman değil de kâfir olması şairin bireysel tercihinin yanında toplum hayatının hangi sosyal katmanlarından oluştuğunu göstermesi açısından önemlidir. Farsça gazelde “kâfir, kâfir-kîş, kâfir-nejâd” gibi söylemler fazla kullanılmıştır. Aşağıda bu durum görülmektedir:

ز ترک مست من ای زاهدان کناره کنید
که نیست هیچ مسلمان حریف کافر من

“Ey zahidler, benim sarhoş güzelimde kenara çekilin. Benim kâfir sevgilime (karşı koyacak) hiçbir Müslüman yoktur” (Hilâlî-yi Çâğâtâyî 1375: s. 146/b. 2026).

بهر پیکان در نزاع افتند جان و دل بهم
گر بجان تیری رسد ز ترک کافر کیش من

“Benim kâfir mezhepli/kâfir-kîş sevgiliden canıma bir ok ulaşacak diye can ve gönül (sevgiliden gelecek) ok için birbirleriyle kavgaya düştüler” (Kemâl-i Hocendî 1337: s. 304/b. 9).

Sevgililerin yaşanılan hayattan alındığı daha önce ifade edilmişti. Somut olan sevgilinin varlığını gösteren unsurlardan biri de onun giydiği kıyafetidir. Kıyafet hem mahalli renkleri hem de sevgilinin özelliklerini göstermesi açısından önemlidir. “Kıyafet-güzel” bağlantısı erken dönem Fars tegazzüllerinde de yer almıştır. Öyle ki Rûdekî, Serahs civarında genç bir kızı gördüğünü ve bu kızın “renkli çarşaf giydiğini” söylemiştir. Şair, beyit içerisinde hem mekân belirtmiş hem de giydiği kıyafetin çok renkli olduğunu ifade etmiştir:

پوپک دیدم به حوالی سرخس
بانگک بر برده به ابر اندرا

“Serahs civarında bir bakire kız gördüm, güzel bir sese sahip. Renkli bir çarşafı gördüm. O çarşafı üzerinde birçok renkler vardı” (Rûdekî-yi Semerkandî 1382: s. 12/b. 15).

Hâcû-yi Kirmânî, gece vakti dolaşmaya çıktığında Şâmî elbise giymesi ve çingiraklı asa ile dolanması mahalli renklerin gazele yansımalarıdır:

شب شامی لباس زنگی آسا
غلام سنبل هندوی ترکان

“Gece vakti (üzerimde) Şâmî bir elbise (elimde) çingıraklı bir asa (dolaşırım.)
Güzellerin siyah saçlarının kölesiyim” (Hâcû-yı Kirmânî 1371: s. 338/g. 434-4).

Hâfız-ı Şîrazî de güzelin görüntüsü gelenek doğrultusunda ifade eder. O sevgili, şuhtur, zariftir ve ay yüzlüdür. Bu güzelin kıyafetleri yerlilik arz eder veya çevredeki beğenilen giyimi yansıtır:

نگاری چابکی شنگی کله داری

ظریفی مهوش ترکی قباپوش

“Kıvrak bir güzel, şûh (olan) külah giyer. Zarif, ay yüzlü (olan da) Türk abası giyer” (Hâfız-ı Şîrâzî 1387: s. ۲82/b. 2).

Mu’izzî, edebî mirasa bağlı olarak onun imajlarını kullanır. Bunlardan biri de Müşterî Yıldızı’dır. Bu bağlamda kendine has teşbih ve hayalleri de gazeline yansıtır. Bunun yanında yöresel bir kıyafet olan “Şuster elbisesi”ni öne çıkarır ve yöresel renkleri yansıtır:

ترک من دارد شگفته گلستان بر مشتری

مشتری بر سرو و سرو اندر قباى شستری

“Benim sevgilim, gül bahçesinde açılmış Müşterî gibidir. Müşterî, servinin üzerinde servî de Şuster elbisesinin içinde!” (Mu’izzî 1385: s. 641/b. 2۲).

Katran-ı Tebrîzî, sevgiliyi huriye benzetirken geleneğe uygun davranır. Bu güzeli Cennetin süsüne benzetirken “hûri-Cennet-güzel” ilişkisini öne çıkarır. Bu da geleneğe uygundur. Fakat bu güzele “Hazar’ın süsü/zîver-i Hazar” olarak algılaması yerlilik taşır ve de sevgilinin bölgesel oluşunu gösterir:

ای حور ترک پیکر و ای ترک حوروش

هم زینت بهشتی و هم زیور خزر

“Ey güzel görünümlü hûri! Ey huriye benzeyen güzel! Hem Cennetin hem de Hazar’ın süsüsün!” (Katrân-ı Tebrîzî ts.: s. 131/b. 10).

Katrân, doğrudan sevgiliden bahsetme yerine yaşadığı coğrafyayı gazele taşıyarak, “sevgili ile coğrafya” arasında bir bağlantı kurar:

ای ترک بگنجه از کجا افتادی

کاندر دل و جان من فکندی شادی

“Ey güzel! Gence’ye nereden düştün/geldin? Benim gönlüme ve ruhumu mutluluk kattın” (Katrân-ı Tebrîzî ts.: s. 543/b. 3).

Selmân-ı Sâvecî, edebî söyleme uyararak sevgiliyi yüceltir ve onun eşi-benzeri olmadığını dile getirir. Bunu söylerken de yaşadığı coğrafyayı öne çıkarır ve bu coğrafya içerisinde bir benzerinin olmadığını söyler. Böylece hem geleneğe uyumuş hem de yöresel aktarıma gitmiştir:

در خطا و خطن ای خسرو خوبان خطا

چون تو ترکی نبود در همه چین و ماچین

“Ey Hitây güzellerinin şahı! Hitây’da Hoten’de Çîn’de Mâçîn’de senin gibi bir güzel görülmedi” (Selmân-ı Sâvecî 1389: s. 390).

Hâkânî, aşağıdaki beytinde güzellik unsurlardan yüz ve zülüfleri öne çıkarır ve onları başka bir unsura benzetirken yeni bir teşbih sunar. Bunu sunarken de kendi bölgesel kavramlarından yararlanır. Güzelleri “tilki yüzlü” ve “kunduz kirpikli” benzetmesi oldukça orijinaldir:

ساقیا ترک فنک عارض قندق مژگان

کز رخ و زلف حبش با خزر آمیتخه اند

“Tilki suratlı, kunduz kirpikli güzel sâkiler ki, zülûf ve yüz yönüyle (san ki) Habeş ve Hazar’lı kaynaşmışlar” (Hâkânî-yi Şîrvânî 1375: s. 88/b. 11).

Hâfız-ı Şîrâzî’ de sevgilinin güzellik unsurlarından “gamze”yi gazelinde kullanır. Bu göz ucuyla işveli bakışlara sahip olanların mekânlarını bildirir. Biz de burada yaşayan güzellerin “yan bakışlar” atmakla meşhur olduklarını öğreniriz:

حافظ چو ترک غمزه ترکان نمی کنی

دانی کجاست جای تو خوارزم یا خجند

“Hâfız, güzellerin yan bakışlarından vazgeçemediğine göre, senin yurdun neresidir biliyor musun? Ya Harzem ya da Hocend!” (Hâfız-ı Şîrâzî 1387: s. 180/b. 8).

Katrân, edebî mirasla kendisine aktarılan unsurları aşağıda olduğu gibi kullanmış ve bir bahar tablosu sunumu yapmıştır. Bu tabloda kendine özel bir hayal dünyası oluşturmuş ve laleyi on yaşındaki güzelin yüzüne

benzetmiştir. Sevgilinin yaşını nadir de olsa şiire yansıtan az sayıdaki şairlerden biridir:

شکفته در چمن لاله چو روی ترک ده ساله

نشسته در سمن ژاله چو عکس ماه بر پروین

“Çemende lale, on yaşındaki güzelin yüzü gibi açmış, çiğ damlası da Pervîn/Ülker Yıldızı üzerindeki ayın gölgesi gibi yasemen çiçeğinde oturmuş!” (Katrân-ı Tebrîzî ts.: s. 282/b. 7).

6.5. Gazelin Dönüşümü

Gazel, Senâ’î ile nazım şekline geçince, içerik olarak İlahî aşka ve manevî coşkuya kazandığında büyük bir dönüşüm geçirdi. XI. asrın sonuna kadar şiirde genel olarak hâkim olan maddî hayatın yansıtılması anlayışı, yerini hızlı bir şekilde manevi güzelliklerin ve hayal âlemindeki duyuların terennüm edildiği bir zevk ve anlayışa terk etmeye başlar (Karaismailoğlu 2000: 49). Şiirin gelişmesiyle de her zaman ulaşılabilen güzel/maşuk/köle, değer ve mertebe kazanarak erişilen değil, görünmeyen bir vasfa büründüğünden; şair, onun bir bakışına karşılık ölmeye ve kendini onun yoluna feda etmeye hazır bir duruma gelir (Şemîsâ 1370: 44),

XII. yüzyıla girildiğinde tegazzül, gazel hüviyetinde ortaya çıktığında, tegazzülde söz konusu edilen, maddî ve dünyevî olan aşk anlayışı gazelle birlikte manevî ve ilahî bir görünüme bürünmeye başlar. Cemiyette mevcut olan “maşûk” da kutsal bir hüviyet arz eder. Tegazzüldeki kavuşma, mutluluk, sevinç vb. duygular, gazelde yerini hicran ayrılık, üzüntü gibi duygulara, tegazzülün kahramanı “âşık” da yerini gazelin kahramanı olan “maşûk” a bırakır. Böylece tegazzülün basit “maşûk’u gazelle birlikte ulvî ve yüce olur. Tegazzülün dış görünüşüne karşılık da gazelin iç görünüşü ağır bastığından, gazelin zahirî manasına ilave olarak, batınî bir mana da eklenecektir (Şemîsâ 1370: 51). Böylece görülen ve erişilen güzel (maşuk), kavuşulan değil, hatta görülmeyen bir sırra bürünerek, görülen dünyadan alınan güzellikler de “şahid-i maksûd” a verildi (Karaismailoğlu 2000: 49). Tegazzülle gelişen aşk duyguları gazelle birlikte dönüşmüştür.

Bu şiirlerde ifade edilen aşka ilk bakışta ten zevkinin ağır bastığını hissetmesek de, cinsî cazibenin ön plânda tutulduğu görülmektedir. İlk bakışta bir cinsellik izlenimi uyandırıyor da platonik bir zevk, ilgi ve bağlılık olma düşüncesi daha kuvvetlidir (Karaismailoğlu 2000: 49). Bu da,

sevgilinin çok kere erkek hüviyetinde görülmesinin asıl sebebinin “tasavvufun aşk ve güzellik anlayışından kaynaklandığı iddiasına sebep olmuştur (Akün 2013: 145).

Bu anlayışa göre Tanrı kendi güzelliğini insanda ve güzel insan çehresinde aksettirmiştir. Bu güzelliğe karşı duyulacak en saf ve en gerçek aşk, şehvi duygular ve ten hazlarından uzak platonik aşktır. Araya cismanî zevk ve duyguların karışmayacağı böyle bir aşk ise kadın varlığına değil, genç erkek çocuğa yönelik olduğunda mümkündür. Güzel insana duyulan aşk, ilahî aşk için bir geçit, bir köprü olmaktadır. İlahî aşkın yolu ilkin mecazî aşktan, yani insan güzelliğine yönelik aşktan geçer (Akün 2013: 146).

İlahî aşk, şiirde, her biri tasavvufî mana taşıyan remizlerle anlatılmaktadır. Özellikle XII. asırdan başlayarak İran’ın sufi şairleri, profan aşk ve şarap şiirlerinde geçmekte olan bazı kelimeleri alıp bunlara tasavvufa göre özel manalar vermişler, böylece Şiirde mecazî kavramlar taşıyan bir terminoloji meydana getirmişlerdir. Senâ’î-yi Gaznevî (ö. 1140), Feridüddin Attâr (ö. 1221), Mevlânâ (ö. 1277), Hâfız-ı Şirâzî (ö. 1390), Sa’di-yi Şirâzî (ö. 1292) gibi büyük mutasavvıf şairlerin şiirlerinde aşk ve güzellik kavramının yukarıda bahsedilen hususlar doğrultusunda kullanıldığı görülmüştür (Safâ 1371: II/73 vd.: Vezînpûr 1374: 77-85; Kedkenî 1370: 312).

6.5.1. Dönüşümün Öncüsü: Senâ’î-yi Gaznevî

Farsça gazeli tegazzül boyutundan gazel boyutuna geçiren Senâ’î, gazelin muhtevasında yaptığı değişiklikle de gazeli dönüştüren öncü olarak karşımıza çıkar. Onun Dîvanı’na bakıldığında iki âşıkâne tür görülür. Bunlardan biri beşerî aşk ekseninde söylemiş olduğu ve maddî aşkı gösteren ve yansıtan gazellerdir. Bu gazeller, Arap edebiyatında yer alan dünyevî aşkı dillendiren gazellerin Derî Farsçasıyla başlayan yeni Fars edebiyatında da kabullenen muhtevaya oldukça uygundur. Başka bir ifadeyle Samani dönemi ve ilk dönem Gazneli şairlerin tegazzülleriyle uyumludur. O, her iki dönemde yaşayan şairlerin yazdığı âşıkâne tegazzüllere benzer gazeller yazmıştır. Dolayısıyla onun ilk dönemlerinde yazdığı gazellerinde aşk; beşerî ve maddî, aşkın kahramanı sevgili dünyevîdir. Duygular oldukça ince ve liriktir. Anlam derin değil, ilk bakışta anlaşılır ve yorumu ihtiyaç duyulmaz (Zerkânî 1385: 122; Şemîsâ 1370: 35-36).

Senâ'î'nin gazellerinde görülen ikinci âşıkane duygular, birincisinden tamamen farklıdır. Bu duygular, beşerî olmaktan çıkmış, irfanî ve ilahi bir boyut kazanmış, gazelin anlamsal yapısı değişmiş ve yorumsal bir yapıya bürünmüştür (Zerkânî 1385: 124). Samanîler dönemi ve Gaznelilerin ilk döneminde yaşayan âşıkane duygulara yer veren şairler, aşkı insan bedeninde görmüş ve o beden ruhuna saygı göstermişlerdir. Adı geçen şairler, sevgililerinden/maşuktan ve onunla ilintili olarak şaraptan kendi arzularını elde etmek istiyorlardı. Dönem şairlerinin tegazzüllerinde "Cennet", bu dünyaydı. Bu duygular Senâ'yî ile değişmeye başlar. Senâ'yî ve onun gibi düşünenler, önceki dönem şairlerine tepki olarak insanın bedensel yönlerine değil, ruhuna hatta insanın özüne yönelmişlerdir. Bunun neticesinde de aşkın, manevî ve ruhanî boyutu öne çıkmıştır. Şairler de bu doğrultuda gazel yazmaya başladılar. Başka bir ifadeyle Rûdekî ve Feruhî dönemi şairleri maddî/cismanî aşka ve o aşkın bedensel arzularına yönelirken Senâ'yî ve çağdaşı şairlerden bazıları tasavvufî aşka ve onun maşukuna yöneldiler (Erçavuş 2020: 280). Artık gazel dönüşmüştür.

Gazelin dönüşümünde Senâ'î'nin etkisi büyük olmuştur. O, gazeldeki aşkı, mecazî aşktan hakikî aşka ve dünyadaki mecazî güzeli de hakikî güzele dönüştüren öncü bir şairdir. Senâ'î, mecazî aşkın sınırların çizmiş onu bir "lehv/gönül eğlendirme" ve "heves/nefis isteği" olarak görmüş ve aşkın bu olmadığını söylemiştir. Dolayısıyla Senâ'î, bu aşktan uzak durmak gerektiğini hem söylemiş hem de gönül eğlendirmeyi ve nefsî istekleri gerçek aşkın sınırları dışında tutmuştur (Erçavuş 2020: 282). Artık o, beşerî aşktan kopma noktasına gelmiştir:

لهو و هوس را همی عشق شمردند خلق
عشق نه آنست چيست آنکه بهنگام تست

"Gönül eğlendirme ve nefsî arzuları daima aşkın âdeti saydılar. Aşk o değildir, nedir? (Aşk), senin benimsediğin o şeydir" (Senâ'î 1385: s. 808/g. 30-7).

Böylece Senâ'î, gideceği yolu çizmiş, o yolun aşkını benimsemiş, beşerî aşkın gönül oyunundan vazgeçmiş, mecazdan hakikat yoluna girmiştir:

کار دل بازی ای نگارینا ز بازی در گذشت
شد حقیقت عشق و از حد مجازی در گذشت

"Ey sevgili! Gönül işi yeniden oyundan vazgeçti. Aşk, mecaz sınırından sıyrıldı ve hakikat oldu" (Senâ'î 1385: s. 832/g. 69-1).

Artık Senâ'î, aşk şarabından sarhoş olacak (Senâ'î 1385: s. 95/g. 48-5) ve sakîye seslenerek “ateş-i aşk/aşk ateşinin artmasını isteyecektir:

آتش عشق سنایی نیز کن ای ساقیا
در دهیدش آب انگور نشاط انگیز را

“Ey sakî! Senâ'î'nin aşk ateşini keskinleştir/artır! Ona neşelendiren şarabı sun!” (Senâ'î 1385: s. 794/g. 7-10).

Böylece Senâ'î için aşk yolunda aşk, âşık ve maşûk bir olmuştur:

عاشق و معشوق و عشق هر سه را در یک صفت
گه زلیخا گه نبی گه یوسف کنعان کنیم

“Âşık, maşûk ve aşk, her üçünü de bir vasıfta, bazen Züleyhâ, bazen Nebî/Peygamber, bazen Kenânîlî Yûsuf görürüz” (Senâ'î 1385: s. 412/g. 193-8).

Senâ'î'nin yukarıdaki duyguları, Fars edebiyatında ilk defa XI. yüzyılda yaşayan ve Fars tasavvuf şiirinin kurucularından Ebû Sa'îd Ebû'l-Hayr (ö. 1048) tarafından dillendirilmiştir:

آن روز که آتش محبت افروخت
عاشق روز سوز ز معشوق آموخت
از جانب دوست سر زد سوز و گداز
تا در نگرفت شمع، پروانه نسوخت

“Aşk ateşinin yandığı o gün; âşık, yanma usulünü maşuktan öğrendi. Yanma ve yakılma dost katından belirlendi, ortaya çıktı. Şem', yanmadıkça pervâne de yanmadı” (Ebû Sa'îd-i Ebû'l-Hayr 1350 hş.: s. 33).

Ebû Sa'îd'in yukarıdaki rübaisi, Eflatun tarafından ortaya atılan ve Ortaçağ İslam filozoflarının büyük bir kısmı, özellikle de Farabî (ö. 950) ve İbn Sinâ (ö.1037) tarafından da benimsenen “aşkın ezeli oluşu” tezinin bir yansımasıdır. Bu görüşe göre; Tanrı, aşkın bizzat kendisidir. Dolayısıyla Tanrı hem aşk hem âşık hem de maşuktur (Farabî 1991: 54; İbn Sinâ 1938: 245). Başka bir ifadeyle el-Evvel/ilk varlık, bizatihi aşk, âşık ve maşuktur. Aşkın hem bizzat kendisi hem süjesi hem de objesidir (Taşkent 2013: 108; Özden 2016: 45). Ayrıca Ebû Sa'îd, “şem' yanmadıkça pervâne yanmadı”

ifadesiyle de Allah ile kul arasındaki sevginin olabileceğini ortaya koymuştur (Armutlu 2018: 33). Bu görüş, birçok Türk mutasavvıf şairleri tarafından da benimsenmiştir:

Sûretüm âşık velî içüm tolı maşûk benüm
 Âşık u ma'şûk u aşk birdür hemân kalma ta'na
 (Eşrefoğlu Rûmî 2006: 219).

Senâ'î'nin aşkı, âşıkı ve maşuku bir görme düşüncesi mutasavvıf, özellikle de vahdet-i vücûd düşüncesini benimseyen şairler tarafından da beğenilerek kullanmışlardır. Ünlü mutasavvıf şair İbnu'l-Fârid (ö. 1235), Uzrî şairlerin Leylâ, Selmâ, Lubnâ, Buseyne gibi sevgili isimlerini "Levâ'ihu'l-Cenân ve Revâ'ihu'l-Cinân" başlıklı uzun kasidesinde benzer duygular içerisinde kullanmıştır:

و تَظْهَرُ لِلْعُشَاقِ فِي كُلِّ مَظْهَرٍ
 مِنَ اللَّبْسِ فِي أَشْكَالِ حُسْنِ بَدِيعَةٍ
 فَفِي مَرَّةٍ لُبْنَى وَآخِرَى بُشَيْنَةَ
 وَأَوْنَةَ تُدْعَى بَعْرَةَ عَزَّتْ

"Sen, bütün âşıklara eşsiz güzellikteki elbiseler içinde görünürsün. Bazen (Kays'ın sevgilisi) Lubnâ, bazen (Cemîl b. Ma'mer'in) Buseyne'si, arada bir de saygın ve kıymetli olan (Kuseyr'in sevgilisi) Azze diye çağrılırsın/anılırsın" (İbnu'l Fârid 1426: 45).

Yukarıda bahsedildiği gibi Senâ'î'nin tasavvufî gazellerinde yaptığı önemli değişim aşk, âşık ve maşuku bir görmesidir. Gazellerinin pek çok yerinde bu olguya yer verir: "Aşk hem âşikest ve hem maşuk/aşk hem âşık hem maşuktur" (Senâ'î 1385: s. 823/54-2), "Âşık u maşuk ve aşk in-her se râ der yek sıfat/âşık, maşuk ve aşk her üçü bir sıfattır" (Senâ'î 1385: s. 412/193-8). Bu durumda seven ile sevilen de bir olacaktır. Şair bu duyguları: "Çu tû men ve men tû-em/sen bensin ben de benim" (Senâ'î 1385: s. 1020/372-1) diyerek dile getirir. Bu birliktelik sonucu aşkta "tek renk" olgusu dile gelir. "Aşk iki-yüzlü değil de tek yüzlüdür/aşk dû-rûye nîst yek rûyîst" (Senâ'î 1385: s. 823/g. 54-2) veya "Güneş geoheri gibi bir an tek renk ol!/yek dem ve yek reng bâş çûn güher-i âfitâb" (Senâ'î 1385: s. 1021/g. 372-6) söyleminin altında bu anlayış vardır.

Senâ'î, mecazdan sıyrılıp hakikî aşka ulaşmanın kolay olmayacağı görüşündedir. O, hakikî aşkı, uzun bir yol olarak görmüş, bu yola herkesin giremeyeceğini söylemiştir. Çünkü bu yol, "reh-i hâs" yani özel bir yoldur ve avamın buna gücü yetmeyebilir ve bu özel yola girip mecazî aşkın "dâm-ı hevâ"sına yani hevâ tuzağına düşebilir (Senâ'î 1385: s. 96/g. 49-6).

Senâ'î, gazelin yeni yapılandırılmasında başka değişimlere de yer vermiştir. O, Fars mitolojik kahramanları tasavvufî gazelin içine çekmiş, bu kahramanlara tasavvufî bir libas giydirmiş (Zerkânî 1385: 130) onlara yeni bir kimlik kazandırmış, onları hamasi bir edebî özellikten çıkarıp tasavvufî-âşikane edebî özelliğe büründürmüştür (Erçavuş 2020: 124). Gazelin dönüşümünde önemli bir aşamadır:

عاشق که جام می کشد بر یاد روی وی کشد

جز رخش رستم کسی کشد رنج رکاب رستم

"Âşık, şarap içtiğinde onun yüzünün hatırasına içer. Rüstem'in atından başkası Rüstem'in üzengisinin eziyetini nasıl çeker?" (Senâ'î 1385: s. 96Δ/g. 233-10).

Mitolojik kahramanların dönüşümünden Keykâvûs, Zâl ve Sâm da nasibini alır:

کاس کیکاوس پر کن زان سهیل شامیان

زیر خط حکم در کش ملک زال و سام را

"Keykâvûs'un kadehini o Süheyl Yıldızı'ndan doldur! Zâl ve Sâm'ın mülkünü hüküm çizgisinin altına çek!" (Senâ'î 1385: s. 796/g. 10-5).

Bu beyit hem dünyevi hem de irfanî içerik barındırır. İrfânî boyutuyla Keykâvûs'un kadehi artık maddî şarabın kadehi değil, tasavvufî şarabın kadehidir. Sâm'ın ve Zâl'ın ülkeside artık Sistân toprağı değil, bütün bir madde âleminde bir sembolü olduğu gibi Cemşîd'in kadehi de İlahî aşkın şarap kadehine dönüşecektir (Zerkânî 1385: 132).

Senâ'î, gazelde yer alan ve maddî dünyaya ait olan zengin kelimelerden hareket ederek, gazelde mecazî söylemi geliştirdi ve onlara mecâzî anlam yüklemeye öncü rol üstlendi. Böylece aşk, âşık, maşuk ve onun saç, gözü, yüzü, boyu gibi güzellik unsurları, şarap, meyhâne, sakî ve benzeri kavramlar, mecazî bir anlam kazanacak, sembolik bir dille anlatım çeşitlenecektir. Başka bir ifadeyle eski kelimelere yeni "esbâb" giydirildi.

Mutasavvıf olsun veya olmasın bütün şairler, aynı kelimeleri kullandıkları için, gazeller hem beşerî aşk hem de İlahî aşk olarak iki katmanda yorumlanır bir hal aldı. Bunun neticesinde, bakış açısına dayalı ve farklı anlamlar yüklenebilecek bir gazel ortaya çıktı.

Senâ'î, mecazî aşktan sıyrılıp hâkikî aşka yöneldiğinde zıt olan veya birbiriyle uyum içinde olmayan kavramları bir beyit içinde kullanır, bunlardan tercihini yapar, tasavvufun anlam dünyasını oluşturan ve birer sembol olan kelime kadrosu ortaya koyar, edebi sanatlar yardımıyla da anlam ve çağrışımları zenginleştirir: “*Sana mescidi bağışladım, (sen de) bana meyhaneyi bağışla. Sana tesbihi verdim, (sen de) bana zünnarı ver!*” (Senâ'î 1385: s. 586/g. 259-3) ve “*Zühd ve iddia yerinden kalktı, meyhânedede sevgiliyle oturdu*” (Senâ'î 1385: s. 823/g. 35-2), “*Tesbih, din ibadethane zühdün ordusu oldu. Zünnar, küfür meyhâne aşkın ordusu oldu*” (Senâ'î 1385: s. 337/g. 156-2) gibi söylemler bundan dolayıdır.

Senâ'î'nin gazel dilinde “imân-küfür/kâfir” oldukça fazla görülür. Bazen kâfir ve mümin arasında tercih etmez ve “*İster kâfir ister mümin olayım*” Senâ'î 1385: s. 903/g. 178-6) der, bazen de “*Hem kâfirim hem de iman*” Senâ'î 1385: s. 938/g. 237-3) demiştir. Şair, bu kelimeler üzerinden ileride gazellerde tasavvufun ortak teşbihini oluşturur. Bu benzetmeleri yaygın olarak “saç ve yüz” üzerinden yapar. Saç, küfür/kâfire, yüz de iman/mümine benzetilir:

چه موی و روی تو بیند خرد چگوید گوید

زهی دو مومن چادو زهی دو کافر غازی

“*Akıll, senin yüzünü ve saçını görünce ne söylerse söylesin (onlar) ne güzel iki cadı mümin, ne güzel iki gazi kâfir*” (Senâ'î 1385: s. 1031/ g. 388-9).

Senâ'î, gazelin anlam dünyasında yapmış olduğu değişikliği bu tarz gazeller yazan şairler devam ettirmişlerdir. Başta Attâr, Mevlânâ ve Hâfız olmak üzere diğer büyük şairler, Senâ'î'nin yolundan gitmiş ve irfanî Fars gazelini doruk noktasına ulaştırmışlardır (Zerkânî 1385: 133). Mutavassıf olmayan birçok şairler, onun remizli dilini beşerî gazellere de taşımışlardır.

7. Ortak Gazel Mirasının Osmanlı Gazelinde Kullanımı

Gazel, Arap şiirinde doğup gelişti, oradan da Fars şiirine geçti. Fars şiirinde gelişmesi devam etti ve gelişimle birlikte büyük bir dönüşüm geçirdi. Gazel alanında büyük şahsiyetler yetişti ve bunlar, söyledikleri gazellerle gazel yazan şairlere önderlik ettiler. Gazelde neredeyse söylenmesi gereken her şeyi söylendiler, içeriğini belirlediler, mazmunları oluşturdular. Gazel, bu şartlar altında klasik Türk şiirine geçti. Arap edebiyatındaki gazellerde beşerî bir aşkı işlendiğinden dolayı, beşerî aşkın sevgilisi de beşerî özellikleriyle algılandı. Dolayısıyla gazel tamamen dün-yevî özellikler arz ederdi. Bu vasıflarla Türk edebiyatında gazel, başlan-gıçta aynı özelliklerle işlendi. Daha sonra bu gazel, beşerî aşk yanında İlahî aşk boyutu da kazandı ve hem beşeri/aşk-ı mecazî hem de İlahî/aşk-ı İlahî özellik taşıyan iki türü bünyesinde barındırdı. Beşerî aşkı anlatan gazeller son derece açık ve tekellüfsüz olduğundan anlaşılmasında bir güçlük yaşanmıyordu. İlahî aşkı dile getiren gazeller, mecazî bir dil/re-mizli söyleyiş içerdiği için, yorumunda tevil ve tefsire ihtiyaç duyulmuş-tur. Çünkü mutasavvıf şairler, mutasavvıf olmayan şairlerin dilini ve mal-zemesini kullandılar.

Böylece ortak malzeme, beşerî ve İlahî aşkta kullanıldı ve yorum-landı. Bu kullanımda mecazî ve hakikî yorum öne çıktı. Bazen sınırlar ay-rıldığı için hangisinin ifade edildiği yorumlanmadan anlaşıldı bazen de bu sınırlar çizilemediği için, anlaşılması zorlandı ve herkes kendi algısına göre yorumladı. Bu ikinci durum gazelin açmazları olarak karşımıza problemle çıktı. Ayrıca hem beşerî hem de İlahî aşkta görülen sevgili, be-şerî aşkta zaten var olan somut vasfıyla işlenmesine rağmen, sevgili tipi İlahî aşk ile birlikte soyut bir konum kazandı. Bu durum, gazelde var olan sorunların artmasına neden oldu. Gazel, bu şartlar altında klasik şiire geçti. Şairler, bu doğrultuda gazeller yazdı. Bizim konumuz beşerî aşk ve bu aşkın kahramanı sevgili/maşûk olduğu için, İlahî aşk boyutu burada ele alınmayacaktır.

Gazel, klasik şiire yansıyıp yazılamaya başladığı andan itibaren, be-şerî aşkı anlatan ve sevgiliyi konu alan gazellerle karşılaşırız. Bu gazel-lerde aşk, sevgili ve sevgilinin güzellik unsurları, ortak mirasın barındır-dığı imaj, motif, mazmun, teşbih ve mecaz ve benzeri unsurlarla dile geti-rildi. Burada sorgulanması gereken husus da bu ortak mirasa klasik Türk şairler nasıl bir katkıda bulundular? Gazele damgalarını vurarak ona Os-manlı gazeli vasfını nasıl verdiler. Asıl önemli husus bizce burada yatar.

Bilindiği gibi sevgili, sevgilinin güzelliği ve güzellik unsurları neredeyse Arap, Fars ve Türk gazellerinde ortaktır. Benzetme ve mecaz sistemleri birdir. Farklılık, şairlerin zihinsel faaliyetleri neticesinde ortaya çıkan hayal dünyası ve bunun gazele yansımaları. Eşyaya/nesneye bakış şekilleri ve onu algılayıp gazele taşımalarıdır. Gazelde coğrafya ve mekân önemli bir unsurdur. Bu unsur gazele yansıdığı anda gazelin işlenişindeki farklılığı görmemiz olasıdır.

Sosyal hayat manzaralarını gazelerde sıkça görmemiz mümkündür. Sevgilinin bu hayat içerisinde ele alınıp işlenmesi de gazele aidiyet duygusu verir. Bu da gazele şair kimliğinin, yani kendine has üslubunun yansımaları ile alakalıdır. Bu ifadeleri biraz daha çoğaltabiliriz. Sonuç olarak bizim kanaatimiz şöyledir: Arap gazeli bir istisna olduğu için onu dışarıda tutmamız gerekiyor. Fars ve Türk edebiyatlarına kaynaklık etmiş; içeriğini, mazmun ve mefhumlarını, imaj ve motiflerini, teşbih ve benzetmelerini ilk kez Arap gazel şairleri ortaya koymuştur. Bu açıdan oldukça orijinaldir.

Asıl önemli olan Fars ve Türk şairlerin gazelde neler yaptığı ve ona kimliklerini vurup vurmadıklarıdır. Fars şairleri, başlangıçta Arap gazellerine benzer gazeller yazdılar. Katkıları, söylem biçiminde az da olsa değişik hayallerin kullanımında oldu. Sonraları ortak miras çerçevesinde gazele kendi damgalarını vurarak, bu mirası dönüştürüp ona kendi ruhlarını verdiler ve ona yerli bir kimlik kazandırdılar. Bu duruma “ortak edebî miras aktarımında gazelin değişim ve dönüşümü” demek manidar görünmektedir. Böylece gazel, ortak edebî anlayış doğrultusunda ortak edebî mirastan devşirdiği ortak malzemeyi dönüştürüp geliştirerek yazıldığı dilin gazeli oldu, Bu durumda gazel Arap gazeliyle bağını kopardı ve Farsça gazel olarak edebiyat sahasına çıktı.

Benzer durum Türk gazeli içinde geçerlidir. Türk gazel şairleri, ilk gazeli yazarken gazel örneklerini ve söylemlerini Farsça yazılan gazellerden aldılar. Başka bir ifadeyle Farsça yazan şairler gazeli ve onun içeriklerini Arap edebiyatından aldıkları gibi, Türk şairleri de Fars edebiyatından aldılar. Ortak mirası kullanma sırası Türk şairlerine gelmişti. Bu şairler de ortak edebî kültürün kendilerine sunduğu duygu ve düşünceler sabit kalmak şartıyla zaman içerisinde milli kimliklerini gazele vurmayı başardılar. Bunu yaparken de coğrafya ve mekânı, sosyal hayatı, gelenekleri, toplumun benimsediği duygu ve düşünceleri, milli unsurları, hayal dünya-

sında şekillendirdiği düşünceleri, yetenekleriyle birleştirdiler, gazeli yeniden var edip ona millilik verdiler ve edebiyat sahnesine Osmanlı gazeli olarak sundular. Artık gazel yazıldığı toplumun sesi olarak tarih sahnesindeki yerini almış olur. Bunu yaparken de tıpkı Fars şairlerinin yaptığı gibi asla gelenekten kopmadılar. Bu konu ayrıntılı bir çalışmayı gerektirdiği ve de konumuz dışı olduğundan dolayı, söylenenler hakkında bir fikir vermesi için birkaç örnekle konuyu izah edeceğiz.

Necâtî, aşağıdaki beyitte gelenekte var olan yüzdeki siyah benin güzel kokulu yani "hâl-i mu'anber" olduğunu söyler. Bu kelimedden hareketle bunun nedeninin "Rûm ilinde güzeller çok olur" diyerek, söylemi coğrafyaya kaydırır ve geleneği dönüştürür. Fars edebiyatı geleneğinde güzellerin bulunduğu "Türkistan" coğrafyası da böylece Rûm iline kaymış ve Osmanlı kimliğine bürünmüştür:

Didüm ol yüzde neden hâl-i mu'anber çoğ olur

Didi bu Rûm ilidir bunda güzeller çoğ olur

(Necâtî 1963: s. 212/g. 110-1).

Edebî mirasta tek bir sevgili sevilir ve bütün özellikleriyle benimsenir. Bu anlayışın Osmanlı gazelinde değişime uğradığını görürüz. "Serkeş sevgili"nin yerini "mülayim sevgili" almıştır. Bu büyük bir dönüşümdür:

Sana serkeşlik eden mahbûbı ma'sûk eyleme

Bârî dünyada seversen bir mülayim yâri sev

(Yahyâ Bey 1977: s. 504/g. 361-4).

Benzer duyguları Nef'î de de görürüz. Şair, "şûh-ı cihân" diyerek ortak mirasın ortak söylemini dile getirir. Bu şûh, aynı zamanda "hüsn" yani güzeldir. Bu da aynı söylemin devamıdır. Fakat "hulku güzel" yani huy ve ahlakının da güzel olmasını istemesi, gazeli başka gazellerin söyleminden koparır ve sadece Nef'î'ye ait bir söylem yapar:

Dilerim hüsnü gibi hulku güzel cânânı

Mutlaka böyle olan şûh-ı cihânı severim

(Nef'î 1993: s. 322/g. 87-2).

Görüldüğü üzere sevgilinin cefa ve eziyetini törpüleyip daha mülayim tavırlara büründüğü imaj dünyasının Osmanlı gazelinde de dikkate değer örnekleri bulunmaktadır. Bu örneklerle bakıldığında sevgili artık, âşığına

cevir ve nazımı değil, vuslatını, hoş sözlerini, yakınlığını bağışlamakta, âşığıyla içip eğlenmekte, sınırsızca buse vermekte, hatta âşığının yanında çekincesizce soyunup deryaya girerek bedensel güzelliğini ifşa ettiği görülmektedir. Bu tür anlatımların 16. yüzyılda birkaç istisna dışında (Âşık Çelebi ts.: s. 130/103-5) haz faslı konumunda olan Lale Devri şairlerinde pervasızca ve çekincesiz bir üslupla dillendirildiği görülmektedir. Bu durum devrin otoritesinin bağışladığı toplumsal serbestinin şiirsel terennümlerinin orijinal akisleri olarak dikkat çekmektedir. Nedîm'in bir beytinde sevgilinin öpüşlerinden teninin şeftali gibi göğerdüğünü söylediği ifade (Nedîm 1997: s. 348/g. 143-2) orijinalliğiyle ve ortak mazmunların ortak mirasın dönüşüm ve değişiminde yaşanan coğrafya ve hayata aksetmesi, yani bu hayatla bağlantısını göstermesi yönüyle oldukça dikkat çekmektedir. Bu sosyal yapı ve yaşam serbestisi gazeldeki orijinal üslubun oluşumuna vesile olmakta, gazel dönüşümünü farklı söylemler eşliğinde gelişerek devam ettirmektedir.

Edebî kültürde sevgilinin boyu uzundur ve kalıplaşmış ifadelerle betimlenir. Ama Nedîm, çevresinde gördüğü bir "fevvâre/fiskiye" ile sevgilinin boyu arasında bir benzetme yapar. Gelenekten kopmadan, söyleme bir yerlilik kazandırır:

Sandım olmuş ceste bir fevvâre-i âb-ı hayât
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni
(Nedîm 1997: s. 355/g. 154-4).

Edebî söylemde sevgili ince nazik ve narindir. Şair Hayâlî Bey, bu terichini böyle bir güzelden yana kullanmaz. O, "etine dolgun" bir sevgili isterken, geleneğin istediği sevgili tipini değil de içinde yaşadığı toplumdaki beğenilen kadın tipini yansıtır:

Etine cânına dolu güzeller koçmak olurdu
Hayâlî neylesün cür'et deminde kîse arıktır
(Hayâlî Bey 1992: s. 125/g. 105-5).

Sevgili mevzun boyu ile yani geleneğin öngördüğü gibi mükemmel ve uzun boyu ile belirse de Nef'î'nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi "şişman kalçalı" olarak betimlenmektedir. Bu durum Arap şiirinden alınan "şişman sevgili" prototipine uysa da Nef'î, bu sevgiliyi kalçalarına kadar betimlemiş, güzel endamı ile bu şuh sevgilinin dünyaya bedel güzelliğini kendi ifadesiyle "hakkâ/gerçekten" etkili tarzda pekiştirme yoluna gitmiş,

ideal bir sevgili tipi oluşturarak bunu kendine mal etmeyi bilmiştir. Bu durum ortak malzemenin dönüşümde şairin kendi tasavvurudur ve şairin övgü temelli üslubunun üzerinde konumlanmaktadır:

Nedir ol gerden-i mevzûn o sürîn-ferbih

Acep endâmı güzel şûh-ı cihândır hakkâ

(Nef'î 1993: s. 102).

Osmanlı gazelinde mükemmel endamı ile beliren bu sevgili imajının, Fars gazellerinden alınan ideal güzel "Yûsuf" imajı üzerinden de "gömlek-Yakub" ilişkisi bağlamında çok sayıda kullanım ifadesi bulunduğu görülmektedir. Osmanlı gazeli ortak kültüre ait bu imajı alarak "Yusuf yüzlü ideal güzel" imajıyla çok geniş bir alanda değişik tasavvur ve tahayyüllerle kendine mal etmiştir. Necâtî'nin aşağıda verdiğimiz ve en güzel manzumelerinden birinden alınan beytinde "Yusuf" imajını, "kendilerini satmayan güzeller", yani hayatının bir döneminde yaşadığı "ötekileşme ve dışlanmışlık hissi" üzerinden anlatması bu geniş kullanımın göstergesi hükmündedir. Şair, bu söylemini, dâhil olduğu hamilik sisteminden, yani sultanın teveccühünden kendini alıkoyan ve Yusuf gibi tard eden ve başka diyara süren kimselerin/güzellerin tavrı üzerinden ifade etme yoluna gitmiştir. Böylece beytinde şair, taşradan gelen ve bezmde yapılan sohbe alınmayan lâle, yani kendisi ile Yusuf'u özdeşleştirmiştir (Sevimli 2019: 804). Necâtî, bu duyguyu "mesel-gûyluk" bağlamında hayat verdiği mahallî söyleyişler üzerinden yaşadığı hayattan süzerek, gazeline mal ederken, bahçenin dışında, yani taşrada bekleyen "lâle"yi mazmun olarak kullanmıştır. Bu durum, toplumsal kültüre bigâne kalmayan sanatçının Osmanlı gazeline getirdiği "Yusuf" imajının orijinal estetik kurgusu, yani şairin kişisel tasavvur ve tahayyülüdür. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün olsa da çalışmamızın amacı gereği aşağıdaki örneği vermekle iktifa etmek gerekmektedir:

Bin güzeller bulunur Yûsuf'a mânend amma

Bu kadar var ki bular kendülerin satmadılar

(Necâtî 1963: s. 268/g. 198-6)

Aşağıdaki beyitte ise toplumsal bir gelenek anlayışı vardır. Matem süresince süslenilmez ve eğlenilmez. Sevgilinin de duruma göre hareket etmesi, gazelin topludaki zihniyetle uyduğuna gösterir. Ayrıca sevgiliye

“kâfir kızı” diye seslenişte, gazelde sevgilinin geçirdiği evreyi veya sevgiliyi mahillî bir konuma taşınması açısından önemlidir. Bu da gazelin yazıldığı toplumun gazeli olduğu ve başka dilde yazılan gazellere benzemediğini gösterir:

Kâfir kızı tükenmedi mi mâtem-i peder
Sâgar çeküp kızılca sürünmez misin dahi
(Nedîm 1997: s. 356/g. 156-4).

Edebî söylemde sevgili âşığına merhamet edip ağlamışlığı neredeyse yok gibidir ve geleneğe de aykırıdır. Fakat bu aykırılık Hayretî'nin aşağı beytinde görülür. Beyitte gecede âşığın/şairin olumsuz durumuna şarabın acıdığını mecliste kadehin kan ağladığını hem söyler hem de “gece-mey-meclis-kadeh” tenasübünü ortak edebî kültür doğrultusunda ifade eder. “Bana rahm etti cânân ağladı” diyerek de kendi anlayışını gazele yansıtır:

Yalnız sanman bana rahm itdi cânân ağladı
Acıdı mey gice mecliste kadeh kan ağladı
(Hayretî 1981: s. 438/487-1).

Aynı durum, Nedîm'in aşağıdaki beytinde de görülür. Nedîm, birbirinin derdiyle hemhâl olan, yani ilgilenen, birbirleri için ağlayan bir sevgili imajıyla geleneğin öngördüğü âşığına cevreden ve bunu önemsemeyen sevgili tipini dönüştürmekte, onu kendine mal etmektedir:

Sen demişsin kim kimin derdiyle giryândır Nedîm
Hep mürüvvetsiz senin derdinle giryân oldu hep
(Nedîm 1997: s. 277/g. 9-8).

Sevgilinin kıyafeti ortak kullanılan unsurlardandır. Klasik şair, bu kıyafeti gazeline aktarırken, kendi yöresel kıyafetini tercih eder ve söylemin mahallî boyutunu yansıtır. Yahyâ Bey, aşağıdaki beytinde kendisine miras bırakılan edebî gelenekten “bürc-i şeref” ve “encüm-i sayyâre-veş”ten yola çıkarak, bu unsurlarla sevgilinin yöresel bir giyim olan ve Anadolu'da çok kullanılan “tülbent” arasında bir bağlantı kurar ve sevgilinin güllü tülbentini şeref burcundaki yıldızlara benzetir. Gelenekten hareketle yöresel unsurları öne çıkarır:

Fî'l-mesel bürc-i şerefde encüm-i seyyâre-veş
Kırmızı güller begüm zînet virür dülbendüne

(Yahyâ Bey 1997: s. 522/g. 392-3).

Kaside vadisinin devrindeki “ankası” olan Nefî ise aşağıdaki beytinde “pîrehen” ve “taşra düşmüş” imajı ile serviye sarılmış bir yasemin tasavvuru üzerinden ortak kültüre ait gül, yasemen gibi mazmunları kullanma yoluna giderek sevgilinin giysisini betimlemektedir. Şair, ortak kültürden alınan bu mazmunlar üzerinden, pîreheni yakasından ayrılarak sinesini aşikâr kılan bir güzel imajı çıkarmıştır. Şairin fahriye üslubuna ters düşse de “taşra düşme” olgusu ve “pîrehen” imajı, taşradan, yani yaşadığı yerden ayrı düşen bir kimse ya da sevgilinin, betimlenmesinde kendini göstermektedir. Bu şairin kişisel çabası, yani üslubunun damgasıdır. Burada bahçenin dışında bırakılan bir “lale/gelincik” çiçeği imajını da bulmak mümkün haldedir. Pirehen ifadesi bu dışlanmışlık, yani taşra düşme duygusunun Yusuf’un kardeşlerince memleketinden sürülmesi imajına da bağlanabilecek nitelikler taşımaktadır. Bu bütüncül ve zengin söylem, Osmanlı gazeline mal olmuştur:

Ne câme var ne pîrehen serve sarılmış yâsemen
Gül taşra düşmüş perdeden açmış girîbânın yine

(Nefî 1993: s. 331/g. 103-3)

Nedîm’in bir gazelindeki aşağıdaki beyitteki söylemi, bütünüyle yaşadığı topluma ait olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Nedîm, edebî geleneğe var olan sevgiliyi görme veya arzu isteğini, şahsi tasavvuruyla ve yaşadığı toplumun konuşma diliyle aktarmıştır. Sevgilinin “efendi” olması sadece klasik gazel söyleminde yer alır. Yine Nedîm, “efendim” ifadesiyle İstanbul beyefendisine yakışan kibar bir söylemi, “kurbânın olduğum” sözüyle de halk ağzını gazele yansıtmıştır. Nereden bakılırsa bakılsın beytin sadece bir topluma aidiyetini gösterir:

Pek istedi efendimi iydin üçüncü gün
Lütf eyle gel Nedîmine kurbanın olduğum

(Nedîm 1997: s. 316/g. 81-5).

Bu tarz şiirlerde rakibin sevgilinin yanındaki üstün konumu devam etse de Nedîm’de betimlenen “sevgilileri değiştirme imajı” herhalde ilk kez Osmanlı gazeline görülen bir imaj olarak oldukça dikkat çekmektedir. Aynı durum sevgilinin güzellik unsurlarına teşbih edilen “çiçek” imajında da görülmektedir. Bu betimlemelerde sevgilinin sinesinde biten pistânlarının bir çiçek tarhına (Pertev 2010: s. 534/g. 149-5) teşbihi, yine

bu pistânların yasemin içerisinde açılıp tomurcuklanarak yükselen bir gül ya da yaseminlik içinde biten bir turunca teşbih edilmesi (Nedîm 1997: s. 339/g.127-1), ayrıca bir gül bahçesi içerisinde sarı renkli bir giysi giyen sevgilinin sinesinden sarkan lîmûn-gûn/limonî pistânla (Pertev 2010: s. 534/149-5) ifade edilmesi gayet orijinal bir tasavvurdur ve klasik Türk gazeline özgü olduğu görülmektedir. Özellikle Lâle Devri'nin sosyal yapısının ortaya koyduğu zevk ortamında lâleler ve güller içinde top sektirip, şen şakrak halde kendilerini seyredenlerin bakışlarını şuh bir manzaranın hazzına bırakan güzellerin varlığı Osmanlı gazeline özgü bir imaj ve orijinal tasavvur olarak dikkat çekmektedir. Bu durum "has bahçe"leri ile ön plana çıkan bir imparatorluk kültürünün zevke aşına olduğu bir kültürel dokunun yansımasıdır.

Ortak edebî mirasın söylemleri arasında ince bele sarılmak, gonca dudaklılarla öpüşmek oldukça fazla kullanılan bir ifadedir. Mesîhî'nin aşağıdaki beytinde de bunu görürüz. Şair, "bu şehrin" diyerek, yaşadığı şehri gazele yansıtır ve o şehrin güzellerinin bir özelliğini aktarır:

Bu şehrin şimdiki dilberlerine âdet olmuşdur
Öpüşmek gonca-leblerle kocuşmak ince bellerle
(Mesîhî 1995: s. 265/g. 232-3).

Mesîhî'nin yukarıdaki beytinde ifade ettiği durum "tıfl" karakteriyle beliren sevgilinin betimlenmesinde Osmanlı gazeline özgü nitelikleriyle dikkat çekmektedir. Bu gazelerde bir kısım şairler, tıfl sevgililerin daha kundakta iken kucaklanmaya meylettiklerini belirterek, bunu âdet halinde betimlemekte, bu âdetin şiirsel ritüellerini şahsi üsluplarından süzerek nitelemekte iken (Bâkî 1994: s. 326/g. 366-5), bazı şairlerde bu âdeti nev-civan, yani yeni yetme güzellerin şahsında betimleme yoluna gitmektedir (Gelibolulu Âlî 2018: s. 1006/g. 1029-1). Hatta bazı şairler "şîr-hâre/süt çocuğu" iken bu tıfılı leben leben diyerek dudaklarından emdiği gibi aykırı addedilebilecek bir söylemi dillendirebilmiştir (Sünbülzâde Vehbî 2011: s. 464/g. 163-2). Bu betimlemelerde sevgili dolunay gibi on dördüne geldiğinde şevkini/ışığını tamamlamakta, bir peser olarak betimlendiği görülmektedir (Edirneli Nazmî 2012: s. 2492/g. 4667-3).

Tıfl nitelikleriyle betimlenen sevgili imajı Arap menşeli Fars şiirinde "peser/erkek çocuk" olarak görülse de bu betimlemelerin daha kundaktayken bir âdet halinde sarılmayı gerekli gördüğü söylem, Osmanlı gazeline özgü bir tasavvurdur. Ayrıca bazı söylemlerde bu parlak yüzlü

nev-civânların ya da peserlerin yüzünde hat belirmesi vuslata davetkârlıklarının (Şeyhî 2007: g. ra/1) ya da onlardan ayrılık zamanının gelmesi olarak da yorumlanmaktadır. Ayrıca Şehrengîzlerde çokça görülen berber esnafından genç civanların betimlenmesinde olduğu gibi bu civanların yüzünde hat belirmediği anlaşılınca onları traş etmeye koyulan ve bu halde vuslatına almayı arzuladığını belirten ilginç ve sıradışı söylemlere de rastlanabilmektedir (Sünbülzâde Vehbî 2011: s. 440/g. 126-1). Bu da orijinal bir söylem olarak ortak imajın dönüştürülüp Osmanlı toplumsal hayatından alınarak gazele özgü kılındığının göstergesi olmaktadır. Bu ortak imajın sosyal hayattan alınan intibalarla zenginleştirildiği görülmektedir.

Ortak kültürde erkek çocuklarına ya da mahbûba yönelen söylemler cinsiyet belirsizliği oluştursa da, Nedîm bu cinsiyet belirsizliğini bir nevi ortadan kaldırmış, Cezayirli, Faslı ya da Sakızlı Hristiyan dilberler olmak üzere çok geniş bir sevgili perspektifiyle hemhâl olmuş, eğlenmiş, onlarla yaşadığı maceralarına sınır koymadan ve onları bayağılaştırma ifadesi etmiştir. Bu durum yine Osmanlı gazeline özgü olarak Nedîm'in armağanı olarak dikkat çekmektedir. Abbasî döneminde Hadarî gazelin en büyük temsilcisi olan Hüseyin b. ed-Dahhâk'ın sarı leğen içinde küçük çocuğun yıkanmasını (Hüseyin b. ed-Dahhâk 2005: 122) gazeline aktarması bir geleneğin şiire taşınmasıyla sonuçlandı. Bu ortak duygu; Osmanlı gazellerine yansırken leğen, yerini hamama bırakır. Hammamiyelerdeki sevgilinin de Osmanlı hamam kültürünün şiirsel terennümleri olarak aynı minvalde değerlendirilecek nitelikler taşıdığı görülmektedir. Bu kültür, Osmanlı sosyal hayatına özgü motifleriyle gazelin değişim ve dönüşümünü yerli ve milli kültürden yana döndermiş, gazeli Osmanlı kültürüne özgü kılmıştır.

Görüldüğü gibi Klasik şair, gazeline kendi anlayışını ve zihniyetini vurarak onu içinde yaşadığı topluma mal eder. Nizâmî'nin aşağıdaki beytinde bunu görürüz. Aya benzeyen sevgili, sabahın erken vaktinde Nizâmî'nin evine gelir ve onu uyandırır. Bu edebî söylemde yer almaz. Onun "üstüne gelmiş güneş" ifadesi de toplumun güneş doğmasıyla birlikte uyandığını gösterir. Bu da gazelin geleneksel yönünden çok, yerlilik yönünü yansıtır:

Subh-dem yaturken ol meh üstime geldi dedi

Üstüne gelmiş güneş sen dahi uyanmaz mısın

(Nizâmî 1974: g. 83-3).

Ortak edebî mirasta sevgilinin yanına/"kûy-ı yâr"a varmak hele de onun yanında yatmak, yer almayan bir duygudur. Osmanlı şairi ona kendi damgasını vurup mensubu olan toplumun gazeli yapma başarısını göstermek istediği zaman, ona kendi kimliğini verir ve içerikte dönüşümü gerçekleştirerek yapar. Bunu yapan şairlerden biri de İshâk Çelebi'dir. Âşığın "kûy-ı Yâr"a varamadığı bir algıda, âşığın sevgilisi âşığının evine gelmiş, onun evinde yatıya kalmıştır. Hatta âşık, uykudaki sevgilisini de öpmüştür. Maşûk, bu durumdan memnun olacak ki, uyandığında sevgilisine "bu da (benden) sana ihsan olsun" demiştir:

Lebün öptüm uyanup nâz ile dildâr dedi

Hele İshâk sana var bu da ihsân olsun

(İshâk Çelebî 1990: s. 257/g. 216-7).

İshak Çelebî'nin yukarıda bahsettiği durumun benzeri Fars şiirinde Unsûrî'de görülen "sevgilinin âşığın kolunun üzerinde uyuması" imajında da belirmektedir. Bu imaj, müşterek kültürün ürünü olarak Osmanlı gazelinin zengin hayal dünyasına da girmiş, orijinal tasavvurlarla pek çok şairin kişisel üslubunun mührünü taşımıştır. Aşağıdaki beyitler, bu orijinal söylemlerin sosyal hayattan alınan intibalarla da süslenmiş zengin imajlarıyla doludur. Bu şairlerden Bâkî, sosyal hayata dikkatli bir gözlemci rolüyle yönelmiş, şahın kolunda sıkıca sardığı kader dilberinin biçimsel görünümünü, avına pençe vuran aslan teşbihi üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Bu anlatımla şair, memduhu padişahın maiyetiyle çıktığı görkemli sürek avları ile ilgili sosyal olguları, memduhuna yakın olan tarihli bir dilber tasavvuru üzerinden yorumlamıştır. Böylece şair, Fars şiirinden alınan ortak imajlara kendi şahsi tasavvuru doğrultusunda Osmanlı sosyal hayatından edindiği gözlemleri eklemiş, orijinal bir anlatım oluşturmuştur:

Kolında şâhid-i bahtı görünce ol şâhu

Şikâra pençe uran arslana beñzetdüm

(Bâkî 1994: s. 309/g. 337-9)

Kadı Burhaneddin ise aşağıdaki beytinde âşığının kolunun altına kâküllerini koyarak uyuyan bir güzel imajı ile ortak kültürden alınan unsurları gayet orijinal bir üslupla Osmanlı gazeline mal etmiştir. Şair ayrıca, söylemine saçlarını koluna dolayıp uyuduğu bu güzelin dudaklarının ağzında bıraktığı lezzeti bir peçe gibi örtünüp muhafaza edeceği imajını da

eklemiştir. Bu söylemlerin sadece Osmanlı şiirine özgü bir tasavvur olduğu ve şuh nitelikler taşıdığı görülmektedir:

Boynumadur gîsûsu her gice tahte'l-unk
Ağzımadur lebleri tâ-be-kıyâmet lisâm
(Kadı Burhaneddin 1980: s. 74/g. 186-8).

Önceden örnek gösterildiği gibi Unsurî'nin kolunda sevgilinin uyuması imajı (Unsurî 1363: 343/b. 9), Revânî'nin aşağıdaki beytinde sevgilinin kolunu "âşığının boynuna dolması" ortak imajın "hilâl" in bayram günü dolunaya evrildiği kozmik nitelikler üzerinden kurgulamaktadır. Bu imajın da şairin şahsi tasavvuru olduğunu görmekteyiz. Bu örnekleri daha öncede vurguladığımız gibi çoğaltmak mümkündür:

Şâhid-i 'ıyd yine 'arz idüben hüsn ü cemâl
Toladı kolını boynına görüp anı hilâl
(Revânî 2017: s. 59/g. 17-14).

Daha önce vurgulanan ve Menûhçihri'nin ifade ettiği gibi sevgiliden yakınma imajının ise, onu önemsemeye doğru giden bir çizgi ile son asır Türk gazeline de işlendiği görülmektedir. Artık, pek çok sevgiliyle görüşülmekte, tek bir sevgiliyle yetinilmemekte, sevgiliden gelen ceviri ve sitem duygusu İshak Çelebi'nin yukarıda verdiğimiz beytinde ifade ettiği gibi sevgilinin nazlanmayan ve âşığına kur yaparak mukabele eden tavırla bertaraf edilir olmaktadır. Sevgilinin yokluğundan yakınılmayan bu tasavvur ve hayalin orijinal bir söylemle klasik Türk gazeline eklenmediği örneklerde bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda "vâ-suht" denilen şiir tarzına benzediği vurgulanan bu söylemin, bu tarzın niteliklerinin üzerinde bir duygu durumuyla betimlendiğini görmek mümkündür. Bu da Arap menşeli Fars şiirinden alınan ortak malzemenin şairin şahsi tasavvurlarıyla kendine özgü kılındığının göstergesi olmaktadır. Bu durum ilerleyen asırlarda ortak malzemeyi kullanan klasik Türk şiirinde, rakibin kem gözlerinden ve hasedinden uzak sevgiliyle buluşma imajının şuhâne tarzı olgunlaştıran Nedîm'de "nergislerin üzerlerine göz dikmemesi" imajıyla orijinal bir söylemi Osmanlı şiirine başısladığı görülecektir.

Sevgilinin kurlarıyla âşığına mülayim tavırlarla mukabele ettiği bu durum Nedîm'in aşağıdaki beytin de görünür olmaktadır. Şair beytinde "bezm-i vasl" ifadesiyle edebî söylemin dilini, "zülfi ve hat" ile de sevgilinin güzellik unsurlarını kullanır. Edebî mirastan aldığı bu söylemi, kendi

tasavvurunda söyler ve ortak edebî gelenekte olmayan bir ifade tarzı yanıtarak, vuslatta sevgiliye “cüft ve tâk/çift mi tek mi?” oynamayı teklif eder. Bu gazelin yerlilik boyutunu gösterir:

Gel cüft ü tâk oynalım bezm-i vaslda

Olsun velîk cüfti ile tâkı zülf ü hat

(Nedîm 1997: s. 302/g. 55-6).

Klasik şair gazeli geliştirip dönüştürürken onun millileştirdiğini daha önce söylemiştik. Arap bâdiyeleri, ıssız vahalar, başta Bağdad olmak üzere çeşitli şehirlerde yaşanan aşklar, Arap gazellerinde uzun uzun anlatıldı. Bu aşk ve sevgili mekânları; Hoten, Çin, Mısır, Şiraz gibi muhitler ve şehirler olarak Fars gazelerinde yer aldı. Gazel, Osmanlı topraklarına uğrayınca da Osmanlı gazel şairleri gazeli millileştirirken, güzelleri ve sevgilileri yaşadıkları şehir ve çevreden aldılar. Artık bu güzeller, Edirne’de, Üsküp’te, İstanbul’da ve onun Galata, At meydanı, Göksu, Kâğıthane gibi çeşitli semtlerinde yaşıyor, çiçekli bahçelerini “gül-geşt-i sahrâ semt semt” kılıp yeşil alanlarını temaşa ediyor (Gönen 2010: 90), sevgilileriyle Galata’ya gidip gezip meyhanelerinde demleniyor ve “ayak seyri”ne çıkıyorlar (Çavuşoğlu 1998: 49).

Sen dür-i yek-dâneye keştî olur sadef

Azm-i deryâ eyleyüp gitsen Galatadan yana

(Yahyâ Bey 1977: s. 287g. 18-3).

Bu milliliği Nedîm, İmr’ül-Kays’ın muallkasında ilk örneklerini verdiği şuhluk ve Ömer Bin Ebî Rebiâ’nın kadın ve ten zevkine dayalı hadarî gazelleriyle harmanlamış, yaşadığı Lale Devri’nin hedonist kültürüyle birleştirmiş, bu tarza yerli, milli bir ruh vermiş, kısaca şuhâne tarza kendi şahsi kimliğini vurmuştur. Nedîm, bu şahsi tasavvuru ile şuhâne tarzı Osmanlı gazeline özgü kılmış, kendisiyle özdeşleşen bu şiir tarzını yaşadığı devrin sosyal ve kültürel atmosferi ile diriltmiştir. Bu dirilişin getirdiği kendine özgülük, Kâğıthane deresinin kıyısında bir zirve gibi yükselen Sadabad’ın görkeminden Göksu deresine inmiş, Ferkadan Kasrı’ndan, Cedvel-i Sîm’e ulaşan yolculuğunu Tavanlı Köprü’den geçen şuh dilberlerin seyri ile tamamlamıştır. Bu seyir sevgililerle “hane”de başlayan aşk maceralarıyla sınırlı kalmamış, onlarla yapılan kayık sefalari, sahil gezintileri ya da aleni buluşmalarda Osmanlı şiirine Lâle Devri’nin sosyal dokusunu, toplumsal hayatın serbestisini getirerek şiiri zenginleştirmiştir.

Bu zengin, yerli ve mahalli unsurlarla beslenmiş şiir tarzı, daha öncede vurguladığımız gibi bedevî Arap kültüründe çadır ve çöl yaşantısı içerisinde tasvir edilen ve onun göç ettiği yerlerde bıraktığı izlere karşı duyulan hüznünlü duyguları terennüm eden şiir tarzından çok daha farklı, kendine has, içinde yaşanan Osmanlı Rönesansı Lâle Devri'nin sosyal ve kültürel yapısına içkin bir şiirdir.

Pek çok konuda olduğu gibi sevgili hususunda da kaynağını müşterek kültürden/ortak mirastan alan, bu kültürün imajları üzerinden yükselen Osmanlı gazeli, Nedîm'in kaleminde Lâle Devri'nin zevk iklimi ile kendine farklı bir yön tayin etmiştir. Bu kendine has yön; Emevîler döneminde Ömer Bin Ebi Rebia'nın açtığı zevk çığırını, bir zevk asrı olan Lâle Devri'nin ve devre damgasını vuran lalenin albenisinde dönüştürmüştür. Böyle bir dönüşüm, İmrü'l-Kays'ın başlattığı şuhâne tarza, Lâle Devri sosyal yaşamının yerli, mahallî renklerini vermiş, kendine özgü bir gazel tarzın oluşumunu sağlamıştır.

Bu oluşumlar, sosyal hayatın ve içinde olunan hadarî kültürün şairin şahsî tasavvurlarıyla Osmanlı gazeline eklemlenen estetik görüntüleridir. Müşterek imaj ve motiflere vurulan bu yerli ve milli unsurlardır ki bugün hâlâ Nedîm'i ve gazellerini var edebilmekte, sıcaklığını, güzelliğini ve erişilemez üslubunu muhafaza etmektedir. Osmanlı gazeline şuhâne tarzın kendine özgü farklılığı yukarıda saydığımız bu unsurlar dolayısıyla. Bu farklılıktan ötürü Nedîm'in gazel ve şarkıları sadece Cedvel-i Sîm'in üzerinde, Sadabad tarhlarında, Hümâyûnâbâd'ta çınlamakla kalmamış; tarihin haddesinden nezaketle geçerek ölmezliğe kavuşabilmiş, günümüze kadar bütün samimiyet, sıcaklık, şuhluk ve içtenliğiyle gelebilmiştir (Andıç-Süphan 2006: 63).

Ortak edebî miras, sevgilinin boyunu, uzunluğundan dolayı "serv" olarak benimsemiştir. Ahmed-i Dâ'î'nin aşağıdaki beytinde bunu görürüz. Klasik şair, gelenekten hareket ederek boy itibarıyla sevgiliyi uzun boylu/serv-i çemen olarak benimser. Fakat şair, çevresinde gördüğü "şeftali"yi de onun meyvesi olarak algılar ve söyleme yerlilik kazandırır. Gazelin anlam dünyasında yer alan "lezzet" ve "helâvet" kelimelerinden de hareket ederek sevgilinin güzelliğini ve tatlılığını şeftali üzerinden kurular.

Boyun ki serv-i çemendür yimişi şeftâlû
Bu lezzet ü bu halâvet semerde bulına mı

(Ahmed-i Dâ'î 2001: s. 240/g. 279-4).

Yine Osmanlı gazelinde “servi” mazmunu, müşterek kültürün mirası olarak sevgilinin uzun boyuna teşbihle devam ettirilse de “tezerv ya da süglün/sülün” imajı ile sevgilinin boyuna benzetilerek orijinal söylemlere ya da kişisel tasavvurlara başvurulduğu da görülmektedir. Sünbülzade Vehbî'nin aşağıdaki beyti bu orijinal tasavvurun çerçevesinde şekillenmiştir. Aynı durum Nedîm'de de görülmektedir. Nedîm, sevgilinin şuh bir sülün olarak bin naz ile gülşeni seyran etmesini istemekte, servi boylu sevgili imajına orijinal bir anlatım ile kendi şahsi üslubunu/mührünü vurmaktadır:

Süglün gibi şûhuñ cünbişinden bî-karâr olmuş

Meger bîhûde bîhûde sanardım nâle vü zârı

(Sünbülzâde Vehbî 2011: s. 119/g. 8-77).

Tezerv-i şûhsun bin nâz ile reftâra âgâz et

Gül olsun nakş-ı pâyin gülşen olsun şâh-râhın gel

(Nedîm 1997: s. 314/g. 77-4)

Müşterek mirasın ürünü olarak aynı kaynaktan beslenen klasik Türk şiirinde Fars şairi Rudekî'de görülen “kadir gecesi” imajı, Pertev'in aşağıdaki beytinde görüldüğü gibi sevgilinin sinisinin parlaklığına teşbih edilerek ifade edilmiştir. Şair, bu dinî terimi, “feyiz/ışık” ilişkisi içerisinde sevgilinin perçemi arasında görünen beyaz gerdeninin parlaklığından kinaye olarak kullanmıştır. Bu durum, dinî açıdan kutsal kabul edilen gecenin, şiirsel söylemde elde ettiği yüceliğin sevgilinin bedensel cazibesine verilerek, orijinal bir tasavvur halinde dillendirildiğini gösterir. Şair, Fars şiirinden gelen bu ortak imaja devrinin genel kabulleri doğrultusunda kendi şairlik yeteneğini eklemiş, yani bunu kendine mal etmiştir:

Nûr-ı şeb-i kadr indi sanur sîneñe herkes

Perçem arasında göricek gerdenüñ ey şûh

(Pertev 2010: s. 471/g. 55-2).

Aynı durum ilke kez Rudekî'de görülen “zenahdân-sîb” ilişkisi içinde söz konusu olmuştur. Bu kavram klasik Türk/Osmanlı şiirinde geniş bir kullanıma sahiptir. Divanlar, sevgilinin elma çenesinin ve çene çukuru- nun Fars şiirinden alınan bu imajla örüldüğü binlerce beyitle doludur.

Bâkî, bu mazmunu, aşağıdaki beytinde görüldüğü gibi halk arasında yaygın olan “ayvayı yemek” ya da “avucunu yalamak” deyiminin anlam çerçevesinde mahallî bir ifadeyle betimleyip Osmanlı gazeline özgü kılarken; Emrî ise orijinal bir söylemle sevgilinin çenesini “ayva”nın biçimsel görünümünden hareketle kurgulama yoluna gitmektedir. Emrî, beytinde dikkatini sevgilinin ayva göbekli diye tabir ettiği çenesinden, güzel yüzüne yönlendirmekte, ortak kültürden aldığı “sîb-zekân” mefhumuna kendi şairlik gözlem ve yeteneğinden süzerek farklı bir ifade verme yoluna gitmektedir. Bu ifadenin şairin kendi tasavvuru olduğunu görmekteyiz:

İller yiye şeftâlûsını bâg-ı cemâlûñ
 Ey sîb-zekan Bâkî nice bir diye eyvâ
 (Bâkî 1994: 104/g. 5-5)

Döndürür Emrînüñ ayva ile nârence yüzün
 Bir güzeldür güzelüm ayva göbeklü zekanuñ
 (Emrî 2004: s. 200/g. 270-5).

SONUÇ

Kaynağını Cahiliye devrinden alan ve Emevîler döneminde Arap edebiyatında bir tür olarak ortaya çıkan Hadaî ve Uzrî gazel, Fars ve Türk şiirinde yazılan gazellere kaynaklık etmiştir. Her iki edebiyatta yazılan gazellerdeki sevgili ve onun güzellik unsurları bu iki gazelden alınmıştır. Bu iki türde yer alan başta içerik ve duygu istiare ve teşbih ve edebî söylem olmak üzere gazelin kurgusu, Hadaî ve Uzrî gazellerde oluşturuldu. Bu gazel, Emevîler döneminde bir ırkın yani Arap ırkının sesiyken, Abbasîler devrinde karma toplumun yani Abbasî devletinin/imparatorluğun sesi olmuş ve adı geçen dönemde büyük dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu özelliğiyle de gazel hem Fars hem de Osmanlı gazeline model olacak kıvama gelmiştir.

Öyle de oldu. İlk model rol olma özelliğini Fars tegazzüllerinde gösterdi. Fars şairleri, gazelde kendilerine bırakılan ortak edebî mirası benimseyip işlediler. Zaman içerisinde bu mirasa Arap şairlerinin gazellerinde yer almayan kendilerine ait renkli, ince, derin ve bazen insan duygusunu aşan hayal dünyasını kattılar. Arap teşbihlerini yani edebî söylemin benzetmelerini kullandıkları gibi, bu teşbihlere yeni benzetmeler eklediler ve

Arap gazellerinden çok farklı bir teşbih dünyası ortaya koydular. Bâdiyelerde geçen aşkı ve bu aşkın sevgililerini gazellerinde yansıtırken, bunları çevrelerine ve yaşadıkları topluma göre Yaşadıkları toplumun âdet, gelenek ve anlayışlarını gazele aktardılar ve gazeli mahalli/yerli/milli renklerle ördüler. Gazelin dilini hem incelediler, onu zarif ve gazele yatkın bir dil olmasını sağladılar hem de yaşadıkları toplumun deyim ve atasözlerini gazele taşıyarak ona mahallî bir kimlik ve aidiyet vermeye çalıştılar.

Fars gazel şairleri önce sevgiliyi maddî yani somut ve beşerî özellikler içerisinde XII. yüzyıla kadar işlediler. Adı geçen yüzyıla kadar aşkı da dünyevî anlamda yorumladılar. XII. yüzyıldan itibaren de adı geçen aşk ve sevgili beşerî ve somut olmadan çıktı, soyut ve ilahî bir özellik kazandı. Bu durum, Fars gazellerinin gelişimini tamamlayarak büyük bir dönüşüm örneği sergilediğini gösterir. Artık gazel, iki farklı söylem ve anlama sahip olarak karşımıza çıkar. Bu özelliklerinden dolayı sanki Arap gazeli sahneden çekilmiş, Fars gazeli Arap gazeliyle bağını koparmış ve edebiyat sahnesine kendine özgün yeni bir Fars gazeli çıkmıştır diyebiliriz. Bütün bunlar edebî söylemin mirası içerisinde ve gelenek denilen tılsımlı kelimenin doğrultusunda yapıldı.

Yukarıdaki söylenenler Osmanlı gazeli için de geçerlidir. Osmanlı gazel şairleri, ortak mirası Fars şiirinden aldılar ve ilk dönemde bu doğrultuda gazeller yazdılar. Zaman içinde yukarıda ifade edildiği gibi, Fars gazel şairlerinin yaptıklarının benzerlerini yaparak gazellere kendi kimliklerini vurmaya başladılar. Artık Fars gazelinin de Osmanlı edebî alanından çekildiğini, onunla bağlantısını kopardığını ve sahaya Osmanlı/Türk gazelinin çıktığını söyleyebiliriz. Osmanlı şairi; gazeli, kendi doğrultusunda dönüştürürken, ortak miras dairesinden kopmadı, geleneğe bağlı kaldı diyebiliriz. Buradan hareketle de gazelin şahsında genel anlamda klasik Türk şiirinin Fars edebiyatındaki etkisinde kaldığı görüşünün de bir kıymet-i harbiyesi olmadığını da söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

A'şâ, Meymûn b. Kays (ts.), Dîvânü'l-A'şâ, Beyrut.

Ahmed-i Dâ'î (2001), Ahmed-i Dâ'î Divanı (neş. Mehmet Özmen), TDK Yayınları, Ankara.

Akün, Ömer Faruk (2013), Divan Edebiyatı, DİA Yayınları, İstanbul.

- Alî, Muhammed Osmân (1406 hk.), *Fî Edebî Mâ Kable'l-İslâm*, Trablus.
- Andıç, Fuat-Süphan (2006). *Batıya Açılan Pencere Lâle Devri*, Eren Yayınevi, İstanbul.
- Armutlu, Sadık (2014), "Derî Farsçasında Gazelin Oluşumu, Felsefesi: Bu Gazeldeki Aşk Söylemi ve Güzellik Unsurlarının Kaynağı olarak Hadârî ve Uzrî Gazel", *Doğu Esintileri*, Sayı: 1, 2014/4, Erzurum.
- Armutlu, Sadık (2016), "Arap Edebiyatında Bir Tür Gazel", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden Gazele Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar*, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Armutlu, Sadık (2018), *Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem' ü Pervâne Mesnevileri*, Fenomen, Erzurum
- Armutlu, Sadık (2020), "Fars Şiirinde 'Türk' Kelimesine Yüklenen Anlamlar", *Doğu Esintileri Yıl 2020*, Sayı 12, 2020/1, Erzurum.
- Âşık Çelebi (ts.), *Âşık Çelebi Divanı* (haz. Filiz Kılıç), T.C. KB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü/e-Kitap.
- Atalay, Mehmet (2014), *İran Edebiyatı Tarihi Başlangıçtan Gaznelilere Kadar*, Demavend Yayınları, İstanbul.
- Ateş, Ahmet (1977), "Gazel", İA, MEB Yayınları, İstanbul.
- Bâkî (1994), *Bâkî Divanı* (neş. Sebahattin Küçük), TDK Yayınları, Ankara.
- Bekkâr, Yûsuf Huseyin (1981), *İtticâhâtü'l-Gazel Fî'l- Karni's- Sâni el-Hicri*, Beyrut.
- Berthels, E. (1374 hş.), *Târîh-i Edyât-ı Fârsî* (ter. Sîrûs-i İzedî, Tahrân.
- Browne, E. (1924), *A Literarry Hitory of Persia*, London.
- Bustânî, Butros (1989), *Udebâ'u'l-Arab Fî'l-Câhiliyye ve Sadri'l-İslâm*, Beyrut.
- Çavuşoğlu, Mehmet (1998), *Divanlar Arasında*, Kitabevi, İstanbul.
- Dakîkî (1347 hş.), *Dakîkî ve Eş'âr-ı Ū* (neş. Muhammed Debirsiyâkî), Tahran.
- Daudpota, Umer Muhammed (1382 hş), *Te'sîr-i Şi'r-i Arabî Ber Tekâmül-i Şi'r-i Fârsî* (ter. Sîrûs Şemîsâ), Sadâ-yı Mu'âsır, Tahran.
- Dayf, Şevkî (1426c/hk.), *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî el-Asru'l-Abbasi el-Evvel, Zâvî'l-Kurbâ*, Kahire.

- Dehhân, Muhammed Sâmî (1981), *el-Gazel, Dâru'l- Ma'ârif*, Beyrut.
- Demirayak, Kenan (1998), *Abbâsi Edebiyat Tarihi, Şafak Yayınları*, Erzurum.
- Ebû Rihhâb, Hassân (1366), *el-Gazel İnde'l-Arab, Vuzâratü'l-Ma'ârif, Kahire*.
- Ebû Sa'îd-i Ebû'l-Hayr (1350 hş.), *Suhenân-i Manzûm-ı Ebû Sa'îd-i Ebû'l-Hayr* (neş. Sa'îd-i Nefisî, Tahran).
- Edirneli Nazmî (2012), *Edirneli Nazmî Dîvânı* (haz. Sibel Üst), T.C. KB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü/e-Kitap, Ankara.
- Emrî (2004), *Emrî Dîvânı* (neş. Saraç, M. A. Yekta), Eren Yayınları, İstanbul.
- Enverî (1372), *Dîvân-ı Enverî* (neş. Müderris-i Radavî), *İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî*, Tahran.
- Erçavuş, Deniz (2020), *Senâî-yi Gaznevî'nin Gazellerinin Tasavvufî Açısından İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Eşrefoğlu Rûmî (2006), *İznikli Eşrefoğlu Rûmî'nin Hayatı-Eserleri ve Divanı* (neş. Mustafa Güneş), *Sahhaflar Kitap Sarayı*, İstanbul.
- Eyyûbî Yasin-Selahuddîn Hevvârî (1430 hk.), *Şerhü'l-Mu'allakâti'l-Aşere, et-Tivâl ve'l-Muzhebbât, Alemü'l-Kütüb*, Beyrut.
- Fâhûrî, Hannâ (1383 hş.), *Târîh-i Edebiyât-ı Zebân-ı Arabî: Ez-Asr-ı Câhilî Tâ-Karn-ı Mu'âsir*, (çev. Abdulmuhammed Âyetî), *İntişârât-ı Tûs*, Tahran.
- Fârâbî, Ebû Nasr (1991), *Kitâbu Ârâi Ehli'l-Medîneti'l-Fâdıla* (neş. Albert Nasrî Nâdir), Beyrut.
- Faysal, Şükrî (1982), *Tatavvuru'l-Gazel Beyne'l-Câhiliyyeti ve'l-İslam Min İmrî'l-Kays İla Ebî Rebî'a, Dâru'l-İlmi'l-Melâyl*, Beyrut.
- Ferrûh, Ömer (1403 hk.), *İbn Ebî Rebî'a el-Mahzûmî, Dâru Lübnân*, Beyrut.
- Ferrûh, Ömer (1965 hk.), *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî*, Beyrut.
- Ferrûhî-yi Sistânî (1335 hş.), *Dîvân* (neş. Muhammed Dr Siyâkî), *İntişârât-ı Zevvâr*, Tahrân.
- Fesâyî, Restigâr (1372 hş.), *Envâ'-ı Şi'r-i Fârsi, İntişârât-ı Nuvid*, Şiraz.

- Filshinsky, M. (1985), *History of Arabic Literature*, Moskova.
- Furat, Ahmed (1996), *Arap Edebiyat Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Gelibolulu Âlî (2018), *Gelibolulu Âlî Divanı* (neş. İsmail Hakkı Aksoyak), T.C. KB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü/e-Kitap, Ankara.
- Gilânî, İdâreçî (1370 hş.), *Şâ'irân-ı Hem-asr-ı Rûdekî*, Tahran.
- Gönel, Hüseyin (2010), 15-16. Yüzyıl Divanlarına Göre Divan Şiirinde Sevgili, Gazi Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Gündüz, Metin (1998), *Emeviler Döneminde Gazel Şiiri*, Atatürk Üniversitesi SBE Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Hâcû-yı Kirmânî (1371 hş.), *Dîvân-ı Gazeliyât-ı Hâcû-yı Kirmânî* (neş. Hamîd-i Mazharî), *İntişârât-ı Hıdemât-ı Ferheng-i Kirmân*, Tahran.
- Hâfız-ı Şîrâzî (1377), *Dîvân-ı Hâfız* (neş. Muhammed Kazvînî-Kâsım Ganî), *İntişârât-ı Sepîd*, Tahran.
- Hâkânî-i Şîrvânî (1375 hş.), *Dîvân-ı Hâkânî-yi Şîrvânî* (neş. Cihângîr-i Mansûr), Tahran.
- Hayâlî Bey Divanı (1992), *Hayâlî Bey Divanı* (neş. Ali Nihat Tarlan), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Hayretî (1981), *Hayretî Divânı* (neş. Mehmed Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Hilâlî-yi Çâğâtâyî (1375 hş.), *Dîvân-ı Hilâlî-yi Çâğâtâyî* (neş. Sa'îd-i Nefîsî), *İntişârât-ı Senâyî*, Tahran.
- Hüseyin, Taha (1925), *Hadîsu'l-Erbî'â, Dâru'l-Ma'ârif*, Kahire.
- İsfahânî, Ebû'l-Ferec Alî b. Hüseyin (1423 hk.), *Kitâbu'l-Eğânî* (thk. İhsân Abbâs-İbrâhîm es-Se'âfeyn-Bekr Abbâs), *Dâr Sâdır*, Kahire.
- İbn Sînâ (1938), *en-Necât*, Kahire.
- İbnu'l-Fârid (1426 hk.), *Dîvânü İbni'l-Fârid* (neş. Mehdî Muhammed Nâsîru'd-Dîn, *Dâru'l- Kutubi'l- İlmiyye*, Beyrut.
- İmru'u'l-Kays (1419 hk.), *Dîvânü İmrii'l-Kays*, (thk. Yasîn el-Eyyubî, *Mektebetü'l-İslâmiyye*, Beyrut.
- İshâk Çelebi (1990), *Divan* (neş. Mehmet Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri), Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Kadı Burhaneddîn (1980), Kadı Burhaneddin Divanı (neş. Muharrem Ergin), İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Karaismailoğlu, Adnan (2000) "Klasik Şiirimizde Beşeri Aşk" Yedi İklim, S. 119, Şubat 2000, İstanbul.
- Karamanlı Nizâmî (1974), Karamanlı Nizâmi, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanı (neş. Haluk İpekten), Sevinç Matbası, Ankara.
- Katrân-ı Tebrîzî (ts.), Dîvân-ı Katrân-ı Tebrîzî (neş. Hüseyin Âhî), Müessesesi-i Matbû'âtı-yi Hazar, Tahran.
- Kavîm, Abdulkayyûm (1336 hş.), Târîh-i Edebiyat-ı Derî (neş. Pûhyâlî Nazar Muhammed Behrûz), Kabil.
- Kays b. el-Mulevvah (el-Mecnûn) (1967, Dîvân, (neş. Şevkiye İnalçık), DTCF Yayınları, Ankara.
- Kedkenî, Rızâ Şefî'î (1370 hş.), Suver-i Hayâl Der Şi'r-i Fârsî, İntişârât-ı Âgâh, Tahran.
- Kemâl-i Hocendî (1337 hş.), Dîvân-ı Kemâl-i Hocendî (neş. Azîz Devlet Âbâdî), İntişârât-ı Kitâbfurûşî-yi Tahran, Tahran.
- Kılıçlı, Mustafa (1993), Sadru'l-İslâm ve Emeviler Devrinde Gına, Erzurum.
- Kik, Victor (1971), Te'sîr-i Ferheng-i Arab Der Eş'âr-ı Menûçihryi Dâmgânî, Dâu'l-Meşrik, Beyrut.
- Kîsâyî-i Mervezî (1377 hş.), Hekîm Kîsâyî-i Mervezî ve Şi'r-i U (neş. Muhammed Bakır Necefzâde-i Bârfurûş), İntişârât-ı Rûcâ, Tahran.
- Mahcûb, Muhammed (1345 hş.), Sebk-i Horâsânî Der Şi'r-i Fârsî, İntişârât-ı Sâzmân, Tahrân.
- Menûçihrî-yi Damgânî (1385 hş.), Dîvân (neş. Muhammed Debirsîyâkî), İntişârât-ı Zevvâr, Tahrân.
- Mesîhî (1995), Mesîhî Divanı (neş. Mine Mengi), TDK Yayınları, Ankara.
- Mu'izzî (1385), Külliyyât-ı Dîvân-ı Mu'izzî (neş. Nâsır-ı Heyyirî), Neşr-i Merzbân, Tahran.
- Mu'temen. Zeynelâbidîn. (1355 hş.), Tahavvul-i Şi'r-i Fârsî, Kitâbhâne-i Tuhûrî, Tahrân.
- Muncik-i Tirmizî (1391 hş.), Dîvân-ı Muncik-i Tirmizî (neş. İhsân Şuvârbî Mukaddem), İntişârât-ı Mîrâs-i Mektûb, Tahran.

- Müdebbirî, Mahmûd (1370 hş.), Şerh-i Ahvâl ve Eş'âr-ı Şâ'irân-ı Bî-Dîvân, Tahran.
- Necâfî Beg (1963), Necâfî Beg Divânı (neş. Ali Nihat Tarlan), MEB Yayınları, İstanbul.
- Nedîm (1997), Nedîm Dîvânı (neş. Muhsin Macit), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nef'î, (1993), Nef'î Dîvânı (neş. Metin Akkuş), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nev'î (1997), Dîvân (neş. Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri), İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Nizâmî (1974), Karamanlı Nizâmî, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanı (neş. Haluk İpekten), Sevinç Matbaası, Ankara.
- Nu'mânî, Şiblî (1335 hş.), Şi'ru'l-Acem Yâ Târîh-i Şi'r ve Edebiyât-ı İran (ter. Muhammed Takî Fahr Dâi-yi Gilânî), İntişârât-ı İbn Sînâ, Tahran.
- Özden, Ömer (2016), Yaratıcı Aşk, Dönem Yayımcılık, İstanbul.
- Pertev (2010), Muvakkit-Zâde Mehmet Pertev, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni (neş. Mehmet Ulucan), MEB Yayınları, İstanbul.
- Râfî'î, Mustafâ Sâdık (2009), Târîhu'l-Edebi'l-Arabî, Dâru'l-İlmiyye, Beyrut.
- Revânî (2017), Revânî Divanı (neş. Ziya Avşar), KTB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, e-Kitap, Ankara.
- Rûdekî-yi Semerkandî (1382 hş.), Dîvân-ı Şi'r-i Rûdekî (neş. Ca'fer Şi'âr), Neşr-i Katre, Tahran.
- Rypka, J. (1956), History of Iranian Literature, Dordrecht.
- Safâ, Zebihullah (1357 hş.), Genc-i Sohen, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran, Tahran.
- Safâ, Zebihullah. (1371 hş.) hş, Târîh-i Edebiyât Der İrân, İntişârât-ı Emir Kebîr, Tahrân.
- Selmân-ı Sâvecî (1389 hş.), Külliyyât-ı Selmân-ı Sâvecî (neş. Abbasalî Vefâyî), İntişârât-ı Suhen, Tahran.
- Senâ'î-yi Gaznevî (1385 hş.), Dîvân-ı Hekîm Ebû'l-Mecd Mevdûd b. Âdem Senâ'î-yi Gaznevî (neş. Müderris-i Radavî), İntişârât-ı Senâyî, Tahran.

- Sevimli, Erdem (2019), "Necâtî'nin Lâle-Hadler Gazelinde Ötekileşme ve Dışlanmışlık Hissi", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:5, Issue:4, ss. 794-807.
- Sulemî, Ebû Abdurrahman (ts.), *Tabakâtu's-Sufiyye* (neş. Nûreddîn Şureybe), Mısır/Kahire.
- Sünbül-zâde Vehbî (2011), *Dîvân* (neş. Ahmet Yenikale), Ukde Yayınları, Kahramanmaraş.
- Şafak, Rızâzâde (1352 hş.), *Târîh-i Edyât-ı İran, İntişârâtı Dânişgâh-ı Edebiyat*, Tahrân.
- Şemîsâ, Sîrûs (1374 hş.), *Sebk Şinâsî-yi Şî'ir, İntişârât-ı Firdovs*, Tahrân.
- Şems-i Kays-i Râzî (1387 hş.), *el-Mu'cam Fî Me'ayîr'i Eş'ârî'l- Acem* (neş. Müderris-i Razevî, *İntişârât-ı Zevvâr*, Tahrân.
- Şeyhî (2007), Oktay Nar, *Şeyhî: Hayatı Ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tâhir Lebîb (1981), *Sosyolociya'l-Gazeli'l-Arabi "eş-Şî'rü'l-Uzri Nemuze-cen"* (Contribution A Une Sociologie Delà Liltureture Arabe, Alger, 1974, (ter. Mustafa el-Misnaî), *Dâru'l-Beydâ*.
- Taşkent, Ayşe (2013), *Güzelin Peşinden*, Klasik, İstanbul.
- Unsurî-yi Belhî (1363 hş.), *Dîvân-ı Ustâd Unsurî-yi Belhî* (neş. Muhammed-i Debîrsiyâkî), *İntişârât-ı Kitâbhâne-i Senâî*, Tahran.
- Vated, Jean Claude (1372 hş.), *Hadîs-i Işk der-Şark: ez-Sedde-i Evvel tâ Sedde-i Pencum Hicri*, (çev. Cevâd Hadîdî), *Neşr-i Dânişgâhî*, Tahran.
- Vezinpûr, Nâdir (1374 hş.), *Medh Dâğ-ı Neng Ber Sîmâ-yı Edeb-i Fârsî Berresî-yi İntikâd-î ve Tahlîlî Ez 'İlel-i Medîhaserây-ı Şâ'irân-ı Irânî, İntişârât-ı Mu'în*, Tahran.
- Yahyâ Bey (1977), *Yahyâ Bey Divanı* (neş Mehmet Çavuşoğlu-M. Ali Tan-yeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Yalar, Mehmet (2009), "Emeviler Döneminde Gazel ve Ömer b. Ebî Rebî'a", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fkültesi Dergisi*, Cilt 18, Sayı 2, Bursa.
- Yanık, Nevzat (2010), *Arap Şiirinde Tasvir*, (Erzurum: Fenomen 2010).

- Yârşâtr, İhsân (1334 hş.), Şi'r-i Fârsî Der Ahd-i Şâhrûh, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahrân, Tahrân.
- Yıldırım, Kadri (1998), Cahiliye ve İslâmî Dönem Şiir Mevzularının Mukayesesi, Harran Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Urfa.
- Zerkânî, Seyyîd Mehdî (1385 hş.), "Senâ'î ve Sünnet-i Gazel-i İrfânî", Şûrîde-yi Der Gazne Endîşehâ ve Âsâr-ı Hekîm Senâ'î, Be-Kuşîş-i Muhammed Futûhî-Alî Asğar Muhammed Hânî, İntişârât-ı Suhen, Tahrân.
- Zerrînkûb, Abdülhuseyn (1367 hş.), Seyr Der-Şi'r-i Fârsî, Tahrân.
- Zevzenî, Ebû Abdillâh el-Hasan b. Ahmed (1972), Şerhu'l-Mu'allakati's-Seb', Beyrut.
- Zeydân, Corcî (ts.), Târîhu Âdâbi'l-Luğati'l-Arabiyye, (neş. Şevkî Dayf), Kahire.