**Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**
*Duzce University Journal of Social Sciences*

16(1), 2026, 21-33.
https://doi.org/10.55179/dusbed.1869968

e-ISSN: 2146-5975
https://dergipark.org.tr/en/pub/dusbed

Araştırma Makalesi/Research Article

# Hoca Neş'et Dîvânı'nda Giyim, Kuşam ve Süslenme Unsurları

## *Elements of Clothing, Attire and Adornment in Hoca Neş'et's Divan*

Emre Arvas[1*]

[1]Gaziantep Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Gaziantep, Türkiye.
ror.org/ 020vvc407

*Sorumlu yazar/Corresponding author:
emrearvas78@gmail.com

**Öz:** Klasik Türk şiiri, yüzyıllar boyunca şekillenen estetik yapısı içinde yalnızca soyut duyguları değil dönemin sosyal hayatını, maddi kültürünü ve inanç dünyasını da yansıtan zengin bir içeriğe sahiptir. Özellikle Lâle Devri ile ivme kazanan yenileşme hareketleri ve Nedim (ö. 1730)'in öncülük ettiği mahallîleşme akımı, gündelik hayata ait maddi kültür unsurlarının şiirde daha somut biçimde işlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu çalışma, XVIII. yüzyılın önde gelen şairlerinden Hoca Neş'et'in (ö. 1807) Dîvânı'nda yer alan giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını tespit ederek bu unsurların şiirde kazandıkları sembolik anlamları ve estetik işlevlerini ortaya koymaktadır. Çalışmada Dîvân'daki ilgili kavramlar tasnif edilerek örnek beyitler üzerinden değerlendirilmiş; bu unsurların edebî sanatlarla nasıl ilişkilendirildiği gösterilmiştir. Hem Nakşibendi tarikatına mensup hem de Mevlevîlik geleneğiyle yakın ilişki içinde olan Hoca Neş'et, şiirlerinde "sikke, tennûre, hırka, destâr, kemer" gibi tarikata özgü kıyafetleri yoğun biçimde kullanmış; bu maddi unsurları tasavvufi kimliğin, manevi olgunluğun ve değerler hiyerarşisinin görünür sembolleri hâline getirmiştir. Öte yandan atlas, dîbâ-yı zer-dûz, hil'at ve kaftan gibi dünyevi ihtişamın simgeleri, daima derviş kıyafetiyle karşıtlık kurularak maddi zenginliğe karşı tasavvufi fakr anlayışının üstünlüğü savunulmuştur. Ayna, gül-âb, hına, misk, anber, sürme ve şâne gibi süslenme unsurları ise Dîvân'da yalnızca süslenme unsurlarının bir parçası olarak değil, peygamber sevgisini, ilahi aşkı ve tasavvufi hakikat arayışını sembolik düzlemde ifade eden estetik unsurlar olarak kullanılmıştır. Tüm bu unsurlar; tenasüp, tezat, teşbih, telmih, istiare ve hüsn-i ta'lil gibi klasik belâgat terimleri ışığında estetik bir bütünlüğe kavuşturulmuştur. Çalışma, Hoca Neş'et'in giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını kendi yaşam deneyimi, tarikat kültürü ve estetik anlayışıyla yoğurarak XVIII. yüzyıl klasik Türk şiirinde özgün bir şiir dili oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

***Anahtar Kelimeler:*** *Hoca Neş'et, Giyim, Kuşam, Süslenme, Mevlevilik, Maddi kültür*

**Abstract:** Classical Turkish poetry possesses a rich content that reflects not only abstract emotions but also the social life, material culture, and belief systems of its age within an aesthetic structure shaped over centuries. In particular, the reform movements that gained momentum during the Tulip Era and the localization movement pioneered by Nedim (d. 1730) paved the way for the more concrete treatment of material cultural elements of daily life in poetry. This study aims to identify the elements of clothing, attire, and adornment found in the Divan of Hoca Neş'et (d. 1807), one of the leading poets of the 18th century, and to reveal the symbolic meanings and aesthetic functions these elements acquire in poetry. In this study, the relevant concepts in the Divan were classified and analyzed using sample couplets; the study demonstrates how these elements are associated with literary devices. Hoca Neş'et, who was a member of the Naqshbandi order and also maintained close ties with the Mevlevi tradition, made extensive use of order-specific garments such as "sikke, tennûre, hırka, destâr, and kemer" in his poetry; transforming these material elements into visible symbols of Sufi identity, spiritual maturity, and the hierarchy of values. On the other hand, symbols of worldly splendor-such as atlas, gold-embroidered brocade, ceremonial robes, and caftans-were consistently contrasted with dervish attire to assert the superiority of the Sufi concept of poverty over material wealth. Adornment elements such as mirrors, rosewater, henna, musk, amber, kohl, and shane are used in the Divan not merely as decorative elements, but as aesthetic elements that symbolically express love for the Prophet, divine love, and the quest for Sufi truth. All these elements have been brought together into an aesthetic whole through the lens of classical rhetorical terms such as harmony, contrast, simile, allusion, metaphor, and poetic justification. This study demonstrates that Hoca Neş'et, by blending elements of clothing, attire, and adornment with his own life experience, Sufi order culture, and aesthetic sensibility, created a unique poetic language within 18th-century classical Turkish poetry.

***Keywords:*** *Hoca Neş'et, Clothing, Attire, Adornment, Mevlevi Order, Material culture*

Geliş/Received: 23.01.2026
Revizyon/Revision: 20.04.2026
Kabul/Accepted: 02.06.2026
Yayımlanma/Online: 31.07.2026

**Cite as/Atıf için:** Arvas, E. (2026). Hoca Neş'et Dîvânı'nda giyim, kuşam ve süslenme unsurları. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16*(1), 21-33. https://doi.org/10.55179/dusbed.1869968

This is an open access paper distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC 4.0) hükümleri ve koşulları kapsamında açık erişim olarak yayımlanmıştır.

## I. GİRİŞ

Klasik Türk şiiri, asırlar boyunca şekillenen estetik anlayışı içerisinde hem maddi hem de manevi pek çok unsuru bünyesinde barındıran zengin bir muhtevaya sahiptir. Bu şiir geleneğinde aşk, sevgi ve muhabbet gibi bireysel duyguların yanı sıra sosyal hayat, siyasi yapı ve toplumsal meseleler de önemli bir yer tutar. Şairler, içinde yaşadıkları dönemin kültürel, ahlaki ve düşünsel dünyasını şiir diliyle yansıtmış böylece şiir, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda bir medeniyet tasavvurunun taşıyıcısı hâline gelmiştir.

Klasik Türk şiirinde ilahi ve beşeri aşk, en yoğun işlenen temalar arasında yer alır. İlahi aşk, tasavvufi düşüncenin etkisiyle insanın hakikate ve mutlak varlığa yönelişini sembolize ederken beşeri aşk çoğu zaman bu ilahi yolculuğun bir başlangıcı ya da mecazi bir durağı olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte şiir, yalnızca soyut ve metafizik kavramlarla sınırlı kalmamış gündelik hayata dair somut unsurları da estetik bir çerçeve içerisinde işlemiştir.

Eşya, giyim, kuşam, yeme, içme kültürü, yazı ve kitap, mimari ve inşaat unsurları, meslekler ve gündelik hayat pratikleri, şairlerin hayal dünyasında sembolik anlamlar kazanarak şiire dâhil edilmiştir. Bu bağlamda maddi kültür unsurlarının klasik Türk şiirinde önemli bir malzeme alanı oluşturduğu görülmektedir. Kalem, mürekkep, kâğıt gibi unsurlar, ilmin ve irfanın sembolleri olarak şiirde yer bulmuş; şairin bilgiyle, hikmetle ve ilahi kelamla kurduğu ilişkiyi temsil etmiştir. Mimari unsurlar ise cami, medrese, saray ve köprü gibi yapılar üzerinden hem şehir hayatını hem de medeniyet bilincini yansıtan imgeler olarak kullanılmıştır. Mimari uygulamalar, özellikle şehir tarihçiliği açısından yaratıcılığın somut örneklerini sunar. Mimarlık yalnızca fiziksel bir alan olmayıp görsel ve sembolik bir boyut da taşır. Bu bağlamda Osmanlı dönemi şehir tarihi içinde mimari, tarihsel bir kaynak ve bilgi disiplini olarak değerlendirilmektedir. Tarihi duyarlılık ile kültür ve sanatın etkileşimi ise kenti yaratıcı bir mekâna dönüştürmekte şiir ve mimarlık, birbirini besleyen alanlar olarak medeniyet bilincinin taşıyıcısı işlevi görmektedir (Öztekin, 2016, s. 309).

Arapça kökenli kıyâfe sözcüğü, "birini takip etmek" ve "fiziksel özelliklerden yola çıkarak soy tespiti yapmak" anlamlarını taşır. İnsanın giyinme biçiminin hem kendi kişiliğini yansıtması hem de bağlı olduğu gelenekleri takip ettiğini göstermesi bakımından giyim kuşamda "kıyafet" olarak adlandırılmıştır (Bozkurt, 2022, s. 508).

Türk giyim kuşam ve süslenme geleneğinin tarihsel gelişimi üzerine yapılan araştırmalarda edebî eserler, tarihsel kaynaklar kadar zengin veriler sunmaktadır. Bu noktada; divanlar, halk şiirleri, türküler, koşmalar, semailer ve destanlar, dönemin moda anlayışını ve sosyal statü göstergelerini barındıran birer hazine niteliğindedir. Özellikle kalender-meşrep şairler, mahbub veya mahbube sevgililerini çeşitli manzumelerle överken giyim ve kuşam ayrıntılarına sıkça başvurmuşlardır. Bu tariflerde kıyafetler; sevgilinin zarafetini, toplumsal konumunu ve şairin estetik algısını somutlaştıran temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Koçu, 2015, s.9).

Lale Devri'nde (1718-1730) sarayda başlayıp tüm topluma yayılan yenilikler, Osmanlı giyim ve süslenme alışkanlıklarını derinden etkilemiştir. Kumaş, renk çeşitliliği ve süs unsurlarının artmasıyla giyinmek ve süslenmek yalnızca bir gereksinim olmaktan çıkıp sosyal statü, zevk ve kültürel kimliğin bir göstergesi hâline gelmiştir. Nedim, giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını şiirinde canlı, somut ve gündelik hayatla iç içe bir şekilde ele almış böylece divan şiirinin geleneksel ve çoğu zaman soyut kabul edilen mazmun dünyasına yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu şiirler, yalnızca edebî bir estetik sunmakla kalmamakta aynı zamanda dönemin maddi kültür unsurlarını ve sosyal hayatını yansıtan önemli tarihi ve kültürel veriler de içermektedir (Kudret, 2017, ss. 374-375).

Osmanlı coğrafyasında kıyafet, yalnızca bedeni örten bir nesne değil, bireyin toplumsal hiyerarşideki yerini, inancını ve mesleki kimliğini göstermekteydi. Özellikle modernite öncesi dönemde kumaşın cinsi, rengi ve deseni, kişinin statüsünü belirleyen temel birer sembol olarak kabul edilirdi. Kamusal alanlarda bir bakışta medrese ehlini bürokrattan, dervişi askerden ya da Müslüman tebaayı gayrimüslimden ayırt etmek, kıyafetler ile mümkündü. Hayatın her alanına sirayet eden bu zengin giyim kültürü ve toplumsal hiyerarşi göstergeleri, dönemin zihniyet dünyasını yansıtan Divan şiirine de estetik birer imge olarak taşınmıştır (Serdaroğlu Coşkun, 2017, s. 66). Bu toplumsal düzen çerçevesinde Hoca Neş'et, halk içine çıktığında bir tımarlı sipahi kıyafeti kuşanarak o dönemin alışılmış hoca kimliğinin dışına çıkan, ayırt edici bir profil sergilemiştir. Hoca Neş'et'in evinde sikke giyerken dışarıda sipahi kıyafetiyle dolaştığı belirtilmiştir. Neş'et'in, Osmanlı kıyafetiyle ve belinde kılıçla dolaştığı kaynaklarda geçmektedir. Babasıyla Hacca gittiği ve dönüşte Konya'ya gelince Çelebi Efendi'den sikke giydiği de ifade edilmektedir (Genç, 2005, s. 42).

Tarikat geleneğinde tâc, kemer ve hırka gibi giyim unsurları, dervişin maddi dünyadan arınarak manevi hakikate yönelmesini simgeler. Özellikle kanaat, melâmet ve tecrid hırkası gibi kavramlar kişinin dünyevi hırsları terk edip nefsini terbiye etmesini ve bütün varlığıyla ilahi bir amaca adanmasını temsil eder. Bu kıyafetler, tasavvufi şiirde yalnızca birer dış katman değil, dervişin içsel yolculuğunun ve manevi kimliğinin görsel birer nişanesi olarak kabul edilir (Öztürk, 2011, s. 37).

Kaftan, kemer, sarık ve atlas gibi giyim unsurları yalnızca fiziksel birer nesne olarak değil; statü, ihtişam ve iktidar göstergesi olarak kullanılmıştır. Benzer şekilde sofra, kadeh, şarap ve meyhane imgeleri, hem sosyal hayatın hem de tasavvufi sembolizmin vazgeçilmez unsurları arasında yer almıştır. Şair, tasavvufi bir derinlikle ele aldığı beyitlerinde giyim, kuşam unsurlarını birer karşılaştırma ve benzetme vasıtası olarak kullanmıştır. Bu doğrultuda, dervişliğin nişanesi olan fakirlik külahını, devleti ve iktidarı temsil eden aydınlık taç ile değişmeyeceğini vurgulamıştır. Benzer bir yaklaşımla;

kaba çul (pâlâs) ve derviş postu, hükümdarlık tahtına ve parlak bir talihe (baht-ı fîrûz) tercih edilmiştir. Bu tercihler, maddi güce karşı manevi zenginliğin üstünlüğünü simgeler.

> Gehî **delkı kabâ-yı** şâh-ı nev-rûza degişmezler
> **Pâlâs u postı** taht u baht-ı fîrûza degişmezler
> **Külâh-ı** fakrı tâc-ı devlet-efrûza degişmezler
> Melâmet **hırkasın dîbâ-yı** zer-dûze degişmezler
> Soyarlar kâmet-i cândan **libâs-ı** ʿucb u pindârı (Th. 10/13)

Manzumede yer alan sikke, hırka, destâr ve benzeri tarikat giyim unsurları yalnızca fiziksel kıyafetler olarak değil aynı zamanda tarikat mensubiyetini, manevi olgunlaşmayı ve tasavvufi kimliği temsil eden semboller olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle giyim ve kuşam, şiirde estetik bir tasvir unsuru olmanın ötesine geçerek Mevleviliğin disiplinli yapısını ve sembolik dilini görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Şairler, içinde yaşadıkları toplumun sosyal dokusunu ve estetik değerlerini yansıtmak amacıyla şiirlerinde maddi kültürün her unsuruna geniş bir yer ayırmıştır. Nesneleri sadece birer araç değil, kültürel birer sembol olarak işlemişlerdir. Giyim, kuşam bu unsurlar arasında şiir dilinde en yoğun kullanılan ve sembolik anlam yükü en yüksek olan kategorilerden biridir.

Sonuç olarak klasik Türk şiiri, maddi ve manevi unsurları birlikte ele alarak çok katmanlı bir anlam dünyası inşa etmiştir. Şiirde yer alan maddi kültür unsurları, dönemin sosyal ve kültürel hayatına ışık tutarken manevi temalar ise insanın iç dünyasına, inanç sistemine ve varlık tasavvuruna dair derinlikli bir perspektif sunar. Bu yönüyle klasik Türk şiiri, toplumun zihniyetini ve hayat tarzını yansıtan önemli bir kültürel belge niteliği taşımaktadır.[1]

Bu çalışma, XVIII. yüzyıl şairlerinden Hoca Neş'et'in Divanı'nda yer alan giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını tespit ederek bu ögelerin metindeki kullanım biçimlerini, kazandıkları anlam değerlerini ve şiir estetiğine olan yansımalarını bütüncül bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Hoca Neş'et'in bu çalışmaya konu edilmesinde, şiirlerinde giyim, kuşam ve süslenme unsurlarının belirgin bir şekilde yer bulması ve bu ögelerin metin içerisinde çok katmanlı bir anlam dünyası oluşturmaya katkı sağlaması etkili olmuştur. İncelenen eserde yer alan giyim ve kuşam ögeleri ile süslenme unsurları alfabetik bir düzenle tasnif edilerek tahlil edilmiştir. Araştırmada, aynı anlama gelen veya farklı bağlamlarda benzer işlevlerle kullanılan terimler bir arada değerlendirilmiştir.

Hoca Neş'et Divanı'ndan seçilen örneklerde, bahsi geçen unsuru anlamsal ve bağlamsal açıdan en iyi temsil eden beyitlere yer verilmiştir. Divan'da bu hususta çok sayıda örnek bulunmasına rağmen, çalışmanın hacmi ve kapsamı göz önünde bulundurularak temsili niteliği yüksek belirli örnekler incelenmiştir.

### *A. Hoca Neş'et ve Edebî Kişiliği*[2]

XVIII. yüzyıl Osmanlı ilim ve edebiyat dünyasının önemli simalarından biri olan Neş'et, hem Hocalık/Mesnevihanlık hem de bir şair olarak dönemini derinden etkilemiştir. Asıl adı Süleyman olan Hoca Neş'et, 1148/1735 yılında Edirne'de dünyaya gelmiştir. İlk eğitimine babasının rahle-i tedrisinde başlamış, daha sonra kendi azim ve gayretiyle dönemin önde gelen âlimlerinden dersler alarak ilmi derinliğini artırmıştır. Eğitim sürecinde özellikle tasavvufa yönelmiş ve belagat alanında yetkinlik kazanmıştır.

Bir tımarlı sipahi olması hasebiyle 1768-1769 Osmanlı-Rus Savaşına bizzat iştirak etmiştir. Savaşın zorluklarını ve cephedeki gözlemlerini şiirlerine aktarmıştır. Hoca Neş'et, asıl şöhretini İstanbul'un Molla Gürâni semtindeki ikametinde verdiği derslerle kazanmıştır. Hocalık ve Mesnevihanlık yönüyle ön plandadır. Hoca Neş'et, burada dönemin yüksek rütbeli devlet adamlarını ve önemli sanatçılarını yetiştirmiştir. Kendisinin en önemli talebelerinden birisi ise Şeyh Galib'dir. Hoca Neş'et, 1222/1807 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

Divan'ında toplam 28 farklı şaire nazire yazmış olması, onun hem selefleriyle kurduğu güçlü bağı hem de geleneğe olan hâkimiyetini göstermektedir. Eserinde yer alan gazeller ve tarih manzumelerinin yanı sıra, talebelerine verdiği mahlaslar ve bu şiirleri "mahlasnâme" türündeki şiirlerle kayıt altına alması, onun hocalık vasfının edebî kimliğine yansıması olarak değerlendirilmektedir. Edebî üslup bakımından Neş'et, Nâbi ekolünün temsil ettiği hikemi tarzı ve dilde sadelik anlayışını benimsemiştir. Nedim ile ivme kazanan Mahallileşme akımına doğrudan ve tam bir bağlılık göstermese de bu cereyanın dilde gerçekleştirdiği yerlileşme hamlelerinden uzak kalmamıştır. Şiirlerinde günlük hayatın sıcaklığını, canlılığını ve somut unsurlarını başarıyla yansıtması, sanatçının Mahallileşme akımının estetik imkânlarından seçici bir

---

[1] Maddi ve Sosyal-Kültürel Unsurlar Üzerine yapılmış çalışmalar için bkz.: Nihat Öztoprak, (2000). Divân Şiirinde Osmanlı Geleneğinin İzleri. Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 155-168. Pervin Çapan, (2000). Yahya Bey Dîvânı'nda Estetik ve Kültürel Bir Değer Olarak Giyim Kuşam ve Renk Unsurları. Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 3, 169-198. Yunus Kaplan. (2009). Sâbit Divanı'nda Mahallîleşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları. Turkish Studies Edebiyatımızda Mahallîleşme ve Türkî-i Basît- Prof. Dr. Mustafa İsen'e Özel Sayısı, 4/5, 209-248. Eda Tok, (2010). Osman Nevres Dîvânı'nda Maddî Kültür, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya: Sakarya Üniversitesi. Vildan Serdaroğlu Coşkun, (2017), Zati Divanına Göre 16. Yüzyılda Sosyal Hayat, İstanbul: Erdem Yayınları. Betül İpşirli Argıt, (2015). Osmanlı İstanbul'unda Giyim Kuşam. (Ed.), Bilgin, A. Antik Çağ'dan XVI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Toplum-Giyim-Kuşam, Merasim, Eğlence (ss. 230-263). İstanbul: İBB Kültür Aş. Yayınları.

[2] Hoca Neş'et'in hayatı, edebî kişiliği ve şiirleri incelenirken, İlhan Genç tarafından hazırlanan Hoca Neş'et: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni adlı çalışma esas alınmıştır. Çalışmada alıntılanan şiirlerde şu kısaltmalar kullanılmıştır: Eb. (Ebyât), G. (Gazel), K. (Kaside), Mah. (Mahlasname), N.Ş. (Na't-ı Şerîf), Ş.N. (Şitaiyye Na't-ı Şerîf), Tar. (Tarih) ve Th. (Tahmis).

biçimde istifade ettiğini ortaya koymaktadır (Genç, 2005, s. 137).

Hoca Neş'et'in şahsi meşrebi ve tarikat aidiyeti incelendiğinde, kendisinin aslen Nakşibendiyye tarikatına mensup olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte, üstlendiği tekke görevleri ve sahip olduğu unvanlar sebebiyle Mevlevilik ile de yakın bir ilişki içerisinde bulunduğu değerlendirilmektedir. Ancak bu bağın manevi bir intisaptan ziyade kurumsal bir temsiliyetle sınırlı kaldığı söylenebilir. Nitekim Esrar Dede'nin, Mevlevi şairleri bir araya getirdiği ünlü Tezkiresi'nde Neş'et'in ismine doğrudan yer vermemiş olması, döneminde de kendisinin tam manasıyla bir "Mevlevi" olarak kabul edilmediğinin en somut göstergesidir (Genç, 2022, ss. 40-41).

Hoca Neş'et Mevleviliğe ait giyim unsurları şiirlerinde yoğun olarak kullanmıştır. Sikke de kullanılan unsurlar arasında ön plandadır. Sikkeyi kendi hayatında da kullandığı bilinmektedir. Hoca Neş'et'in evinde genellikle başında sikke ile gezdiği ve derslerden kalan vakitlerin çoğunda ise tarikat ehliyle sohbet ettiği bilinmektedir (Bektaş, 2011, s. 187).

## II. HOCA NEŞ'ET DİVANI'NDA GİYİM, KUŞAM UNSURLARI

### *A. Atlas*

Giysi yapımında kullanılan bu ipek kumaş; kırmızı, mavi, yeşil ve sarı gibi düz renklerde dokunur ve üzerinde herhangi bir motif barındırmaz (Koçu, 2015, s. 23).

> Giçmez mi felek **atlasını sûzen-i ʿÎsî**
> Çarha tolanur rişte-i Meryem bükülince (G.100/5)

"Hz. İsa'nın iğnesi, feleğin atlas kumaşını delip geçmez mi? Hz. Meryem'in ipliği bükülüp eğrildiğinde gök kubbede dolanır."

Şair gök kubbeyi atlas bir kumaş gibi düşünür. Hz. İsa'nın iğnesinin bu kumaşı deldiği, Hz. Meryem'in ipliğinin de arkasından dolandığı ifade edilir. Şair beyitte, sûzen-i ʿÎsî ve rişte-i Meryem tamlamalarını birlikte kullanarak telmih sanatına yer verirken "sûzen, atlas, çarh, rişte ve bükülmek" kelimeleri ile de tenasüp sanatı oluşturmuştur.

### *B. Câme- Libâs*

**Câme,** kolları bol olan kıyafete denilir (Pala, 2011, s. 82). **Libâs;** elbise, giysi, giyilecek şey anlamlarını taşımaktadır (Sâmî, 2012, s. 954).

> Evvel çıkarup **câme-i** cân rehn-i şârab it
> Tecrid ile var soñra yüri ʿâlem-i âb it (G. 8/1)

"Evvel can elbisesini çıkarıp onu şaraba rehin ver sonra tecrid ile gidip kendini âlem-i âb eyle."

Şair, câme-i cân'ı yukarıdaki beyitte "can elbisesi" anlamında kullanmıştır. Bu ifade, insanın maddi varlığını ve ruhunu bedenle olan ilişkisini sembolik bir şekilde anlatır. Şair soyut bir kavram olan ruh ve varlık ilişkisini, somut bir unsur olan "elbise" üzerinden ifade etmektedir.

> Melâmet hırkasın dîbâ-yı zer-dûze degişmezler
> Soyarlar kâmet-i cândan **libâs-ı** ʿucb u pindârı (Th. 10/13)

"Melâmet hırkasını altın işlemeli ipek kumaşla değiştirmezler. Canın bedeninden kibir ve gurur elbisesini çıkarıp atarlar."

Libâs kelimesi, yukarıdaki beyitte elbise manasında kullanılmıştır. Altın işlemeli ipek kumaş daha çok padişahlar, devlet erkânı ve yüksek zümre ile anılır. Şair, melâmet ehlinin dünya nimetlerine değer vermediğini ve gösterişli elbiseler yerine sade bir hayatı tercih ettiğini anlatır. Onlar için asıl önemli olan şey, insanın içindeki kibir, kendini beğenmişlik ve gurur elbisesini tamamen çıkarıp atmaktır. Şair, melamet hırkası ile altın işlemeli ipek kumaş arasındaki anlam karşıtlığından yararlanarak tezat sanatını, "hırka, dîbâ, zer-dûz, soymak, kâmet ve libâs" kelimeleri de kendi aralarındaki anlam ilgisiyle tenasüp sanatını meydana getirmiştir.

### *C. Dâmen*

Dâmen etek anlamına gelmektedir. Başka kelimelerle bir araya gelerek dâmen-bûs (etek öpen) veya dâmen-âlûde (eteği bulaşık, iffetsiz) gibi hem gerçek hem de mecaz anlamlı yeni tamlamalar kurar (Pala, 2011, s. 105).

> Tut **dâmen-i gûşı** güher-i nutka kerem kıl
> Pend-i peder-i pîr-i hıred cân-ı cüvândur (Mah. 9/23)

"Kulağının eteğini tut ve o değerli söz cevherine lütufkâr ol. Çünkü akıl piri olan babanın verdiği öğüt, gencin canıdır."

Hoca Neş'et'in Şeyh Galib için yazmış olduğu mahlasnâmede geçen bu beyit birçok nasihati de içermektedir. Şair bu beyitte, deneyimli kişilerin verdiği değerli öğütleri dinlemenin önemini anlatır. Hikmetli sözler ve öğütler birer inciye benzetilmiştir. Şair, "kulağının eteğini tutarak bu söz incisine lütfetmesini" söylerken aslında çok bilinen "kulağına küpe

etmek" deyimini şiirsel bir dille ifade etmiştir. İnci nasıl kulağa takılan değerli bir süsse, yaşlı ve tecrübeli aklın (peder-i pîr-i hıred) öğütleri de genç insanın hayatına can verecek kadar değerli bir süstür ve asla unutulmamalıdır. Hikmetli sözü bir inciye (güher-i nutk), aklı ve tecrübeyi ise yaşlı bir babaya (peder-i pîr-i hıred) benzeterek teşbih-i beliğ, pîr ve cüvân kelimeleri ile de tezat sanatına yer verilmiştir.

Bahtum öyle yâr ü yâver tâli'ümdür mihrbân
Yûsuf olsam da Züleyhâ nâz ile **dâmen-keşân** (G. 95/1)

"Bahtım bana o kadar dost ve yardımcı, talihim o kadar şefkatli ki Yusuf olsam bile, Züleyha nazlanarak eteğini benden çeker ve uzaklaşırdı."

Şair bu beyitte, kaderin kendisine gülmemesinden ve şanssızlığından yakınmaktadır. Yusuf ile Züleyha kıssasına telmihte bulunmuştur. Züleyha, Hz. Yusuf'a tutkuyla bağlanmış ve sürekli onun peşinden koşmuştur. Ancak şair kendi talihsizliğini şu şekilde anlatır: "Benim şansım o kadar kapalı ve ters ki, eğer ben o çok sevilen Yusuf'un yerinde olsaydım, bana âşık olması gereken Züleyha bile yüzüme bakmaz, benden uzaklaşırdı." Giyim kültürüne ait somut bir parça olan etek, bu tamlamada "birinden yüz çevirmek, ilgisiz kalıp nazlanarak çekip gitmek" anlamında tamamen mecazi olarak ele alınmıştır.

Beytin ilk dizesinde şair, şansının çok açık olduğunu belirtip aslında tam tersini kastederek yaşadığı şanssızlığı dile getirmiş ve tariz sanatından yararlanmıştır. Ayrıca metinde Hz. Yusuf ve Züleyha kıssasına yer verilerek telmih sanatı örneklendirilmiştir.

*D. Destâr*

Destâr, tarikat ehlinin, şeyhlerin ve halifelerinin sardıkları çeşitli renk ve şekillerdeki sarıklara denir (Uludağ, 2012, s. 104).

Tâc-ı fahr-ı felege bir nazar itdüm Neş'et
Mürde **destârı** gibi rû-be-kafâ geldi bana (G. 1/9)

"Ey Neş'et! Feleğin o çok övündüğü tacına şöyle bir baktım, o taç bana tıpkı bir ölü sarığı gibi ters göründü."

Şair, dünyaya ait güç ve gösteriş sembolü olan "feleğin tacına" bakar. Ancak onun gözünde bu taç, imrenilecek bir şey değil tam tersine "rû-be-kafâ" dır, yani ters-yüz olmuş, anlamını yitirmiş ve yüzü geriye dönüktür. Şair burada "mürde destârı" (ölü sarığı) tamlamasıyla şu anlamı kastetmektedir: Ölünün başındaki sarığın altında nefes alan canlı yoktur. O artık sadece ölümü, hiçliği ve terk edişi simgeleyen bir bez parçasıdır. Şair beyitte dünyanın övündüğü tacı (tâc-ı fahr-ı felek), bir ölünün sarığına (mürde destârı) benzeterek teşbih-i beliğ sanatı yapmıştır. Gücü ve iktidarı temsil eden taç ile hiçliği ve ölümü simgeleyen ölü sarığı karşı karşıya getirerek tezat sanatı oluşturmuş ayrıca taç, destar ve rû-be-kafâ kelimelerinin anlam ilgisiyle bir arada kullanılması sonucu tenasüp sanatına yer vermiştir.

Egerçi lâne-tarz ammâ kafes-gûn pek güzel sarmış
Ser-i Mecnûnda ta'lîk-bâf olan **destârı** gördüñ mi (G. 134/2)

"Mecnun'un başında kıvrım kıvrım dokunmuş bir sarık gibi duran o sarığı gördün mü? Her ne kadar kuş yuvası biçiminde olsa da, (Mecnun'un başını) bir kafes gibi ne de güzel sarmıştır!"

Şair, Mecnun'un başındaki sarığı tasvir etmektedir. Mecnun'un başındaki sarık, kat kat sarılıp şekil aldığı için kuş yuvasına benzetilir aynı zamanda bir kafes gibi başını çevrelemiş gibidir. Kuşların ördüğü bu şey kuşlar için bir "yuva" olsa da, Mecnun'un başını (aklını) tutsak eden bir "kafes" gibi sarmıştır. Kuşun özgürlük yuvası, Mecnun'un delilik ve aşk kafesi olmuştur. Beyitte destârın yuva ve kafese benzetilmesiyle teşbih-i beliğ yapılmış, yuva ile esareti simgeleyen kafes kavramları bir arada kullanılarak tezat sanatı; lâne, kafes, destâr, ser kelimeleri ile tenasüp, Mecnûn'un isminin geçmesi ile Leyla ile Mecnun mesnevisine telmih yapılmıştır.

*E. Hırka-Dibâ-Külâh-Zer-dûz*

**Hırka,** dervişlerin giydiği yakasız ve kollu cübbeye denilmektedir. Hz. Peygamber'in giydiği hırkaya da Hırka-i Şerîf veya Hırka-i Saâdet denilirdi (Pala, 2011, s. 204). **Dibâ,** kalın canfesi andıran, renkli ve ipekli kumaş türüdür (Pakalın, 1993, s. 457). **Külâh,** derviş başlığı, serpuş ve sikke anlamındadır (Gölpınarlı, 2015, s. 196). **Zer-dûz;** sırmalı, klapdanlı kumaşa denilir (Pakalın, 1993, s. 654).

**Külâh-ı** fakrı tâc-ı devlet-efrûza degişmezler
**Melâmet hırkasın dîbâ-yı zer-dûze** degişmezler (Th. 10/13)

"Fakirlik külahını, devleti aydınlatan bir taç ile değiştirmezler. Melâmet hırkasını da altın işlemeli ipek kumaşa değiştirmezler."

Şair, melâmet yoluna girmiş kimselerin bu fakr külahını "tâc-ı devlet-efrûz" yani dünya saltanatını ve ihtişamını temsil eden parlak bir taç ile değiştirmeyeceklerini söyler. Daha önce yukarıda da ifade edildiği üzere şairler, "altın işlemeli ipek kumaşı" (dîbâ-yı zer-dûz) her zaman yamalı, değersiz ve gösterişsiz olan "derviş hırkası" ile kıyaslar. Şair, gönül ehlinin

gözünde dünya malının ve makamının hiçbir değerinin olmadığını asıl zenginliğin ve yüceliğin tevazu ve Hakk'a tam teslimiyet içinde bulunabileceğini ifade etmektedir. Külâh-ı fakr ve tâc-ı devlet-efrûz ve Melâmet hırkası-dîbâ-yı zer-dûze arasındaki kavramsal zıtlıklar üzerinden tezat sanatı görülmektedir. Ayrıca birinci mısrada başa giyilen (külâh, tâc), ikinci mısrada ise bedene giyilen (hırka, dîbâ) nesnelerinin sıralanmasıyla leff ü neşr sanatına yer verilmiş yine bu kavramların bir arada kullanımıyla da tenasüp sanatı meydana getirilmiştir.

Bu **Hırka-i Şerîfe** bu kisve-i latîfe
Mescîd ü hem-mübârek dâ'im ola İlahi (Tar. 2/15)

"İlahi! Bu Hırka-i Şerif'e ve bu latif elbise mescid ile birlikte daima mübarek olsun."

Hırka-i Saadet sandukası için yazılmış olan tarih manzumesinde geçen bu beyitte şair, bir derviş hırkasını değil, doğrudan Hz. Muhammed'in Ka'b bin Züheyr'e bıraktığı kutsal emaneti ifade etmektedir. Hz. Peygamber'e ait olduğu kabul edilen Hırka-i Şerif'i ve onun bulunduğu Hırka-i Şerif sandukasını övmekte ve bu kutsal emanetin bulunduğu mekân için dua etmektedir.

*F. Hil'at*

Padişahlar ve yüksek rütbeli devlet adamları tarafından taltif amacıyla giydirilen onur elbisesine verilen addır (Uludağ, 2012, s.170).

İdüp tebrikine bir **hil'at ilbâs**
Murassa'-pend ile yek-pâre elmâs (Mah. 1/70)

"(Onu) tebrik etmek için bir hilat giydirip, mücevherlerle bezenmiş öğüdü, tek parça kusursuz bir elmas gibi (ihsan etti)."

Hoca Neş'et'in, Hanif Efendi için kaleme aldığı mahlasnâmede "hil'at ilbâs" terkibine yer verilmiştir. Bu ifadeyle, tebrik için verilen ve elmaslarla süslenmiş bir hilati, yani kaftanı tasvir etmiştir. Şair, Osmanlı devlet teşkilatında hil'at giydirme merasimine telmihte bulunmaktadır. "Hil'at ilbâs etmek", devlet veya saray çevresinde bir kimseyi taltif etmek, onu onurlandırmak ve başarısını kutlamak amacıyla değerli bir kaftan giydirmek anlamına gelir. Bu nedenle beyitte Hanif Efendi'nin başarısı sebebiyle tebrik edildiği anlaşılmaktadır.

Âyâ bilür misin hîç kimüñ bu **hil'at-i hâs**
Sâhib-serîr-i Mi'râc her dü-serây şâhı (Tar. 2/7)

"Acaba bu özel hilatin kime ait olduğunu hiç bilir misin? O, Mi'racın taht sahibi olan ve iki sarayın (alemin) şahı (Hz. Peygamber'e) aittir."

Hırka-i Şerif Sandukası için yazılmış olan tarih manzumesinden alınmıştır. Şair bu beyitte, bahsedilen bu eşsiz hırkanın sıradan birine değil, Miraç tahtının sahibi ve iki cihanın da sultanı olan Hz. Peygamber'e ait olduğunu vurgulamaktadır. Beyitte hem Miraç hadisesine hem de Hz. Peygamber'in hırkasına telmihte bulunulmuş "Âyâ bilür misin hîç" ibaresiyle de istifham sanatı kullanılmıştır.

*G. Kabâ-Delk/Palâs-Post*

**Kabâ,** üste giyilen elbise, cübbe kaftan. Tasavvufta dervişin hırkasına kaba denir. Kaba'nın önü açık olup düğmesi yoktur (Pala, 2011, s. 244). **Delk,** eski elbise, dervişlerin giydiği eski abâ, yırtık cübbe ve yamalı dilenci hırkası anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 2012, s. 195). **Palâs** (pelâs), sözlüklerde eski kilim, keçe aba, çul anlamlarında kullanılmaktadır (Devellioğlu, 2012, s. 1002). **Post,** tekkelerde belli bir makam demektir (Uludağ, 2012, s. 288).

Gehî **delkı kabâ-yı** şâh-ı nev-rûza degişmezler
**Pâlâs u postı** taht u baht-ı fîrûza degişmezler (Th. 10/13)

"Kimi zaman yamalı derviş hırkasını Nevruz padişahının gösterişli kaftanına değişmezler. Kaba çulu ve derviş postunu da hükümdarlık tahtına ve uğurlu, parlak bir bahta değişmezler."

Neş'et, kaba çulu ve postu, hükümdarlık tahtına ve uğurlu, parlak bir bahta değiştirilemeyeceğini söyler. Klasik Türk şiirinin temel temalarından biri olan dünyaya meyletmeme anlayışını ve tasavvuf ehlinin kanaat düşüncesini işler. Sultanların gösterişli kaftanları, tahtları ve talihleri onlar için hiçbir değer taşımaz. Bu yüzden dervişler kendi fakirlik elbiselerini, dünya saltanatının sembolleri olan firuze tahtlara ve Nevruz şahının kabasına değişmezler. Böylece beyitte, tasavvufi fakrın dünya saltanatından üstün olduğu vurgulanır. Şair, dervişlerin yamalı hırkalarını Nevruz padişahının o süslü kabasına değişmeyeceklerini söyleyerek yalnızca bir karşılaştırma yapmakla kalmaz aynı zamanda dervişin bu tavrının geçici bir reddediş değil kalıcı bir hayat görüşü olduğunu ilan eder. Şair beyitte, delk, kabâ, şâh, pâlâs, post, taht ve baht gibi birbiriyle anlamca ilgili kelimelerin bir arada kullanılmasıyla tenasüp sanatı oluşturmuş delk/kabâ ve pâlâs-post/taht-baht kavramları arasındaki karşıtlıkla tezat sanatını işlemiştir. Bunların yanı sıra şair, birinci dizede delk ile kabâ, ikinci dizede pâlâs-post ile taht-baht düzenli biçimde karşılıklı sıralayarak ve leff ü neşr sanatını oluşturmuştur.

*H. Kemer*

Bel çevresine bir kez dolanarak önden bir toka vasıtasıyla birleştirilen bu şerit formundaki aksesuar, giysileri bedene sabitlemek veya estetik bir görünüm kazandırmak amacıyla kullanılan tamamlayıcı bir unsurdur (Koçu, 2015, s. 156).

Bilür bel baglayanlar ez-dil ü cân sırr-ı tevhîd
Miyân-ı vahdete beste-**kemerdür** halka-i tevhîd (G. 19/3)

"Tevhid sırrına gönülden ve candan bel bağlayanlar onu bilir. Tevhid halkası, vahdet beline bağlanmış bir kemere benzer."

Beyit, tasavvufun özü olan vahdet kavramını, dervişlik geleneğinin en önemli sembollerinden biri olan kemer (miyân-beste) metaforu üzerinden açıklamaktadır. Tevhid sırrına gönülden bağlı olan dervişler, zikir halkasının aslında vahdet makamına hizmet etmek üzere kuşanılan bir gayret kemeri olduğunu bilirler. Şair beyitte "bel bağlamak" ve "beste-kemer" ifadeleri arasındaki anlam örtüşmesiyle leff ü neşr sanatını oluşturmuş; bel, miyân, kemer ve halka kelimelerinin "kuşanma, bağlanma, çevreleme" anlam alanında bir arada kullanılmasıyla tenasüp sanatına yer vermiştir.

*İ. Kisve-Kisvet*

Elbise ve hususi kıyafet anlamı ifade eder (Devellioğlu, 2012, s. 634).

Bu **kisveyi** teberrük kıldı berây-ı ta'zîm
'Abdü'l-hamîd bendeñ rûy-i zemîn şâhı (Tar. 2/10)

"Yeryüzünün padişahı senin kulun Abdülhamid, tazim etmek amacıyla bu kisveyi (hırkayı) teberrük kıldı (etti)"

Hoca Neş'et'in Hırka-i Saadet Sandukası için yazmış olduğu tarih manzumesinden alınan bu beyitte şair, devrin padişahı Sultan I. Abdülhamid'in Hırka-i Şerîfe'ye karşı olan derin tazimini ve tevazusunu dile getirmektedir. Padişah bir yandan "rûy-i zemîn şâhı" yani yeryüzünün en büyük hükümdarı olarak yüceltilirken öte yandan Hz. Peygamber'in "bendesi" yani kulu olarak konumlandırılmaktadır. Bu iki niteleme arasında kurulan bilinçli karşıtlık, dünyevi iktidarın manevi kulluk karşısındaki değersizliğini ve padişahın Hz. Peygamber'e olan derin bağlılığını bir arada yansıtır.

*J. Libaçe*

Farsça elbise anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2012, s.634).

**Lîbâce-i** sa'âdet ol hazretüñ bu hil'at
Teşrîf-i dîn ü devlet ser-tâc-ı pâdişâhı (Tar. 2/6)

"Bu hil'at, o hazretin (Hz. Peygamber'in) saadet elbisesidir. Din ve devletin şerefi, padişahın baş tacıdır."

Bu beyit Hoca Neş'et'in Hırka-i Saadet Sandukası için yazmış olduğu tarih manzumesinden alınmıştır. Şair bu beyitte Hz. Peygamber'in mübarek hırkasını, onun zatına ait bir saadet ve şeref elbisesi olarak görür ve bu hırkayı sadece bir giysi değil, din ve devlet düzeninin en yüksek süsü ve kemal noktası olarak tasvir eder. Bu yüzden Hz. Peygamber'e nispet edilen bu manevi değer, padişahlık makamı dahil tüm dünyevi otoritelerin üzerinde yer alır ve onların bile "baş tacı" sayılabilecek en yüce hakikatin temsilcisi olarak gösterilir. Şair, birinci dizede hil'atin Hz. Peygamber'e, ikinci dizede aynı hil'atin padişaha nisbet edilmesiyle leff ü neşr sanatı işlemiş, lîbâce-hil'at-ser-tâc ve dîn-devlet-pâdişâh kelimeleri bir arada kullanarak tenasüp sanatı oluşturmuştur.

*K. Makas-İğne-Rüfû-zen*

Mıkraz, sözlükte kesici alet ve makas anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2012, s.745). **Sûzen,** Farsça kökenli olup iğne anlamındadır (Devellioğlu, 2012, s. 1127). **Rüfû-zen,** yine Farsça kökenli olan bu terim yama yapan kişiye denir (Devellioğlu, 2012, s. 1052).

**Mıkrâz** gibi kılma çâk-i dâmen
**Sûzen** gibi ol hemân **rüfû-zen** (Mah. 4/172)

"Makas gibi eteği yırtma. İğne gibi ol, hemen yama yapan (diken, onarıcı) biri ol."

Neş'et; Beylikçi İzzet Bey için kaleme aldığı mahlasnâmede, muhatabına makas gibi ayırıcı ve bölücü olmamasını, aksine iğne gibi birleştirici ve bütünleştirici bir rol üstlenmesini öğütlemiştir. Neş'et bu beyitte ahlaki ve tasavvufi bir öğüt vermektedir. İnsanlara zarar veren, aralarını bozan ve kusurlarını açığa çıkaran kimse makasa benzetilmiştir. Çünkü makas kumaşı keser ve parçalar. Buna karşılık iğne, yırtılan şeyi diken ve onaran bir alettir. Burada iğneye atfedilen "rüfû-zen" yani onarıcı görevi, sadece birleştirmeyi değil, aynı zamanda var olan sökük ve ayıpları sanatkârane bir biçimde gizlemeyi de temsil eder. Bu bağlamda beyit insanın fitne çıkaran ve ayrılık doğuran biri değil, aksine bir rüfû-zen gibi toplumdaki çatlakları kapatan ve kusurları örten bir şahsiyet olması gerektiğini vurgular. Mıkrâz, sûzen, çâk, dâmen ve rüfû-zen kelimelerinin "terzilik ve dikiş-nakış" anlam alanında bir arada kullanılmasıyla tenasüp sanatı işlenmiştir.

*L. Nemed*

Aba, kebe anlamına gelmektedir. Derviş hırkası yerine de kullanılmaktadır (Onay, 2014, s. 315).

Peyk-i sabâ vü sırr-ı Süleymâna mahremüz
Hüdhüd gibi egerçi **nemed** serde tâcumuz (G. 53/6)

"Her ne kadar hüdhüd gibi başımızdaki tacımız keçeden olsa da sabâ rüzgârının habercisi ve Süleyman'ın sırrına mahremiz."

Şair, dış görünüşte başında hüdhüd gibi sade bir keçe taç taşısa da özünde saba rüzgârının sırdaşı ve Hz. Süleyman'ın gizli bilgisine mahrem seçkin bir kimse olduğunu ifade eder. "Egerçi" bağlacı bu karşıtlığı bilinçli biçimde kurar: "Tacımız keçeden olsa da biz bu sırların mahremiyiz." Beyit, görünüşe aldanmamak gerektiğini dervişin sade tacı altında nice derin sırların yattığını vurgular.

*M. Sikke*

Sikke; para üzerine vurulan nakış ve damga anlamına geldiği gibi, doğrudan para birimi için de kullanılır. Ayrıca kisve ve libas (giysi) manalarını da taşıdığından, Mevlevi külahlarına da sikke denilmektedir (Onay, 2014, s. 370).

Zer-i hâlis ʿayârdur kalbüm
**Sikke-i** şehryâr var serde (G. 109/2)

"Kalbim has, saf altın ayarındadır. Başımda hükümdarın sikkesi vardır."

Şair, kendi gönlünün düşük ayarlı veya sahte bir para olmadığını, aksine zer-i hâlis (saf altın) değerinde olduğunu savunur. Bu kıymetin dış dünyadaki yegâne ispatı ise dervişin başındaki sikkedir. Neş'et bu teşbihten yola çıkarak şunu vurgular: Nasıl ki mühürsüz altın piyasada itibar görmezse, bir mürşidin terbiyesinden geçmeyen gönül de hamdır ve manevi değerden yoksundur. Şair, başına dervişlik sikkesini takarak manevi bir sultanın himayesine girdiğini ve bu mühür sayesinde ruhundaki tüm kalp vasıflardan arınarak saf altın gibi tertemiz bir mahiyet kazandığını beyan etmektedir.

*N. Târ ü pûd-Pirâhen*

**Târ ü pûd,** dokumacılık terimi olan târ ü pûd; sözlükte arşak ile argıç, yani çözgü ve atkı manasına gelmektedir (Devellioğlu, 2012, s. 1207). **Pîrâhen,** Farsça kökenli bir kelime olan ve kaynaklarda pirehen biçiminde de rastlanan pîrâhen, sözlükte "gömlek" anlamına gelir. Divan şiirinde bu giysi, sevgilinin tenine doğrudan temas etmesi ve onu sarıp sarmalaması nedeniyle âşığın kıskançlık duyduğu mazmunlardan biri olarak işlenir (Pala, 2011, s. 371).

**Târ u pûdı** olalı câme-i ʿaşkuñ reg-i cân
**Pîrehen** rişte-i Meryemle kabâ geldi bana (G. 1/2)

"Can damarı aşk elbisesinin atkısı ve çözgüsü olalı gömlek bana, Meryem'in ipliğiyle dokunmuş bir kaba gibi geldi."

Senin aşkının elbisesi, can damarlarımın atkı ve çözgüsüyle dokunup tenimle birleştiğinden beri benim için Hz. Meryem'in elinden çıkmış o en mukaddes ve ince gömlek bile, vücuda ağır gelen süslü bir kaftan (kabâ) hükmündedir. Pîrehen en ince, tene en yakın giysidir. Kabâ ise üzerine giyilen ağır, gösterişli dış kıyafettir. Şair, aşkın manevi inceliği karşısında, dünyanın en zarif nesnesinin bile kaba bir yük hâline geldiğini vurgular. Şair beyitte giyim kuşama dair târ, pûd, câme, rişte, pîrehen ve kabâ terimlerini bir arada kullanarak tenasüp sanatı, en ince iç giysi olan pîrehen ile en ağır dış giysi olan kabâ arasındaki karşıtlık üzerinden ise tezat sanatı oluşturmuştur.

Vâdî-i firâk içre ki Yaʿkûb-ı hazînem
Yûsuf-menişân nâmeleri **pîrehen** oldı (G. 128/5)

"Ayrılık vadisi içinde hüzünlü bir Yakup gibiyim. Yusuf'a benzeyen (Yusuf gibi olan) mektupları (bana) gömlek oldu."

Ayrılık vadisinde kederli bir Yakup gibi olan şair, sevgiliden gelen mektupları, vuslat müjdesiyle gözleri açan Yusuf'un gömleğine benzeterek teselli bulmaktadır. Şair, içinde bulunduğu hasret hâlini uçsuz bucaksız, tehlikeli bir vadiye benzetir. Şair kendini doğrudan Hz. Yakup ile özdeşleştirir. Hz. Yakup, Yusuf'un ayrılığıyla ağlamaktan kör olmuştur. Mektuplar, Yusuf'un karakterini, kokusunu ve müjdesini taşır. Yusuf Suresi 12/96'da geçtiği üzere Yusuf'un gömleği Yakup'un yüzüne sürülünce gözleri açılmıştı. Sevgiliden gelen mektuplar o gömlek vazifesini görerek âşığın karanlık dünyasını aydınlatmakta ve ona can vermektedir.

*O. Tennûre*

Tennûre; üst kısmı bedeni saracak derecede dar, yakasız ve kolsuz tasarlanan; beli sıkı, önü bele kadar açık, ancak hareket kabiliyetini artırmak amacıyla etekleri geniş ve bileklerin üzerinde tutulan bir hizmet elbisesidir (Gölpınarlı, 2015, ss. 307-308). Tasavvuf geleneğinde tennûre-pûş, dervişlik kisvesinin temel unsurlarından olan tennûreyi giymiş, seyr ü sülûk yolundaki hizmet ehli dervişleri tanımlayan teknik bir tabirdir (Devellioğlu, 2012, s. 1259).

Felek **tennûre-pûş** abdâlidür bu bezm-i ʿirfânuñ
Usûl-i ʿâşıkân-ı Mevleviye uymış etvârı (Th. 10/14)

"Felek, bu irfan meclisinin tennûre giymiş abdalıdır. Onun tavırları, Mevlevi âşıklarının usulüne uymaktadır."

Şair, feleği tennûre giymiş bir dervişe benzetir. Çünkü feleğin dönüşü, Mevlevi âşıklarının usul ve tavırlarıyla örtüşmektedir. Şair beyitte, gökyüzünün dairesel hareketi ile Mevlevi seması arasında manevi bir bağ kurarak doğrudan tennûre-pûş bir abdâlla özdeşleştirmiş ve teşbih-i beliğ sanatı oluşturmuştur. Kâinatın ilahi hakikatlerin seyredildiği bir irfan meclisi olarak görüldüğü bu tasavvurda yıldızların ve gezegenlerin yörünge hareketleri, Mevlevi semasının belli bir düzen ve aşkla icra edilen usulüne uygun bir süreç olarak yorumlanmıştır. Şair beyitte, gök cisimlerinin astronomik hareketini Mevlevi usulüne uymak ve ilahi aşkla sema etmek gerekçesine bağlayarak hüsn-i ta'lil yapmış, tennûre, abdâl, bezm-i irfân, usûl, âşıkân-ı Mevlevi ve etvâr gibi tasavvufi terimlerle de tenasüp sanatı oluşturmuştur.

*P. Zer-beft*

Altın tellerle dokunmuş bir tür kumaştır (Pakalın, 1993, s. 653).

İttikâ-yı bâliş-i **zer-beft** sadr-ı ârzû
Sûret-i kâlîçe-i saff-ı ni'âl eyler beni (G. 124/3)

"Arzu makamının altın işlemeli yastığına dayanmak, beni ayakkabıların dizildiği yerde serili bir halı hâline getirir."

Arzu edilen o yüce makamın altın sırmalı yastığına yaslanma hayali kişiyi, o kapının girişindeki ayakkabılık köşesine serilen mütevazı bir kilim hâline getirir. Şair, en parlak ve ihtişamlı arzularına ulaştığı anda bile bu mertebenin asıl bedelinin tam bir mahviyet ve tevazu ile yok olmak olduğunu vurgular. Altın sırmalı yastığın ihtişamı, kişiyi kibre değil saff-ı ni'âlin kilimi gibi teslimiyete ve alçakgönüllülüğe sevk eder. Şair bu beyitte, sadr-ı ârzûnun altın yastığı ile saff-ı ni'âlin kilimi arasındaki yücelik ve alçaklık karşıtlığıyla tezat, arzu makamına yaslanmanın kişiyi kilim suretine düşüreceğinin gerekçe olarak gösterilmesiyle hüsn-i ta'lil; bâliş, sadr, kâlîçe ve saff kelimelerinin mekân ve döşeme anlam alanında buluşmasıyla tenasüp sanatlarını oluşturmuştur.

## III. HOCA NEŞ'ET DİVANI'NDA SÜSLENME UNSURLARI[3]

*A. Ayine, Ayna, Mir'at*

Klasik edebiyatta mir'at ve gözgü gibi isimlerle de karşılanan aynanın birincil işlevi, bir süs eşyası olmasıdır. Bu bağlamda ayna güzelin kendi cemalinin farkına varmasına ve süslenmesine imkân sağlayan temel bir vasıta olarak kabul edilir (Pala, 2011, s. 47).

**Âyîne-i** evsâfda seyr eyle cemâlüñ
Bed bu ʿArabuñ nâmı degül mi meger ʿanber (G. 37/4)

"Vasıflar aynasında kendi güzelliğini seyret. Bu kötü Arap'ın adı acaba 'amber' değil midir?"

Klasik şiirde sevgilinin saçı ve beni, siyah olmaları hasebiyle çoğu zaman "Zenci" veya "Arap" teşbihiyle anılır. Amber ise güzel kokulu, siyah renkli bir maddedir. Bu Arap (saçın/benin) dışarıdan 'bed' (siyah/çirkin) görünse de aslında o mis kokulu anberin ta kendisidir. Şair, yukarıda verilen beyitte aynayı süslenme unsuru olarak ele alırken aynı zamanda onu manevi niteliklerin tezahür ettiği bir vasıflar aynası hüviyetiyle tavsif etmiştir. Arab ifadesiyle sevgilinin saçı veya benini kastetmiştir. Kendisi söylenmemiş (saç/ben), yalnızca benzeyen (Arab) söylenerek açık istiare yapılmıştır. Şair ayrıca Bed (çirkin) ve Cemâl (güzellik) kelimeleri arasında karşıtlık kurularak tezat sanatını oluşturmuştur.

Ol lü'lü'-i deryâ-dil ü yek-tı-yı kerâmet
**Mir'ât**-ı tasavvurda melâli halecândur (Mah. 9/17)

"O gönlü deniz gibi geniş ve kerametiyle eşsiz inci, tasavvur aynasında beliren melâl ve iç heyecanının kendisidir."

Neşet'in Şeyh Galib için yazdığı mahlasnâmeden alınan bu beyitte şair, Şeyh Galib'in kalbini coşkun bir denize, kendisini ise o denizden çıkan kıymetli bir inciye benzetmiş böylece onun iç dünyasının zenginliğini ve keramet ehliliğini tek bir imgede dile getirmiştir. Şair, Şeyh Galib'in en durgun anının bile manevi derinliği sayesinde aslında derin bir coşku içerdiğini vurgulamıştır.

*B. Gül-âb*

Kaynaklarda âb-ı gül, cülâb, cüllâb, gül-âb, mâ-i verd şeklinde kullanımları vardır. Gül suyu manasındadır (Şentürk, 2021, s. 393).

**Gül-âb-ı** reşha-pâş-ı vahy-âsâr
İdüp ol garka-i esrârı hüşyâr (Mah. 1/31)

"Vahyin izlerini andıran damlalar saçan gül suyu, sırlar içinde kaybolmuş olanı kendine getirip uyandırdı."

Hanif Efendi için yazılan mahlasnâmeden alınan bu beyitte vahiy tesiri taşıyan manevi bir tecelli anı, geleneksel

[3] Klasik Türk şiirinde giyim, kuşam ve süslenme üzerine yapılan kimi çalışmalarda değerli taşlar da birer süslenme unsuru olarak ele alınmıştır. Ancak mevcut çalışmanın kapsamı ve hacmi göz önünde bulundurularak değerli taşlar inceleme alanı dışında tutulmuştur.

kültürde ferahlatıcı ve ayıltıcı özelliğiyle bilinen "gül suyu" mazmunu üzerinden anlatılmaktadır. Şair, bu tecelliyi sıradan bir su değil, "reşha-pâş" ve "vahy-âsâr" bir iksir olarak tasvir eder. Bu mübarek suyun serpildiği kişi, beyitte "garka-i esrâr" olarak nitelenen ve ilahi sırların derinliğinde kaybolmuş bulunan zattır. Gül suyunun bayılan kimseyi ayıltması gibi, bu manevi gül suyu da sır denizinde gark olan Hanîf Efendi'yi "hüşyâr" kılar.

*C. Gül-gûne-Meşşata*

**Gül-gûne,** kadınların kullandığı "herheft" denen kına, sürme, vesme, isfidac, zerek, gül-gûne ve gâliye adlı yedi çeşit düzgünden birinin adı olup Türkçesi allık ve kızılcadır (Şentürk, 2021, s. 431). **Meşşâta,** düğün merasimlerinde gelinin giydirilmesi ve süslenmesi süreçlerini üstlenen görevliye verilen addır (Devellioğlu, 2012, s. 734).

Oldı **gül-gûne-i** ruhsâr-ı emel hûn-ı ciger
Boyadı kana bu **meşşata-i** ġaddâr beni (G. 123/2)

"Ciğerimin kanı, emellerimin yanağına allık oldu. Bu gaddar süsleyici beni baştan aşağı kana boyadı."

Şair, feleği gelinleri süsleyen zalim bir meşşataya benzetir. Ancak bu meşşata, gelini güzelleştirmek için normal boyalar kullanmaz aşığın ciğer kanını kullanır. Yani bir dileğin gerçekleşmesi ve güzel görünmesi, ancak aşığın acı çekmesi, adeta kan ağlamasıyla mümkün olur. Sonuçta dışarıdan bakıldığında süslenmiş ve muradına ermiş gibi görünse de bu güzelliğin aslında kendi acısından ve kanından doğduğunu söyler. Böylece, arzulara ulaşmanın bedelinin ağır bir ıstırap olduğunu vurgular. Bu beyitte hem gül-gûne hem de meşşata güzellik unsuru olarak kullanılmıştır. Gül-gûne, ruhsâr, boyamak ve meşşâta kelimeleri arasında anlam ilişkisi bulunduğundan tenasüp sanatı vardır. Şair, başına gelen musibetleri ve feleğin oyunlarını "meşşâta" üzerinden anlatarak açık istiare yapmıştır.

*D. Hına*

Sözlüklerde "hına" veya "hınna" isimleriyle de anılan kına, kırmızı renkli bir süstür. Genellikle ellere ve saçlara sürülen bu madde, aşığın kanına benzetilir (Pala, 2011, s. 204).

Degül reng-i **hınâ** gül-ġoncadur ol gül-bün-i didâr
Tecelli nahli yâhûd meyvesin ʿunnâb göstermiş (G. 61/7)

"O yüz fidanındaki kızıllık kına rengi değil, sanki bir gül goncasıdır ya da tecelli ağacı, meyvesini hünnap olarak göstermiştir."

Beyitte sevgilinin ellerine veya parmak uçlarına yakılan kınanın kızıllığı üzerine bir hayal kurulmuştur. Şair, sevgilinin yüzünü bir gülfidanına benzetmiştir. Bu fidanın üzerinde görünen kırmızılık aslında bir boya değil, o fidanın açtığı taze bir gül goncasıdır. "Tecelli nahli" ifadesiyle ilahi güzelliğin yansıdığı bir ağaçtan söz eder. Bu ağacın meyvesi ise "unnâb" (hünnap) gibi kırmızı bir meyveye benzetilir. Böylece sevgilinin yüzündeki kızıllık hem doğal hem de ilahi bir güzelliğin sonucu olarak gösterilir. "Gül-bün, gül-gonca, tecelli nahli, unnâb" gibi doğal unsurların bir arada kullanılmasıyla tenasüp sanatı oluşmaktadır. Sevgilinin yüzünün gül fidanına benzetilmesinde teşbih, kınanın gül goncası ve hünnap olarak sunulmasında istiare sanatı vardır.

*E. Kâfûr*

Klasik Türk şiirinde kâfûr, genellikle kokusuyla söz konusu edilir. Uzakdoğu'da yetişen ve tıpta da kullanılan bu bitki, güzel kokusuyla bilinir. Eski tıpta üçüncü dereceden soğuk ve kuru olarak bilinir. Şiirlerde bu anlamıyla da kullanılır (Pala, 2011, ss. 251-252).

Olam **kâfur-ı** Cennetden sirişte
Hemân ben yok diger ġayrı firişte (Mah. 1/44)

"Ben Cennet'in kâfurundan yaratılmış olayım zaten orada benden başka bir melek de yoktur."

Şair bu beyitte kendisini Cennet'in kâfurundan yoğrulmuş nurani bir varlık olarak tasvir eder. Kur'an'da İnsan Suresi'nde (31/5) Cennet içeceklerine serinlik ve lezzet katan bir karışım olarak zikredilen kâfur imgesi üzerinden kendi manevi saflığını ve yüceliğini ortaya koyar kendisini beşeri kirlerden arınmış, saf ve güzel kokulu bir cevher olarak sunar. İkinci mısrada ise bu saflıkta o denli ileri gider ki kendisini meleklerle kıyaslamakla kalmaz, eşsizlik iddiasını melekleri dahi dışarıda bırakan bir mübalağa ile taçlandırır. "Kâfur-ı Cennet" ve "firişte" kavramlarının bir arada kullanılmasıyla Cennet tasvirine ait unsurlar arasında tenasüp kurulmuştur.

Mübârek ʿunsurı nûrun-ʿalâ nûr
İder te'sir tabʿ-ı serd-i **kâfur** (Mah. 1/39)

"Onun mübarek özü nur üstüne nurdur. Bu nur, kâfurun soğuk tabiatına bile tesir eder."

Hanif Efendi için yazılan mahlasnâmeden alınan bu beyitte "Nûrun alâ nûr" ifadesiyle Nur Suresi'ne (24/35) açık bir telmih yapılmıştır. Şair, övdüğü kişinin mübarek özünü ilahi ışığın en yoğun ve saf derecesi olarak nitelendirilmiştir. Bu nur öylesine güçlüdür ki tabiatı gereği soğukluk ve serinlikle bilinen kâfurun baskın mizacına bile tesir eder. Şair böylece övdüğü kişinin manevi kudretini, en güçlü unsurları dahi dönüştürebilecek ölçüde yüce bir nur olarak tasvir etmektedir.

*F. Misk, Müşk, Anber*

Müşk (misk), Asya'da yaşayan misk keçisi adı verilen bir ceylan türünün erkeğinin karın derisi altında bulunan bir bezeden elde edilen, siyah renkli ve hoş kokulu bir yağdır (Çağbayır, 2007, s. 3415). **Anber,** Hind denizlerinde yaşayan bir çeşit ada balığından elde edilen kara renkte güzel kokulu maddedir. Klasik Türk şiirinde kokusu ve rengi itibarıyla bahsedilir (Pala, 2011, s. 23).

Kâkülüñ teşbihe cesbân bulmadum zülfüñ gibi
Zülf-i **müşgînde** hayâl-i hâm-ı ʿ**anber**-bârveş (G. 59/5)

"Senin kâkülünü, zülfün gibi teşbihe elverişli bulmadım. Çünkü o misk kokulu zülfünde amber saçan taze bir hayal vardır."

Şair bu beyitte sevgilinin saç unsurları arasında bir karşılaştırma yapar. Klasik şiirde hem kâkül hem de zülf güzellik unsuru olmakla birlikte şair, zülfü teşbih kurmaya daha elverişli bulduğunu ifade eder. Çünkü sevgilinin müşgîn zülfü, yani misk kokulu siyah saçı, amber saçan taze bir hayal gibi tasavvur edilmektedir. Böylece zülf hem rengiyle miske hem de kokusuyla ambere çağrışım yaparak hayal dünyasını zenginleştiren bir güzellik unsuru hâline gelir. "Kâkül, zülf, müşgîn, anber-bâr" kelimeleri saç ve güzel koku alanına ait olduklarından aralarında tenasüp sanatı vardır. Zülfün amber saçan bir hayale benzetilmesinde teşbih sanatı göze çarpmaktadır.

Çin-i zülfüñ **müşg-bû** didüm hatâsın bilmedüm
Hâline ʿanber didüm yüzler karâsın bilmedüm (G. 86/1)

"Senin saçının kıvrımına misk kokulu dedim, bunun hata olduğunu bilmiyordum. Yüzündeki bene amber dedim, bunun benim için büyük bir yüz karası olduğunu bilmiyordum."

Şair bu beyitte sevgilinin saçını ve benini misk ve amber gibi değerli kokulara benzettiğini fakat bunun aslında bir hata olduğunu sonradan fark ettiğini ifade eder. Çünkü sevgilinin güzelliği bu maddi unsurlarla kıyaslanamayacak kadar üstün kabul edilir. Beyitte yer alan "bilmedüm" redifi, şairin sevgilinin güzelliği karşısındaki hayret ve aczini vurgular. İlk mısrada geçen hatâ kelimesi hem yapılan yanlış benzetmeyi hem de miskin meşhur olduğu Hatâ/Hıtâ bölgesini çağrıştırır. İkinci mısrada ise yüzler karası ifadesi hem şairin yaptığı benzetmenin hata oluşuna hem de sevgilinin yüzündeki siyah bene işaret eder. Hatâ kelimesiyle hem benzetme yanlışı hem de miskiyle meşhur Hatâ/Hıtâ bölgesi, yüzler karası ifadesiyle hem utanç hem de sevgilinin siyah benleri kastedilerek tevriye sanatı; Zülf, hâl, misk, amber kelimeleri arasında anlamsal uyum gözetilerek tenasüp sanatını oluşturmuştur.

*G. Nigîn*

Mühür, yüzük ve hatem demektir (Pala, 2011, s. 359).

Laʿlîn-**nigîn-i** ceddüñ alduñ
Âvîze-i nâmı dehre salduñ (Mah. 2/43)

"Atalarının lâl gibi değerli yüzük taşını (mirasını) aldın, adının küpesini dünyaya astın."

Bu beyit, Neş'et'in Şehid Efendi için kaleme aldığı mahlasnâmeden alınmıştır. Şehid Efendi'nin ailesi Hz. Ali soyundan geldiği için şair beyitlerde onun soylu nesebine sıkça vurgu yapar (Genç, 2005, s. 86). Beyitte geçen "laʿlîn-nigîn-i cedd" ifadesi, atalarından gelen değerli bir mirası ve soylu nesebi temsil eder. Şair, Şehid Efendi'nin bu şerefli mirası devraldığını ifade eder. İkinci mısrada ise onun adının ve şöhretinin dünyaya yayıldığı belirtilir.

*H. Sürme*

Bir güzellik unsuru olan sürme, kadınların gözlerine derinlik katmak için kirpik diplerine çektikleri siyahımsı veya lacivert tozdur (Onay, 2014, s. 378).

Çekdüm gözime şeh-per-i Hüdhüd ile **sürme**
Mûr-ʿarsagehin taht-ı Süleymân görür oldum (G. 85/6)

"Hüdhüd'ün kanadının tüyünü sürme gibi gözüme çektim, böylece karınca eşiğini Süleyman'ın tahtı olarak görür oldum."

Bu beyitte şair, Hz. Süleyman ve hüdhüd kıssasına telmihte bulunmuştur. Hüdhüd, Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Süleyman'ın elçisi ve haber getiricisi olarak bilinir. Onun kanadının göze sürme olarak çekilmesi, hikmet, basiret ve irfan kazanmayı simgeler. Şair, böylece hakikati görme kudretine eriştiğini ifade eder. İkinci mısrada geçen "karınca eşiği", küçüklüğü ve değersizliği temsil ederken "Süleyman'ın tahtı" ise ihtişamı, kudreti ve saltanatı sembolize eder.

*İ. Şâne*

Şâne, sözlükte tarak anlamına gelmektedir. Divan şiirinde ise gelin, koku, meşşâta ve ayna gibi unsurlarla birlikte anılan bir mazmun olarak karşımıza çıkar. Sevgilinin saçlarının düzenlenmesi için şâne vazgeçilmez bir araçtır bu bağlamda kimi zaman saçları toparlayıp bağlayan, kimi zaman ise onları dağıtan bir unsur olarak tasvir edilir (Pala, 2011, s. 420).

Sad-pâre-dilem **şâne**-sıfat reşk ile cânı
Sünbül gibi gîsûlarıñı yâda taratma (G. 115/4)

"Gönlüm bu kıskançlıktan dolayı tarak gibi yüz parça olmuştur. Sünbül gibi kokulu saçlarını yabancılara taratma."

Şair sevgilinin sünbül gibi olan saçını kıskandığını ve kıskançlıktan gönlünün tıpkı bir tarak gibi yüz parça olduğunu ifade etmektedir. Sevgilinin saçına değen tarağı bile kıskanan âşık, saç ve tarak ilişkisinden istifade ederek gönlünün parçalanmış hâlini tarakla ilişkilendirmiştir. Âşığın gönlü, şekil itibarıyla tarağın dişlerine benzetilmiştir. Tarak nasıl diş diş parça parça ise âşığın gönlü de kıskançlık ve acıdan öyle parça parça olmuştur.

*J. Tac-Efser*

Padişah ve kralların başlarına hükümdarlık alameti olarak giydikleri murassa ve sorguçlu baş kisvesidir. Şeyh ve dervişlerin külahlarına da tac derlerdi (Onay, 2014, s. 399).

Çeleng-i şeh-per-i pervâne yok **ser-tâc-ı** rifʿatde
Ben ol şemʿ-i şeb-ârâyam başumda **efserüm** yokdur (G. 28/3)

"Yücelik tacının tepesinde pervanenin kanadından bir süs bile yok. Ben o geceyi süsleyen mumum ki başımda tacım yoktur."

Şair, dış görünüşe ve sahte ihtişama önem vermediğini etrafında pervanelerin döndüğü süslü bir tacı değil, kendi iç aydınlığını seçtiğini belirtir. Kendisini geceyi süsleyen bir muma benzeterek, gerçek yüceliğin başında taşınan maddi bir taç da değil, insanın kendi özündeki ışıkta ve tevazuda olduğunu vurgular. Şair, kendisini "geceyi süsleyen bir muma" benzeterek teşbih yapmış; mum, pervane ve kanat gibi birbiriyle ilgili kavramları kullanarak tenasüp sanatını kullanmıştır. Ayrıca, yücelik tacı ile taçsız olma durumu arasındaki karşıtlık üzerinden tezat sanatı kurulmuştur.

## IV. SONUÇLAR

Hoca Neş'et Dîvânı'nda yer alan giyim, kuşam ve süslenme unsurlarının incelendiği bu çalışma, XVIII. yüzyıl klasik Türk şiirinde maddi kültürün şiir diliyle nasıl bütünleştiğini somut örnekler üzerinden ortaya koymuştur.

Hoca Neş'et'in hem Mesnevihan olması hem de Mevleviler ile yakın bir ilişki içerisinde olmasından dolayı, onun şiirlerinde Mevleviliğe ait erkân, usûl ve sembollerin belirgin biçimde yer almasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Hoca Neş'et'in Hayrî Efendi'nin kasidesini tahmis ettiği manzumesi, Mevleviliğe ait unsurların yoğun biçimde işlendiği dikkat çekici bir örnek niteliğindedir. Söz konusu tahmis, Mevleviliğe özgü ritüeller, tarikat adabı ve özellikle giyim, kuşam unsurları ayrıntılı bir şekilde şiire yansıtılmıştır (Arvas, 2025, s. 110).

Hoca Neş'et, giyim ve kuşam unsurlarını işlerken birbirinden ayrı iki anlam düzlemi arasında bilinçli bir karşıtlık kurmaktadır. Birinci düzlemde sikke, tennûre, hırka, külâh, destâr ve kemer gibi tarikat kıyafetleri; dervişin kimliğini, tasavvufi olgunlaşma sürecini ve manevi bağlılığını temsil etmektedir. İkinci düzlemde ise kaftan, atlas, dîbâ-yı zer-dûz, hil'at ve tac gibi dünyevi ihtişamın sembolleri yer almaktadır. Şair, bu iki düzlemi daima karşı karşıya getirerek "külâh-ı fakrı devlet tacına değişmemek" ve "melâmet hırkasını altın işlemeli ipek kumaşa tercih etmek" gibi tercihlerle tasavvufi değerlerin maddi zenginlik karşısındaki üstünlüğünü sistematik biçimde savunmaktadır. Bu durum, Hoca Neş'et'in giyim unsurlarını yalnızca şiirsel birer mazmun olarak değil, aynı zamanda bir değerler hiyerarşisini inşa etmek için bilinçli olarak seçilmiş semboller olarak kullandığını göstermektedir.

Süslenme unsurları bağlamında ise Hoca Neş'et'in özgün bir yaklaşım sergilediği dikkat çekmektedir. Ayna, gül-âb, hına, misk, anber, sürme ve şâne gibi ögeler Dîvân'da yalnızca güzellik tasvirinin araçları olarak kalmamakta, bunların ötesine geçerek peygamber sevgisini, ilahi aşkı ve tasavvufi hakikat arayışını da dile getiren manevi imgeler hâline gelmektedir.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde şu sonuca ulaşılmaktadır: Hoca Neş'et, giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını klasik şiirin mazmun geleneği içinde işlemekle birlikte bu unsurları kendi yaşam deneyimi, tarikat kültürü ve didaktik değerde yoğurarak özgün bir şiir dili oluşturmuştur.

Hoca Neş'et, giyim, kuşam ve süslenme unsurlarını şiire taşırken bu ögeleri tenasüp, tezat, teşbih, telmih ve hüsn-i ta'lil gibi sanatlarla birlikte zenginleştirmiştir. Atlas kumaşının gök kubbeye, feleğin tennûre giymiş bir dervişe, makas ile iğnenin ise ayrılıkçı ve birleştirici insan tiplerine benzetilmesi şairin maddi nesneyi soyut bir hakikatin görünür kılınması için kullandığını ortaya koymaktadır. Şairin mahlasnâmelerde bu yöntemi bilinçli biçimde sürdürmesi, söz konusu tercihinin tesadüfi değil, didaktik bir amaca hizmet ettiğini düşündürmektedir.

Hoca Neş'et Dîvânı, giyim ve süslenme kültürü açısından yalnızca edebî bir metin değil aynı zamanda XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumunun estetik anlayışını, sosyal yapısını ve tasavvufi düşünce dünyasını yansıtan önemli bir kültürel kaynak niteliğindedir. Bu yönüyle klasik Türk şiirinde yer alan maddi kültür unsurlarının incelenmesi, hem şiirin sembolik dilini anlamaya hem de dönemin kültürel ve toplumsal yapısını daha iyi kavramaya katkı sağlamaktadır.

## BEYANLAR

**Teşekkürler:** Yazar herhangi bir kişi veya kuruma teşekkür etmek istememektedir.

**Tez Bilgisi:** Bu makale, Emre Arvas tarafından Dr. Öğr. Üyesi Eda Tok danışmanlığında Düzce Üniversitesi'nde 2018 yılında hazırlanan *Hoca Neş'et Divanı'nda Mahalli Unsurlar* başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Yazar Katkıları:** Çalışmanın tüm bölümleri Yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

**Destekleyen Kuruluşlar:** Bu araştırma için herhangi bir dış finansman alınmamıştır.

**Etik Onay:** Bu çalışma insan veya hayvan katılımcıları içermemektedir. Tüm prosedürler bilimsel ve etik ilkelere uygun olarak gerçekleştirilmiş olup, atıfta bulunulan tüm çalışmalar uygun şekilde kaynak gösterilmiştir.

**İntihal Beyanı:** Bu makale intihal açısından değerlendirilmiş ve herhangi bir intihal vakası tespit edilmemiştir.

**YZ Araçlarının Kullanımı:** Yazar bu makalenin hazırlanmasında Yapay Zeka (AI) araçlarının kullanılmadığını beyan eder.

## KAYNAKLAR

Arvas, E. (2025). *Hoca Neş'et Dîvânı'nda mahallî unsurlar*. Sonçağ Yayıncılık.

Bektaş, D. D. E. (2011). Pertev'in Hoca Neş'et biyografisi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9*(2), 181–205. https://izlik.org/JA86SF36JU

Bozkurt, N. (2022). Kıyafet. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 25, ss. 508–509). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çağbayır, Y. (2007). *Orhun Yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığı: Ötüken Türkçe sözlük*. Ötüken Neşriyat.

Çapan, P. (2000). Yahya Bey Dîvânı'nda estetik ve kültürel bir değer olarak giyim kuşam ve renk unsurları. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 3*, 169–198. https://izlik.org/JA75CT34GM

Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat* (29. bs.). Aydın Kitabevi Yayınları.

Genç, İ. (2005). *Hoca Neş'et: Hayatı, edebî kişiliği ve Dîvânı'nın tenkidli metni* (2. bs.). Kanyılmaz Matbaası.

Gölpınarlı, A. (2015). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İnkılâp Kitabevi.

İpşirli Argıt, B. (2015). Osmanlı İstanbul'unda giyim kuşam. İçinde A. Bilgin (Ed.), *Antik Çağ'dan XVI. yüzyıla Büyük İstanbul tarihi: Toplum, giyim-kuşam, merasim, eğlence* (ss. 230–263). İBB Kültür AŞ Yayınları.

Kaplan, Y. (2009). Sâbit Divanı'nda mahallîleşme ve 17. yüzyıl sosyal hayat unsurları. *Turkish Studies, 4*(5), 209–248.

Koçu, R. E. (2015). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Doğan Kitap.

Kudret, C. (2017). *Dîvân şiirinde üç büyükler: Fuzuli, Baki, Nedim*. Kapı Yayınları.

Onay, A. T. (2014). *Açıklamalı Dîvân şiiri sözlüğü* (C. Kurnaz, Haz.). Kurgan Edebiyat.

Öztekin, Ö. (2016). *XIX. yüzyılda İstanbul: Kent mimarisini şiir üzerinden okumak*. Ürün Yayınları.

Öztoprak, N. (2000). Divân şiirinde Osmanlı geleneğinin izleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 2*, 155–168. https://izlik.org/JA33ZG28MS

Öztürk, I. P. (2011). *Klasik Türk şiirinde giyim-kuşam* (Yayımlanmamış doktora tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (Cilt 1–3). Millî Eğitim Basımevi.

Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik Dîvân şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.

Sâmî, Ş. (2012). *Kâmûs-ı Türkî: Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat* (2. bs.). İdeal-Kültür Yayıncılık.

Serdaroğlu Coşkun, V. (2017). *Zâtî Divanı'na göre 16. yüzyılda sosyal hayat*. Erdem Yayınları.

Şentürk, A. A. (2021). *Osmanlı şiiri kılavuzu* (Cilt 5). DBY Yayınları.

Tok, E. (2010). *Osman Nevres Dîvânı'nda maddî kültür* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi.