



Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 7, Haziran/June 2026, ss. 33-58

Geliş Tarihi–Received Date: 01.06.2026

Kabul Tarihi–Accepted Date: 18.06.2026

Araştırma Makalesi – Research Article

<https://doi.org/10.5281/zenodo.21065111>

## ŞAH İSMAİL HATÂYÎ ŞİİRİNDE ANLAM, BİÇİM VE ESTETİK YAPI: TASAVVUFÎ SÖYLEM, SÖZ SANATLARI VE KAFİYE DÜZENİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(Meaning, Form and Aesthetic Structure in the Poetry of Shah Ismail Khatai:  
An Examination of Sufi Discourse, Rhetorical Devices, and Rhyme Patterns)

Afaq YUSİFLİ\*

### ÖZ

Safevî Devleti'nin kurucusu olan Şah İsmail Hatâyî, yalnızca siyasi ve tarihî kimliğiyle değil, Türkçe şiir geleneğine verdiği önem, halk şiiri unsurlarını yazılı edebiyata taşıması ve özellikle Alevî-Bektaşî kültür çevrelerinde edebî ve manevî etkisiyle de dikkat çeken bir şairdir. Bu çalışma, XVI. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının önemli temsilcilerinden Şah İsmail Hatâyî'nin şiirlerini anlam, biçim ve estetik yapı bakımından incelemeyi amaçlamıştır. Hatâyî'nin edebî mirası, klasik divan şiiri ve halk şiiri gelenekleriyle ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiş; özellikle tasavvufî söylem, söz sanatları ve kafiye sistemi üzerinden çok katmanlı yapısı ortaya konulmuştur. Araştırmada nitel edebiyat inceleme yöntemi kullanılmış; metin merkezli analiz yaklaşımıyla Hatâyî'nin *Divan*'ında yer alan gazeller ve diğer şiir örnekleri incelenmiştir. Şiirlerde teşbih, istiare, mecaz, cinas, tezat ve istifham gibi söz sanatlarının yanı sıra kafiye türleri ele alınmıştır. Ayrıca şiirlerde yer alan tasavvufî kavramlar ve göndermeler, dönemin düşünce dünyası ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular, Hatâyî şiirinin yalnızca dinî veya ideolojik bir söylemden ibaret olmadığını; aynı zamanda güçlü bir estetik bilinç, dilde sadelik ve biçimsel çeşitlilik taşıdığını göstermektedir. Şairin hem aruz hem hece veznini kullanması, halk dili unsurlarını klasik şiir estetiğiyle birleştirmesi ve kafiye sisteminde gösterdiği çeşitlilik, onun şiir anlayışının çok yönlü yapısını ortaya koymaktadır. Tasavvufî sembolizmin ise şiirde anlam katmanlarını derinleştiren temel bir unsur olduğu belirlenmiştir.

\* Doç. Dr. Gence Devlet Üniversitesi, Azerbaycan. e-posta: yusifli.afaq@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8621-850X.

**Anahtar Kelimeler:** Hatâyî, Tasavvuf, Belâgat, Kafiye, Divan

## **ABSTRACT**

Shah Ismail Khatayi, the founder of the Safavid State of Azerbaijan, is a significant figure not only for his political and historical identity but also for his contribution to the Turkish poetic tradition, his incorporation of folk poetry elements into written literature, and his literary and spiritual influence, particularly within Alevi-Bektashi cultural circles. This study aims to analyze Hatayi's poetry from the perspectives of meaning, form, and aesthetic structure, focusing on his works as one of the prominent representatives of 16th-century Azerbaijani literature. Khatayi's literary heritage is examined within the framework of the relationship between classical divan poetry and folk poetry traditions. In particular, the multi-layered structure of his poetry is revealed through an analysis of Sufi discourse, rhetorical devices, and rhyme systems. A qualitative literary analysis method is employed, and a text-centered approach is used to examine ghazals and other poetic forms in Hatayi's Divan. The study identifies the use of literary devices such as simile, metaphor, metonymy, pun, antithesis, and rhetorical questions, as well as a detailed application of various rhyme patterns. In addition Sufi concepts and religious references in the poems are interpreted in relation to the intellectual context of the period. The findings indicate that Khatayi's poetry is not merely a religious or ideological discourse but also embodies a strong aesthetic awareness, linguistic simplicity, and formal diversity. His use of both aruz and syllabic meter, his integration of folk language elements with classical poetic aesthetics, and his varied rhyme techniques demonstrate the multifaceted nature of his poetic style. Sufi symbolism emerges as a key element that deepens the layers of meaning in his poetry.

**Keywords:** Khatai, Sufism, Rhetoric, Rhyme, Divan

## **GİRİŞ**

XVI. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı hem klasik divan şiiri hem de halk şiiri geleneklerinin iç içe geçtiği, tasavvufî düşüncenin edebî örnekler üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğu önemli bir dönemdir. Bu dönemin en dikkat çekici isimlerinden biri olan Şah İsmail Hatâyî, Safevî Devleti'nin kurucusu ve tarihî bir şahsiyet olmasının yanında Türkçe şiir geleneğine yön veren güçlü bir şair olarak da öne çıkmaktadır. Hatâyî'nin şiirleri, Alevî-Bektaşî kültür çevrelerinde yüzyıllar boyunca etkisini sürdürmüş ve Türk tasavvuf şiirinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Şah İsmail, Azerbaycan kolektif hafızasında bir hükümdar olmasının yanında halk anlatıları, âşık şiiri ve klasik edebiyat geleneği içinde güçlü bir kültürel ve manevî figür olarak da yer edinmiştir. Azerbaycan halk edebiyatında onun adına oluşan destanlar ve hikâyeler, Şah İsmail'in toplumsal hafızadaki kalıcılığını göstermektedir. Kurbânî ve Miskin Abdal gibi âşıklar, şiirlerinde ve saz havalarında Şah Hatâyî'ye duydukları bağlılığı dile getirirken; Tufeylî, Kişverî ve Fuzûlî gibi şairler de eserlerinde onu siyasî ve manevî bir otorite olarak yüceltmişlerdir. Ayrıca XVI. yüzyıl şairlerinin Hatâyî'nin şiirlerine nazireler yazması, onun etrafında ortak bir sembolik dilin oluştuğunu göstermektedir. Bu durum, Şah İsmail'in dönemin edebî hafızasını şekillendiren kurucu bir figür olduğunu ortaya koymaktadır (Musalı, 2026: 386–387).

Hatâyî'nin edebî mirası oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Şairin şiirler toplamından oluşan *Divan*'ı, didaktik ve felsefî içerikli manzumeleri, *Nasihât-nâme* adlı poetik traktatı, *Dehnâme* mesnevisi, ayrıca hece vezniyle yazdığı koşmaları, geraylıları ve bayatıları bulunmaktadır (Rüstemova, 2020: 744). Bu çeşitlilik, onun hem klasik şiir geleneğine hem de halk şiiri unsurlarına aynı anda hâkim olduğunu göstermektedir.

Hatâyî sanatında tasavvufî söylem temel bir unsur olarak öne çıkar. Şiirlerinde Hz. Ali ve Ehlibeyit sevgisi, vahdet-i vücud anlayışı, mürşid-mürid ilişkisi ve insanın hakikate ulaşma çabası gibi temalar yoğun biçimde işlenmiştir (Qasımlı, 2002: 7). Bu yönüyle Hatâyî'nin şiiri dinî bir anlatımın yanında derin bir estetik ve düşünce yapısı da taşımaktadır. Şairin şiirlerinde kullanılan söz sanatları ve kafiye düzenleri, bu estetik yapının önemli bileşenleridir. Teşbih, istiare, mecaz, cinas, tezat ve istifham gibi sanatlar, anlamı derinleştiren ve tasavvufî içeriği sembolik bir düzlemde ifade eden unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca hem aruz hem hece vezninin kullanılması, onun şiir anlayışındaki çeşitliliği ve esnekliği ortaya koymaktadır.

Hatâyî'nin şiirleri üzerine yapılan araştırmalarda, onun eserlerinin dinî ve tasavvufî içerikleriyle, güçlü estetik ve söylem özellikleriyle öne çıktığı vurgulanmaktadır. Keskin'e göre Hatâyî'nin şiirlerindeki niyaz üslubu, şairin inanç dünyasını yansıtan temel estetik dinamiklerden biri olup, Türk tasavvuf şiiri ve Alevî-Bektaşî şiir geleneği üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır (Keskin, 2017: 144–145). Bu çerçevede Hatâyî sanatında tasavvufî söylem, söz sanatları ve

kafiye düzeni, şiirin anlam katmanlarını zenginleştiren başlıca unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Hatâyî sonrası dönemde ise bu şiir anlayışı, özellikle Sefevî-Kızılbaş ve Alevî-Bektaşî şiir geleneği içinde etkisini sürdürmüştür. Onun açtığı tasavvufî halk şiir çizgisi, sonraki şairler tarafından devam ettirilmiş ve Türk tasavvuf şiirinin gelişiminde belirleyici bir kaynak hâline gelmiştir. Genel olarak Hatâyî'nin şiirleri, klasik ve halk şiiri gelenekleri arasında bir köprü kurarak Türk-İslam edebiyatı içinde özgün bir poetik yapı oluşturmuştur.

Şah İsmail Hatâyî hakkında ilk bilgileri oğlu Sam Mirza, *Tuhfe-i Sâmi* adlı tezkiresinde vermektedir. Ancak Sam Mirza, babasının zengin edebî mirasından yalnızca Farsça kaleme alınmış bir beyti örnek göstermekle yetinmiştir. Oysa Hatâyî, eserlerinde Türkçeye öncelik vermiş ve günümüze ulaşan şiirlerinin büyük bölümünü ana dilinde yazmıştır. Bununla birlikte Sam Mirza'nın aktardığı beyit, Hatâyî'nin şahsiyetine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Beyitte Şah İsmail, Ferhad'a benzetilerek onun kudreti, cesareti ve engel tanımayan iradesi vurgulanmaktadır (Xətai, 1988: 321).

Hatâyî'nin hayatı ve eserleri, sonraki dönemlerde birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Sam Mirza'dan sonra kaleme alınan tezkirelerde onun hakkındaki bilgiler büyük ölçüde tekrar edilmiş; Abbas Kulu Ağa Bakıhanov ve Seyid Azim Şirvanî gibi isimler de Hatâyî'ye dair bazı önemli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Avrupa'da Joseph von Hammer-Purgstall, Edward G. Browne, Elias Gibb, Franz Babinger ve Vladimir Minorsky; Rus şarkiyatında Agafangel Kırmski; Türk araştırmacılar arasında ise Mehmet Fuat Köprülü, Sadettin Nüzhet Ergun ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi bilim insanları Hatâyî'nin hayatı ve edebî kişiliği üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu araştırmacılar arasında özellikle Vladimir Minorsky, Sadettin Nüzhet Ergun ve Turhan Genceyi'nin katkıları öne çıkmaktadır.

Azerbaycan'da Hatâyî üzerine sistemli araştırmalar ise Sovyet döneminde başlamıştır. Bu süreçte Salman Mümtaz, Hamid Araslı, Mirzağa Guluzade, Azizağa Memmedov, Oktay Efendiyev ve Mirza Abbaslı gibi araştırmacılar, Hatâyî'nin yaşadığı dönem, siyasi faaliyetleri ve edebî mirası üzerine önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır (Xətai, 1988: 321).

Hatâyî'nin şiiirlerinde dikkat çeken hususlardan biri, sözün mahiyetine dair düşünceleridir. Orta Çağ Türk edebiyatında Nizâmî Gencevî, Fuzûlî gibi şairlerde görülen “söz” merkezli yaklaşım, Hatâyî’de de devam etmektedir. Onun “Bir Söz” redifli geraylısı, Fuzûlî'nin “Söz” redifli gazeliyle birlikte bu geleneğin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Şair, bu şiiirinde sözün insan hayatındaki etkisini, dönüştürücü gücünü ve toplumsal işlevini vurgulamaktadır. Hatâyî’ye göre söz, kimi zaman insanı yücelten, kimi zaman çatışmaları sona erdiren, kimi zaman da acıyı tatlıya dönüştüren güçlü bir araçtır.

Bu çalışmanın amacı, XVI. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının önemli temsilcilerinden Şah İsmail Hatâyî'nin şiiirlerini anlam, biçim ve estetik yapı bakımından incelemektir. Araştırmada Hatâyî'nin edebî mirası, klasik divan şiiiri ve halk şiiiri gelenekleriyle ilişkisi çerçevesinde ele alınmış; özellikle tasavvufî söylem, söz sanatları ve kafiye sistemi üzerinden şiiirlerin çok katmanlı yapısı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmada nitel edebiyat inceleme yöntemi kullanılmış; metin merkezli analiz yaklaşımıyla Hatâyî *Divan*'ında yer alan gazeller ve diğer şiiir örnekleri incelenmiştir. İnceleme sürecinde teşbih, istiare, mecaz, cinas, tezat ve istifham gibi söz sanatları ile kafiye türleri değerlendirilmiş; ayrıca şiiirlerde yer alan tasavvufî kavramlar dönemin düşünce dünyasıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular, Hatâyî şiiirinin yalnızca dinî veya ideolojik bir söylemden ibaret olmadığını, güçlü bir estetik bilinç, dilde sadelik ve biçimsel çeşitlilik de taşıdığını göstermektedir.

## **BULGULAR ve DEĞERLENDİRME**

### **1. Hatâyî'nin Şiiirinde Dil, Üslup ve Estetik Yapı**

Şah İsmail Hatâyî'nin şiiiri hem düşünce ve içerik bakımından hem de dil ve sanatkârlık yönünden yenilikçi bir nitelik taşımaktadır. Şiiirindeki bu yeni muh-teva, kendisi için yeni bir biçim arayışını zorunlu kılmış ve farklı sanatkârlık denemelerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Azerbaycan edebiyatında şiiir dilinin halk diliyle yakınlaşması sürecinde Şah İsmail Hatâyî'nin müstesna bir yeri bulunmaktadır. Nitekim onun yaşadığı dönemde ozan ve âşıkların saray çevresinde önemli bir konuma yükseldiği, bu sanatkârlara özel ilgi ve itibar gösterildiği görülmektedir. Âşık Kurbanî gibi önemli bir sanatkârın bu dönemde yetişmiş olması da bu kültürel ortamın doğal bir sonucudur. Hatâyî'nin halk sanatına olan ilgisini bilen Sultan Hüseyin Baykara'nın, ona bir saygı gösterge-

si olarak ozanlardan oluşan bir topluluk göndermesi de bu ilgiyi teyit eden önemli bir ayrıntıdır (Xətayi, 2005: 178). Hatâyî şiirinin sanat özellikleri değerlendirilirken bu hususların göz ardı edilmemesi gerekir.

Şairin hece vezniyle şiirler kaleme almış olması, onun şiir anlayışının halk edebiyatı geleneğiyle sıkı bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Koşma, geraylı, nefes, varsağı ve bayatı gibi nazım şekillerine yönelmesi ise, şiirinin eski Türk şiir geleneğiyle güçlü bir bağ taşıdığını ortaya koymaktadır.

Hatâyî'nin şiirlerinde İslami, felsefi ve ahlaki değerlere yönelik çağrılar önemli bir yer tutmaktadır. Bu yönelim, onun şiir diline Arapça ve Farsçadan gelen bazı terimlerin, Kur'an ve hadis kaynaklı kavramların girmesine yol açmıştır. Bununla birlikte halkla ve halk edebiyatıyla güçlü bağı, şiir dilini sadeleştirmiş; onu açık, duru ve berrak bir anlatıma kavuşturmuştur (Səfərli & Yusifli, 1998: 391).

Hatâyî'nin şiirlerinde Kızılbaşlık hem siyasî veya mezhebî bir aidiyet hem de tasavvufî bir bağlılık ve maneî olgunlaşma yolu olarak ele alınmaktadır. Şair, Kızılbaşlığı mürşide sadakat, ilahî aşk ve hakikat yolunda fedakârlık düşüncesiyle ilişkilendirerek açıklamaktadır (Musalı, 2018: 239). Bu bağlamda Diwan'da yer alan aşağıdaki gazel dikkat çekicidir:

Gül ağaçdan bitdi geldi şaha yoldaş olmağa  
Sırr-ı şah idi ezelden geldi sırdaş olmağa  
Yüreği dağ olmayınca bağı kanlu la'l tek  
Hiç kiminün haddi yohdur Kızılbaş olmağa  
Küntü kenzün sırrı devrinde Muhammed nurıdır  
Kırmızı tac ile geldi âleme faş olmağa  
İsmi İsmail ü hem zatı emirü'l-mü'minin

Yüzini görgeç havaric razıdır daş olmağa (Şah İsmail, 2017: 520).

Gazelde Kızılbaşlar, klasik şiirin temel sembollerinden biri olan “gül” imgesiyle ilişkilendirilmektedir. Gülün kendi dalından çıkıp “şaha yoldaş olması”, müridin mürşide bağlanmasını ve hakikat yoluna girişini sembolize etmektedir. “Şah” kavramı burada dünyevî bir hükümdarlığın yanı sıra tasavvufî anlamda

mürşid-i kâmilî ve ilahî hakikati de temsil etmektedir. Şair, “sırr-ı şah” ve “sırdaş olmak” ifadeleriyle Kızılbaşlığı ezeli bir manevî bağıllık çerçevesinde değerlendirilmektedir.

İkinci beyitte ise Kızılbaş olmanın yalnızca isim veya görünüşle mümkün olmadığı vurgulanmaktadır. “Yüreğin dağ olması” ve “bağrın kanlı lâl gibi olması”, tasavvufî anlamda aşk acısı çekmeyi, çileye katlanmayı ve manevî olgunluğa erişmeyi ifade eder. Şaire göre ilahî aşkın acısını yaşamayan ve bu yolda fedakârlık göstermeyen kişi gerçek anlamda Kızılbaş olamaz. Üçüncü beyitte geçen “Küntü kenz” ifadesi, tasavvuf düşüncesinde önemli yere sahip olan “Küntü kenzen mahfiyyen” hadisine telmih yapmaktadır (Aydın, 2022: 258). Hatâyî burada Hz. Muhammed’in nurunu ilahî hakikatin tecellisi olarak sunmakta; “kırmızı taç” sembolüyle de Kızılbaş kimliğini tasavvufî bir işaret hâline getirmektedir. Son beyitte ise Şah İsmail’in kendi kimliği ile Hz. Ali arasında sembolik bir bağ kurduğu görülmektedir. “Emirü’l-mü’minin” ifadesi Hz. Ali’ye işaret etmekte; bu durum Hatâyî’nin şiirinde Ehlibeyit sevgisinin ve tasavvufî düşüncenin önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Bu gazel Kızılbaşlığı topluluk adı olmasının yanında aşk, sadakat, fedakârlık ve manevî hakikat etrafında şekillenen tasavvufî bir kimlik olarak da ortaya koymaktadır.

Şairin şiirlerinde tasavvuf ve Şîî düşünceyle bağlantılı dinî-felsefî kavramlara, sembollere rastlanmaktadır. Ancak Hatâyî bu terim ve ifadeleri bilinçli bir süs unsuru olarak değil, ifade etmek istediği düşüncenin doğal bir gereği olarak şiirine dâhil etmiştir. Onun poetik üslubu mutasavvıf ve nasihatçi bir şair kimliğiyle uyum içerisindedir.

Hatâyî’nin şiirlerinde tasavvufî düşünce, sadece içerik düzeyinde kalmaz; dil, üslup ve estetik yapı bakımından da belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairin özellikle *Nasihât-nâme* adlı eserinde bu düşünce sisteminin poetik yansımaları açık biçimde görülmektedir. *Nasihât-nâme*, adından da anlaşılacağı üzere, didaktik ve tasavvufî muhtevalı bir mesnevidir. Eserde klasik anlamda olay örgüsüne dayalı bir anlatım bulunmamakta; şair, düşüncelerini öğüt verici ve felsefî bir söylem çerçevesinde dile getirmektedir (Yusifli, 2005: 21). Hatâyî, bu eserinde tasavvuf düşüncesinin özellikle vahdet-i vücûd anlayışıyla ilişkili kavramlarından yararlanmıştır. Mutlak varlığı engin bir denize, âlemi ise o denizin bir damlasına benzeten şair, varlık ile hakikat arasındaki ilişkiyi tasavvufî bir bakış açısıyla açıklamaya çalışmaktadır.

Eserde dünya, ilahî hakikatin bir tecellisi ve yansıması olarak değerlendirilir. Görünen âlem ile hakikatin kaynağı arasında ontolojik bir bağ kurulur. Bu bağlamda “vahdet” ve “kesret” kavramları ön plana çıkmakta; vahdet mutlak birlik ve hakikati, kesret ise bu birliğin çokluk hâlindeki görünüşlerini ifade etmektedir. Şairin “*Günəş zərrəvü həm zərrə günəşdir*” mısraında dile getirdiği düşünce, tasavvufî gelenekte sıkça karşılaşılan “parçanın bütünden ayrı düşünülemez” anlayışıyla ilişkilidir. Ancak burada Tanrı ile âlemin bütünüyle özdeşleştirildiğini söylemekten ziyade, varlığın ilahî tecellinin bir görünümü olarak kavrandığını belirtmek daha isabetli olacaktır.

Hatâyî’ye göre insanın hakikate ulaşabilmesinin temel yolu aşktır. Şairin “*Olur bu eşq ilə can Həqqə vasil / Ki eşqi olmayan candan nə hasil?*” dizelerinde ifade ettiği üzere, ilahî aşk insanı Hakikate ulaştıran temel vasıta (Xətayi, 2005: 229). Bu anlayış, tasavvuf düşüncesindeki “aşk yoluyla kemale erme” fikriyle örtüşmektedir. Eserde insanın yüceltilmesi, insanın ilahî hakikati idrak edebilecek bir varlık olarak görülmesinden kaynaklanmakta; böylece insan, tasavvufî düşünce içinde manevî değeri yüksek bir konuma yerleştirilmektedir (Yusifli, 2005: 21).

Eserlerinde Kur’an ayetleri ve dinî hükümlerle ilişkili kavramlara yapılan göndermeler, şiir dilinin yalınlığı içinde çoğu zaman fark edilmeden yer almaktadır. M. Kuluzade’nin de ifade ettiği üzere, Hatâyî dilinin bu özelliği şairin dinî-felsefî eğitimi, tasavvufî düşünce dünyası, edebî birikimi ve klasik şiir geleneğiyle ilişkili olduğu kadar; Azerbaycan Türkçesinin halk dili özelliklerinden, sözlü halk şiiri geleneğinden, Yunus Emre gibi şairlerden ve genel olarak Türkçe şiir geleneğinden de beslenmektedir (Quluzadə, 1973: 65-66).

Düşünce açıklığı, dil sadeliği ve ifade tazeliği Hatâyî şiirine ayrı bir estetik değer kazandırmaktadır. Şiirlerinde yer alan karşılaştırmalar, sorular, benzetmeler, kafiye ve redifler, Hatâyî’nin şiir dilinin halk diliyle kurduğu yakın ilişkiyi ve anlatımındaki berraklığı ortaya koymaktadır. Her mısra ve ifade, doğallığı ve canlılığıyla dikkat çeker.

Şiirde dile getirilen düşünce, şairin hitap ettiği dervişlere yöneliktir. “Ben dervişim” diyerek göğsünü kabartan kişiye *Mən dərvişəm deyə köksün gərərsən / Həqqi zikr etməyə dilin varmıdır?* sorusuyla başlayan Hatâyî, derviş ve sûfilerde bulunması gereken nitelikleri istifham sanatı aracılığıyla hatırlatmakta;

okuyucuyu düşünmeye, kendini sorgulamaya ve dışarıdan bir gözle değerlendirmeye davet etmektedir (Xətayi, 2005: 341). Ona göre “derviş” olduğunu söyleyen kimsenin hakkı zikreden bir dile sahip olması gerekir. Arı olduğunu söyleyip balı olmayan, bülbül olduğunu söyleyip gülü bulunmayan; yani sözü ile özü, görünüşü ile hakikati örtüşmeyen kişiler gerçek anlamda derviş olarak kabul edilmez. Hatâyî, bu tür kimseleri tasavvufî anlamda sahîh bir konumda görmez.

XVI. yüzyılın başlarında edebî ve ilmî ortamda Arapça ve Farsçanın hâkim olduğu bir dönemde, Azerbaycan Türkçesiyle büyük bir sanatkârlıkla şiirler yazmak ve yazı diline canlı konuşma dilinin anlatım imkânlarını taşımak, Hatâyî'nin edebiyat tarihindeki en önemli katkılarından biridir. Onun edebî mirası içinde, canlı ve tasvir gücü yüksek halk dilinde kaleme alınmış çok sayıda şiir örneği bulunmaktadır.

Bu şiirlerde yer yer doğrudan halk söyleyişine dayanan, sade ve etkili ifadeler dikkat çeker. Aşağıdaki dörtlük bu duruma örnek olarak gösterilebilir:

Xətai işin düşər,

Gəlib-gedişin düşər,

Dişləmə çiy loğməni,

Yerinə dişin düşər (Xətayi, 1988: 327)

Bu dörtlük halk söyleyişine dayanan didaktik bir ifadedir. Bunun yanında tasavvufî anlam katmanları da taşıyan bir söylem örneğidir. Şiirde geçen “çiy loğma” ifadesi, tasavvufî yorum çerçevesinde insanın nefsanî arzularını, manevî bakımdan olgunlaşmadan talep edilen makam ve istekleri simgelemektedir. Şair, acelecilik ve ölçüsüz arzu karşısında insanı uyarmakta; “yerinə dişin düşər” sözünüle nefsin peşinden gitmenin doğuracağı manevi zarara işaret etmektedir.

## 2. Hatâyî Şiirinde İmgesel Anlatım ve Teşbih Sanatı

Edebî eserin temelini imgesel dil ve anlatım oluşturur. Edebî bir eserin estetik bütünlüğe ulaşabilmesi, büyük ölçüde teşbih, istiare ve diğer söz sanatlarının etkin kullanımına bağlıdır. İnsanın duygu ve düşüncelerinin daha etkili, daha

somut ve daha inandırıcı biçimde aktarılmasında benzetme unsuru önemli bir işlev üstlenir.

Hatâyî'nin şiirlerinde de imgesel anlatımı sağlayan temel unsurlardan biri benzetmelerdir. Şair, hem klasik edebî geleneğin birikiminden beslenen hem de doğrudan hayatın içinden süzülen farklı benzetme türlerinden yararlanmıştır. Bu benzetmelerin bir kısmı klasik şiir estetiğinin yerleşik kalıplarına dayanırken, bir kısmı ise şairin gözlem gücünden, düşünce dünyasından ve ifade etmek istediği anlamın gerekliliklerinden doğmaktadır. Hatâyî, kendisinden önceki şairler gibi, şiirde inandırıcılığı ve estetik etkiyi artıran benzetme unsurlarını ustalıklı kullanmakta; böylece anlamı daha yoğun ve etkileyici bir düzeye taşımaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki gazel, onun benzetme dünyasını ve imgesel anlatım gücünü göstermesi açısından dikkat çekicidir:

Görəli ol məh yüzün başıma yüz sevda düşər,

Rüxlərin manəndi ancaq bir güli-həmra düşər.

Ey könül, əql əhli isən sevmə xublar yüzünü,

Xubların dərdinə ancaq bu dili-şeyda düşər.

Ey sənəm, xublar içində sən düşübsən sərfəraz,

Eylə kim, bağ içrə rəna sərvə-xoş bala düşər.

Heyf ola çeşmini, cana, nərgizə nisbət qılım,

Xansı nərgiz gözlərin tək məstü həm şəhla düşər? (Xətayi, 1988: 64-65).

Bu gazelde yer alan benzetmeler, sevgili tasvirinde klasik divan şiiri estetiğinin unsurlarını taşımakla birlikte, Hatâyî'nin duygu yoğunluğu ve anlatım canlılığıyla yeniden şekillendirilmiştir. Sevgilinin yüzünün aya, gülüşünün gül çiçeğine, gözlerinin ise nergise benzetilmesi hem geleneksel mazmun dünyasına bağlılığı hem de estetik imge üretme becerisini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle şiir, klasik şiir dilinin kalıpları içerisinde özgün bir ifade gücü kazanmaktadır. Gazel, klasik divan şiirinin teşbih merkezli estetik yapısını yansıtan, aynı zamanda Hatâyî'nin dili sadeleştirme ve anlamı canlandırma eğilimini gösteren dikkat çekici bir örnektir. Şiirde başat söz sanatı teşbih olup, bunun yanında istiare, mübalağa ve tezat unsurları da yer yer devreye girmektedir.

İlk beyitte sevgilinin yüzü “mâh” (ay) ile ilişkilendirilerek klasik bir teşbih kurulmaktadır. Ancak burada dikkat çeken husus, bu benzetmenin yalnızca kalıplaşmış bir eşleştirme olarak kalmaması, “yüz sevdanın başa düşmesi” gibi ifadelerle duygusal yoğunlukla desteklenmesidir. İkinci mısradan ise sevgilinin yanağı doğrudan “gül-i hamra” (gül) ile özdeşleştirilir. Burada benzetme daha kesin ve sınırlayıcı bir yapıda kurulmuş, “ancak” edatıyla anlam daraltılarak teşbihin vurgusu güçlendirilmiştir.

İkinci beyitte didaktik bir ton öne çıkmakta, aşkın akıl ile çatışması teması üzerinden bir uyarı üslubu kurulmaktadır. Sevgilinin yüzüne duyulan ilginin “dil-i şeyda”ya, yani aşk ile delirmiş kalbe özgü olduğu ifade edilerek, dolaylı biçimde mübalağa ve psikolojik derinlik oluşturulmaktadır. Burada teşbih doğrudan değil, anlam ilişkisi üzerinden kurulan bir imgesel yönelim hâlini almaktadır.

Üçüncü beyitte sevgilinin boyu “serv-i ra'nâ”ya, yani zarif ve uzun servi ağacına benzetilmektedir. Bu teşbih, divan şiirinde yaygın bir mazmun olmakla birlikte Hatâyî'nin kullanımında özgünlük, benzetmenin hiyerarşik bir seçicilikle kurulmasında ortaya çıkar. Şair, bağ içerisindeki bütün unsurlar arasında yalnızca servi ağacının bu benzetmeye layık olabileceğini ifade ederek mübalağa unsurunu güçlendirir. Böylece klasik mazmun, yeni bir anlatım organizasyonu içinde yeniden üretilmiş olur.

Son beyitte ise sevgilinin gözleri “nergis” çiçeğine benzetilmektedir. Ancak şair burada alışılmış teşbih kalıbını sorgular ve bir tür estetik değerlendirme yapar. Nergisin, sevgilinin gözü gibi “mest” ve “şehla” olamayacağı vurgulanarak hem teşbih hem de tezat aynı anda işletilir. Bu durum, benzetmenin bir eşleştirme ve estetik yeterlilik bakımından tartışılan bir unsur hâline getirildiğini göstermektedir. Böylece şiirde klasik mazmunlar yeniden yorumlanmakta, teşbihler sadece süsleyici unsur olmaktan çıkarak anlamı yönlendiren temel yapı taşı hâline gelmektedir.

Gazelde benzetme sanatı merkezî bir işlev üstlenmekte; Hatâyî'nin üslubunda ise bu benzetmeler kalıplaşmış olmaktan ziyade anlamı genişleten, yer yer sorgulayan ve yeniden kuran bir nitelik kazanmaktadır. Bu yönüyle şiir hem klasik divan estetiğine bağlı hem de anlatımda canlılık ve doğallık arayan bir poetik tavrı yansıtmaktadır.

Divan şiirinde teşbih (benzetme), anlamı somutlaştıran ve estetik etkiyi güçlendiren temel söz sanatlarından biridir. Hatâyî'nin şiirlerinde de benzetme unsuru hem klasik şiir geleneğinin devamı hem de şairin özgün ifade arayışının bir göstergesi olarak geniş bir kullanım alanı bulur. Şairin ister aruz ister hece vezniyle kaleme aldığı şiirlerde ister epik ister lirik türdeki eserlerinde, teşbih ve istiarelerin zengin ve çeşitlilik arz eden örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda “Dəhnamə” adlı mesneviden aşağıdaki parça dikkat çekicidir:

Ey şux, həmişə olasan şad,  
Həm sərv misali gəmdən azad.  
Şəhla bola ol du çeşmi-nərgis,  
Rüx tazəvü tər çü bərki-şümşad.  
Bünyadi-cəmalın ola qaim,  
Qıldın bu xərab evimi abad.  
Hərutdan ol be fitnə fəttan,  
Həm sehr ilə Samiridən ustad.  
Həm dəm yaşım, ey Əzizi-Misri,

Yanında axar çü şətti-Bağda (Xətayi, 1988: 284-285).

Bu parçada sevgili; servi, nergis ve şimşad yaprağı gibi tabiat unsurlarıyla; Harut ve Samirî gibi mitolojik-dini anlatılarda yer alan büyücü figürleriyle; âşğın gözyaşı ise Bağdat nehriyle ilişkilendirilerek tasvir edilmektedir. Bu benzetmelerin bir kısmı divan şiirinde yerleşmiş klasik mazmunlar olmakla birlikte, Hatâyî'nin bunları kullanma biçimi dikkat çekici bir özgünlük taşımaktadır.

İlk beyitte sevgilinin servi ağacına benzetilmesi fiziksel bir benzerliğe dayanır. Bunun yanında servi ağacının dik ve dimdik duruşu nedeniyle “gamdan uzaklık” ve “istikrar” gibi soyut anlamlar da yüklenir. Bu yönüyle teşbih, estetik bir tasvir olmanın ötesine geçerek sembolik bir anlam alanı oluşturur.

İkinci beyitte gözlerin nergise benzetilmesi klasik bir mazmun olmakla birlikte, şairin asıl vurgusu gözlerin “şehla” oluşudur. Aynı şekilde yüzün şimşad yaprağına benzetilmesi, tazelik ve canlılık anlamlarını güçlendiren tamamlayıcı bir

imge olarak işlev görmektedir. Böylece benzetmeler, tekil değil, birbirini destekleyen bütüncül bir imgesel yapı hâlinde karşımıza çıkar.

Üçüncü beyitte “xarab ev” ifadesinin sevgilinin güzelliğiyle “abad” hâle gelmesi, açık bir istiare ve aynı zamanda mübalağa örneğidir. Burada sevgilinin varlığı, hem estetik bir değer hem de varoluşu dönüştüren bir güç olarak sunulmaktadır.

Dördüncü beyitte Harut ve Samirî’ye yapılan göndermeler, sevgilinin etkisini olağanüstü bir düzeye taşıyan mitolojik ve dinî referanslı istiarelerdir. Bu figürler üzerinden sevgilinin “fitne ve büyü” üretme gücüne sahip olduğu ima edilerek onun etkileyciliği abartılı bir biçimde yüceltilir.

Son beyitte ise âşığın gözyaşının Şatt-ı Bağdat’a benzetilmesi, duygusal yoğunluğu artıran güçlü bir teşbihtir. Sevgili ise “Aziz-i Mısır” ile ilişkilendirilerek yüksek bir değer ve erişilmezlik sembolü hâline getirilir.

Bu gazelde kullanılan teşbih ve istiareler, yalnızca geleneksel mazmunların tekrarından ibaret değildir. Hatâyî, klasik şiir birikimini korumakla birlikte bu mazmunları yeni bir estetik düzen içinde yeniden kurgulamış; böylece hem anlamı derinleştirmiş hem de anlatımı canlılaştırmıştır. Özellikle benzetmelerin tekil değil, birbirini tamamlayan bir sistem içinde kullanılması, şiirde bütüncül ve tutarlı bir imgesel yapı oluşturmakta; bu da Hatâyî’nin üslubunda geleneksel ve yenilikçi yönlerin birlikte var olduğunu göstermektedir.

Divan şiirinde mübalağa, çoğu zaman gerçeklikten uzaklaşma değil, duygunun ve estetik algının yoğunlaştırılması amacıyla kullanılan önemli bir söz sanatıdır. Hatâyî’nin şiirleri de bu bağlamda değerlendirildiğinde, mübalağanın şiirin anlam bütünlüğünü bozmadığı, aksine onu güçlendirdiği görülmektedir. Diğer birçok sanatkârda olduğu gibi Hatâyî’nin şiirlerinde de mübalağanın şiddeti, sanat tutarlılığını zedelemeyiz; tam tersine onu daha da pekiştirir. Bunun temel nedeni, şairin aşk duygusuna içtenlikle inanması ve bu duyguyu samimi bir dille ifade etmesidir. Bu samimiyet, kullanılan mecazlara derinlik, anlam yoğunluğu ve güçlü bir estetik etki kazandırmakta; böylece metnin okuyucu ve dinleyici üzerinde inandırıcılığını artırmaktadır. Hatâyî’nin şiirlerinde yer alan mübalağalar yapay bir abartı unsuru değil, içten gelen bir duygulanımın doğal bir yansımasıdır. Şair, sevgiliyi tasvir ederken onu son derece idealize edilmiş, cazibeli ve zarif bir güzellik düzleminde canlandırır. Aşkı anlatan mübalağalı

ifadeler ile sevgilinin fiziksel ve ruhsal tasvirine yönelik abartılar, öz itibarıyla birbirini tamamlayan bir estetik yapı oluşturur. Hatâyi'nin şiirlerinde mübalağa, süsleyici bir şiir unsur ve anlamı kuran ve yönlendiren temel bir araçtır.

Hatâyi'nin şiirlerinde başvurulan önemli söz sanatlarından biri de cinas sanatıdır. Şair, Kazi Bürhaneddin ve Nesîmî gibi cinası yoğun biçimde kullanan şairler kadar bu sanata sürekli başvurmasa da anlamı güçlendirmek ve ifadeye estetik bir derinlik kazandırmak amacıyla uygun yerlerde cinastan yararlandığı görülmektedir. Bu kullanım, çoğu zaman sadece ses oyununa dayalı bir süs unsuru değil, tasavvufi anlamı destekleyen bir ifade aracıdır. Bu bağlamda aşağıdaki beyitler dikkat çekicidir:

Ey könül, sidq ilə hər kim şah ilən yoldaş ola,

Yüz gərək döndərməyə hər necə kim, yol daş ola (Xətayi, 1988: 34).

Veya

Eşq dəryasında qəvvas olmasan mərdanə var,

Keçmə namərd körpüsündən, qoy aparsın su səni,

Dün bənövşə seyr edə gördüm nihani gəşt edir,

Dilbərim əglinə geymiş bir qəbayı-susəni (Xətayi, 1988: 30).

Birinci beyitte “yoldaş” ve “yol daş” kelimeleri arasında kurulan cinas, dilsel bir oyun olmasının yanında, tasavvufi bir sembolizm de taşımaktadır. Burada “şah”, Hak Teâlâ'yı; “yol” ise hakikat yolunu temsil eder. Şaire göre bu yola sadakatle bağlanan kişi, yol üzerinde karşılaştığı engellere rağmen yönünü değiştirmemelidir. “Yol taş olmak” ifadesi, tasavvufi anlamda seyr u sülûk sürecinde karşılaşılan zorluklara sabırla dayanmayı ve istikametini bozmamayı ifade eder. Böylece cinas, zahirî bir ses benzerliğinden ziyade batinî bir anlam katmanı kazanır.

İkinci örnekte “su səni” ve “susəni” kelimeleri arasında kurulan cinas, tasavvufi açıdan “aşk denizi” metaforuyla ilişkilendirilebilir. “Eşq dəryası” ifadesi, sūfî literatürde ilahî aşkın sonsuzluğu ve kulun bu aşk içinde yok oluşunu temsil eder. Bu bağlamda “suya kapılmak”, nefsin çözülmesi ve benliğin aşka teslim olması şeklinde yorumlanabilir. Diğer taraftan “süsəni” imgesi ise zahirî güzelliği temsil eden dünyevî bir estetik unsurdur. Böylece şiir, bir yanda hakikî

aşkın tehlikeli ama arındırıcı yolunu, diğer yanda maddî güzelliğin cazibesini aynı yapı içinde karşı karşıya getirir.

Hatâyî'nin şiirlerinde tezat (karşıtlık) sanatı da sıkça kullanılan önemli estetik unsurlardan biridir. Şair, anlamı güçlendirmek ve düşüncüyü daha etkili kılmak amacıyla tezatı özellikle gece ile gündüz, küfür ile iman, doğruluk ile eğrilik, ilahilik ile şeytanilik, ayrılık ile vuslat gibi karşıtlıklar üzerinden kurar. Bu durum, onun şiirinde hem düşünsel hem de estetik bir denge unsurunun varlığını göstermektedir.

Bu bağlamda aynı gazelden alınan aşağıdaki beyitler dikkat çekicidir:

Məscidə varmaq nə hacət, dedim, ey zahid, mana,

Ruy ilə zülfi anın küfr ilə imandır mana.

Mən səninlə söyləşən gər zimistan, gör bahar,

Hər nə çağ görsəm səni, aləm gülüstandır mana (Xətayi, 1988: 30).

Birinci beyitte “küfr” ile “iman” arasında kurulan tezat, klasik divan şiirindeki zengin sembolik dilin bir yansımasıdır. Şair burada sevgilinin yüzünü “iman”, saçlarını ise “küfr” ile ilişkilendirerek görünüş ve anlam düzeyinde güçlü bir karşıtlık kurmaktadır. Tasavvufi açıdan değerlendirildiğinde bu ifade, zahir ile batın ayırımına işaret eder. Sevgilinin yüzü hakikatin ve nurun tezahürü olarak “imani”, saçları ise gizlilik ve örtülülük yönüyle “küfrü” temsil eder. Şair, dinî ritüellerden ziyade hakikatin sevgilinin varlığında tecelli ettiğini ima etmektedir.

İkinci beyitte ise “kış” (zîmistân) ile “bahar” arasında bir tezat kurulmuştur. Burada sevgili ile birlikte olma hâli, mevsimsel koşullardan bağımsız olarak “bahar” ve “gülüstan” ile özdeşleştirilirken; sevgiliden uzaklık, dünyanın en güzel mevsimlerinde dahi “kış” olarak algılanmaktadır. Bu durum, tasavvufî yorum açısından değerlendirildiğinde, ilahî aşkın kulun algısını dönüştüren gücüne işaret eder. Aşk, dış dünyayı değil, algı dünyasını değiştirerek öznel bir hakikat alanı oluşturur.

Aynı gazelde yer alan başka bir beyitte ise:

Mücdə gəldi dilsitanımdan ki, qətl oldu rəqib,

Şükr kim, biganə getdi, aşına qaldı mana (Xətayi, 1988: 27).

Burada “biganə” (yabancı) ile “aşına” (yakın, dost) kavramları arasında açık bir tezat kurulmaktadır. Rakip “yabancı” olarak dışlanırken, sevgili “yakın ve dost” olarak merkeze alınmaktadır. Bu karşıtlık, hem dünyevî aşk bağlamında rakibin ortadan kalkmasını ifade eder hem de tasavvufî düzlemde nefsin ve engelleyici unsurların bertaraf edilmesi şeklinde yorumlanabilir.

Bir başka beyitte:

Doğruluq dost qapısıdır, doğru gəl gir bu yola,

Əkri meydanda utanur, onda iqrar olmasa (Xətayi, 1988: 36).

“Doğruluk” ile “eğrilik” arasındaki karşıtlık, bu beyitte ahlaki bir çerçevede ele alınmaktadır. Şair, doğruluğu “dost kapısı” olarak nitelendirerek onu hem toplumsal hem de manevi bir değer olarak yüceltmektedir. Eğrilik ise utanma ve mahcubiyetle ilişkilendirilerek olumsuz bir ahlaki konuma yerleştirilmiştir. Bu yönüyle estetik bir unsur olan tezat, didaktik işlev de üstlenmektedir.

Hatâyî'nin şiirlerinde tezat sanatı, karşıt kavramların yan yana getirilmesiyle sınırlı bir tekniktir. Ayrıca insan, doğa ve varlık algısındaki zıtlıkların estetik bir düzlemde de yeniden kurulmasıdır. Şair, bu karşıtlıklar aracılığıyla hem aşkın yoğunluğunu hem de tasavvufî hakikat anlayışını ifade etmektedir. Tezat, Hatâyî şiirinde düşünce derinliğini artıran ve anlamı yoğun hâle getiren temel estetik araçlardan biri hâline gelmektedir.

Ayrıca Hatâyî'nin şiirlerinde yer yer görülen **istifham** kullanımı da dikkat çekicidir. Şair, kimi zaman tek bir mısradan, kimi zaman bir beyitte, kimi zaman ise bütün bir şiir boyunca retorik sorulara yer vererek ifadeyi güçlendirmektedir. Bu sorular, okuyucuyu doğrudan düşünmeye sevk etmekte; şiirin etkileyciliğini artırarak anlamın daha yoğun algılanmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle istifham, Hatâyî'nin şiirinde tezat sanatıyla birlikte anlamı derinleştiren önemli bir anlatım aracı olarak ortaya çıkmaktadır.

Şiir dilinde retorik soru, duygunun doğrudan ifade edilmesinden ziyade, okuyucunun düşünmeye sevk edilmesini sağlayan etkili bir anlatım aracıdır (Məhərrəmli, 2002: 58). Hatâyî'nin şiirlerinde bu sanat, özellikle aşk duygusunun yoğunluğunu ve samimiyetini artıran bir işlev üstlenir. Şair, retorik soruyu abartılı bir kullanım unsuru olarak değil, anlamı derinleştiren ve duyguyu güç-

lendiren yerinde bir estetik araç olarak kullanır. Bu bağlamda aşağıdaki gazel göze çarpmaktadır:

Rüxün bədr ayə bənzər, bənzəməmzi?

Saçın sevdəyə bənzər, bənzəməmzi?

Fəqirəm, ol gözəldir hüsn içində

Ğənidir, bayə bənzər, bənzəməmzi?

Xədəngi-kirpigün oxdur ki, qaşın

Qurulmuş yayə bənzər, bənzəməmzi?

Zahidin qarğıışı aşiq həqində

Yalan dəvayə bənzər, bənzəməmzi?

Xətayi, firqətindən ağlamaqdan

Du çeşmin çayə bənzər, bənzəməmzi? (Xətayi, 2005: 178).

Bu gazelde her beyit, retorik soru yapısı üzerine kurulmuş olup, benzetmelerin etkisi bu sorular aracılığıyla daha güçlü ve inandırıcı bir hâl getirilmiştir. “Bənzər, bənzəməmzi?” tekrarları, şiirde hem ritmik bir yapı oluşturmakta hem de okuyucuyu pasif bir dinleyici olmaktan çıkararak anlamın içine dâhil etmektedir.

İlk beyitte sevgilinin yüzü “bedir aya”, saçları ise “sevdaya” benzetilerek klasik divan şiiri mazmunları retorik soru kalıbı içinde yeniden sunulmaktadır. Bu kullanım sevgilinin güzelliğinin tartışılmazlığını vurgulayan bir ikna stratejisidir. İkinci beyitte “fakir-zengin” karşıtlığı üzerinden kurulan benzetme, sevgilinin güzelliğinin maddi ölçülerle açıklanamayacak derecede üstün olduğunu ifade eder. Burada retorik soru, estetik yargıyı kesinlikten çıkarıp duygusal bir kabul hâline dönüştürür. Üçüncü beyitte kirpiklerin ok, kaşların yay ile ilişkilendirilmesi klasik bir teşbih olmakla birlikte, soru yapısı bu benzetmeyi daha dinamik ve etkileyici kılar. Böylece sevgilinin güzelliği “yaralayıcı ve etkileyici bir güç” olarak da tasvir edilir. Dördüncü beyitte zahidin bedduasının âşık karşısında “yalan bir dava” olarak nitelendirilmesi, ahlaki ve tasavvufi bir karşıtlık içerir. Bu ifade, zahiri dinî tavrın aşkın içtenliğinin karşısında geçersiz kaldığını ima eder. Son beyitte ise âşığın gözyaşlarının “çay”a benzetilmesi, ayrılık acısının

yoğunluğunu mübalağalı bir biçimde ortaya koyar. Retorik soru burada duygusal patlamayı güçlendiren bir kapanış işlevi görür.

Hatâyî bu gazelinde istifham sanatını şiirin duygusal yapısını kuran temel unsurlardan biri olarak kullanır. Şair, bu sanat aracılığıyla hem benzetmeleri daha ikna edici hâle getirmekte hem de okuyucuyu şiirin duygusal atmosferine aktif biçimde dâhil etmektedir. Bu yönüyle Hatâyî'nin retorik soru kullanımı, yerli yerinde ve ölçülü bir estetik strateji olarak değerlendirilmelidir.

Hatâyî, Orta Çağ Şark şiirinin inceliklerine derinlemesine vakıf bir şair olarak, bu geleneğin sunduğu söz ve anlam imkânlarını yerli yerinde ve ustalıkla kullanmıştır. Şiirlerinde sözlerin ses değerine, ahenk unsuruna ve iç ritmine özel bir önem verdiği; bunun yanı sıra anlam örgüsünde mantıksal tutarlılığı ve simetrik yapıyı gözettiği görülmektedir. Bu durum, onun şiir estetiğinde hem biçim hem de anlam bakımından dengeli bir yapı kurduğunu göstermektedir.

Aşağıda yer alan şiir, özellikle “reddü'l-acüz ale's-sadr” adı verilen edebî sanatın gelişmiş ve zincirleme bir biçimi üzerine kurulmuş olması bakımından dikkat çekicidir (Durmuş, 2007: 521). Bu sanata göre beytin ilk kelimesi mısra sonunda tekrar edilir. Ancak Hatâyî'nin şiirinde bu teknik, klasik uygulamanın ötesine geçerek daha karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Şair, bir beyitte son kelimeyi bir sonraki beytin ilk kelimesi hâline getirerek şiir boyunca kesintisiz bir akış ve zincirleme bir yapı oluşturmuştur. Gazel böylece anlamı sürekli ileri taşıyan bir kompozisyon özelliği kazanmaktadır:

Xar oldu yürəgim hicrində, ey yüzlü yar,  
Yar bağrım arasın, gör kim, necə xar anda var.  
Varma yanımdan mənim, ey hicri-dilsuzani-dust,  
Dust-düşmən xamusi ağlar mənimçün zar-zar.  
Zar-zar ağlar çü bülbül gül yüzünçün mürği-can,  
Candan etmişdir məni cövr ilə dövri-ruzigar.  
Ruzigarım tirədir sənsiz, əya arami-dil,  
Dil neçün aram dutsun, həddən etdü intizar.  
İntizarəm vədeyi-vəslin yolunda hər zaman

Hər zaman divanə tək dağlara düşdüm biqərar.

Biqərar oldum saçın tək rüxlərindən ayru mən,

Mən neçük aram edim sənsiz ki, oldum diltfekar.

Diltfekar oldu Xətayi firqətindən ruzü şəb,

Ruzü şəb vəslin xəyalı canda qaldı yadigar (Xətayi, 2005: 39).

Şiirin yapısında kelimeler arasında kurulan bu zincirleme geçiş, anlamın kesin-tisiz bir şekilde ilerlemesini sağlayan estetik bir örgü niteliği taşır. Her beyitte bir önceki kelimenin yeni bir anlam bağlamı içinde yeniden üretilmesi, şiirde süreklilik ve içsel bir ritim oluşturur. İçerik bakımından şiir, klasik divan şiirinin temel temalarından biri olan “ayrılık acısı” üzerine kurulmuştur. Âşık, sevgiliden uzak kalmayı bir varoluş sıkıntısı olarak deneyimler; bu durum “hicran”, “intizar” ve “biqərarlıq” gibi kavramlarla sürekli yeniden üretilir. Böylece biçimsel zincirleme yapı, anlam düzeyinde de karşılığını bulur ve ayrılık duygusunun sürekliliğini simgeler.

Hatâyî'nin bu şiiri, “reddü'l-acüz ale's-sadr” sanatının şiirin bütün anlam ve yapı organizasyonunu belirleyen bir estetik ilke olarak kullanıldığını göstermektedir. Kelimeler arasındaki geçişler teknik bir ustalığı ve duygusal sürekliliği temsil eder. Şiir, klasik poetik geleneğin sınırları içinde kalmakla birlikte, onu ileri taşıyan yaratıcı bir kompozisyon örneği olarak değerlendirilebilir.

İlk mısranın başında yer alan “xar” kelimesi, şiir boyunca tekrar edilerek zincirleme yapının başlangıcını oluşturur. Her ne kadar tekrarlar klasik kuralın gerektirdiği tam son pozisyon yerine anlam bütünlüğünü koruyacak biçimde hafif bir yer değişimiyle kullanılmış olsa da bu durum şiirin estetik düzenini zedelememekte; aksine akışı güçlendirmektedir. Benzer şekilde birinci beytin ilk mısrasının sonundaki “yar” kelimesi, ikinci mısranın başında tekrar edilerek anlam sürekliliği sağlanmıştır. Birinci beytin sonunda yer alan “var” kelimesi ise ikinci beytin başında “varma” şeklinde türevsel bir biçimde yeniden kullanılmıştır. Bu kullanım, kök anlamın korunmasıyla birlikte yeni bir anlam katmanı oluşturur.

İkinci beyitte de aynı yapı devam etmektedir. İlk mısranın sonundaki “dust” kelimesi ikinci mısranın başında aynen tekrar edilerek zincirleme yapı sürdürü-

lür. İkinci beytin sonunda yer alan “zar-zar” ifadesi ise üçüncü mısranın başında tekrar edilerek hem ritmik süreklilik hem de duygusal yoğunluk sağlar.

Üçüncü beyitte “can” kelimesi, anlam kaybına uğramadan “candan” biçiminde türetilerek yeniden kullanılmıştır. Bu durum, kelimenin biçimsel ve anlamsal dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

Şiir, baştan sona bu zincirleme ilkeye dayanacak şekilde kurulmuştur. İlk bakışta teknik bir oyun gibi görülebilecek bu yapı, Hatâyî'nin şiirinde anlamı zorlaştırmak yerine onu düzenleyen ve akışkan hâle getiren bir işlev üstlenmektedir. Hatâyî'nin bu şiirinde biçimsel ustalık ile anlam arasında güçlü bir uyum bulunmaktadır.

### 3. Hatâyî'nin Şiirinde Tür ve Anlam Dünyası

Hatâyî'nin şiir dünyası, tür ve içerik bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Şairin edebî mirası incelendiğinde, özellikle kaside türüne neredeyse hiç yer vermediği; buna karşılık gazelin onun şiir anlayışında merkezî bir konumda bulunduğu görülmektedir.

Hatâyî'nin “Divan”ında en geniş yeri gazeller oluşturmaktadır. Şair, gazellerinde dinî-felsefî muhtevayı aşk duygusuyla birlikte ele almış, bu iki alanı aynı estetik bütünlük içinde birleştirmiştir. Onun şiirinde insanın yücelik, saflık, inanç, iman ve ahlaki duruş gibi değerleri bütüncül bir anlayış içinde değerlendirilir. Bu yönüyle Hatâyî'nin gazelleri gerek bireysel duyguların gerekse düşünce ve inanç temelli bir anlam dünyasının ifadesidir.

Bu şiirlerde gündelik hayatın sıradanlığından ve olumsuzluklarından uzaklaşarak varlığın daha yüksek bir boyutuna yönelen insanın iç dünyası dile getirilir. Umut, inanç, özlem ve arayış duyguları şiirin temelini oluşturur. Bu nedenle Hatâyî'nin gazellerinde iyimserlik ve geleceğe dair sağlam bir güven duygusu hâkimdir.

Aşağıda yer alan ve istifham tekniğiyle kurulmuş gazel, bu özellikleri somut biçimde yansıtan örneklerden biridir. Hatâyî'nin bu gazeli hem klasik şiir estetiği hem de tasavvufî sembolizm bakımından çoklu bir anlam yapısına sahiptir. Şiirde zahirî (görünür) aşk dili ile bâtinî (ilâhî) anlam düzeyi iç içe geçmiş, böylece tek bir düzlemde hem insanî hem de metafizik bir tecrübe ifade edilmiştir.

Aşağıdaki gazel bu yapının belirgin bir örneğidir:

Bir pəri heyranıyəm, bilməm məkani xandadır?

Kimsə bilməz dünyədə namü nişani xandadır?

Xubları sevmə deyüb tən etmə, ey naseh, mənə,

Çünki bilməzsən məqami-cavidani xandadır.

Gəldi «sübhan-əlləzi əsra beəbdəh» şəninə,

Lövhi-məhfuz üstə ol hüsünin bəyani xandadır?

Mən dedim:-Bir busə ver.

Der:-Can verüb almaq gərək.

Bu məkan içrə mətai-rayıqani xandadır?

Xanda kim, yatım cəhanda uyxu gəlməz çeşmimə,

Bu Xətayi yatmağa yar asitani xandadır? (Xətayi, 1988: 61).

Şiirin ilk beytinde geçen “pəri” imgesi, klasik divan şiirinde sıkça görülen ideal güzellik unsurudur; ancak burada bu unsur sadece dünyevî bir güzelliği temsil etmekle kalmaz. Tasavvufi anlamda “görünmeyen hakikat”i de sembolize eder. Sevgilinin “mekânsız” oluşu ve “nâm u nişânının bilinmemesi”, doğrudan ilâhî varlığa işaret eden “lâ-mekân” anlayışıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda sevgili, somut bir varlık olmaktan çıkarak metafizik bir hakikate dönüşür.

İkinci beyitte “nasîhat eden zahid”, tasavvuf geleneğinde sıkça karşılaşılan zahirî din anlayışını temsil eder. Şair, zahidin “güzelleri sevme” yönündeki uyarısına karşı çıkarak, gerçek “câvidânî makamın” yani ebedî hakikatin zahirî yasaklarla değil, aşk yoluyla idrak edilebileceğini ima eder. Burada aşk, dünyevî bir duygu olmaktan çıkarak marifete götürən bir yol hâline gelir.

Üçüncü beyitte Kur’ânî bir göndermeye yer verilmesi özellikle dikkat çekicidir. “Sübhânellezî esrâ bi abdihi” ayetine telmih yapılması, aşkın doğrudan ilahî kaynakla ilişkilendirildiğini gösterir. “Levhi-mahfuz” ifadesi ise varlığın ezelî yazgısına, yani kader ve ilahî bilgi alanına işaret eder. Bu bağlamda güzellik, ilahî tecellinin bir yansımasıdır.

Dördüncü beyitte “buse” talebine karşılık “can vermek gerekir” cevabı, tasavvufi literatürde sıkça görülen “fenâ” (benliğin yok oluşu) düşüncesini çağırıştı-

rır. Aşka ulaşmanın bedeli, benliğin terk edilmesi olarak sunulur. Bu durum, dünyevî arzunun ötesine geçen bir aşk anlayışını ortaya koyar.

Son beyitte ise âşğın uykusuzluğu, klasik “aşk uykusuzluğu” motifinin ötesinde, sürekli uyanıklık hâlinde olma (yakaza) durumunu temsil eder. Sevgilinin eşiği hem fizikî bir mekân hem de ilahî yakınlığın sembolik karşılığıdır. Gazel Hatâyî'nin şiir anlayışında aşkın beşerî bir duygu olmasının yanında ilahî hakikate açılan bir kapı olduğunu da göstermektedir. Şair, teşbih, telmih, istiare ve mecaz gibi söz sanatlarını kullanarak görünür olan ile görünmeyen arasında sürekli bir anlam geçişi kurar. Böylece şiir hem estetik hem de tasavvufî bir bilgi alanına dönüşür.

Hatâyî'nin genel şiir dünyasında görülen bu yaklaşım, onun halk şiiri unsurlarını (koşma, geraylı, bayatı vb.) da aynı tasavvufî bakışla birleştirdiğini gösterir. Bu türlerde aşk teması daha sade görünmekle birlikte, temelinde yine ilahî aşk ve irfan düşüncesi yer almaktadır. Böylece şair hem klasik divan geleneğini hem de halk şiiri formlarını aynı metafizik merkez etrafında birleştiren bir yapı kurmuştur.

Orta Çağ edebiyatında şairlerin en çok önem verdiği estetik unsurlardan biri de kafiye'dir. Büyük sanatkârlar, şiirde anlamı destekleyen ve düşüncüyü düzenleyen bir unsur olarak kafiye'ye özel bir önem vermiş; bu konuda teorik eserler kaleme almışlardır. Kafiye, teknik unsur olarak kullanılmıştır. Ama şiirdeki tek işlevi bu değildir. Şiirin kompozisyonunu, musikî yapısını ve ahengini belirleyen temel öğelerden biri olarak da dikkat çeker. Bu yönüyle kafiye, şiirin düşünce içeriğinin açılmasına ve okuyucuya estetik bir düzen içinde aktarılmasına katkı sağlar. Şiirin estetik gücü de çoğu zaman kafiye örgüsünün başarısıyla ortaya çıkar. Hatâyî de gerek hece vezniyle gerek aruzla yazdığı şiirlerinde kafiye'ye büyük bir özen göstermiştir. Onun *Dehnâme* ve *Nasîhatnâme* adlı mesnevîlerinde, ayrıca gazellerinde, koşma, geraylı ve bayatı gibi halk şiiri türlerinde farklı kafiye düzenleri ve kafiye türleriyle karşılaşılacaktır. Bu durum, şairin klasik divan şiiri geleneğinin yanında halk şiiri estetiğine de hâkim olduğunu ve kafiye'yi bilinçli bir sanat unsuru olarak kullandığını göstermektedir.

Orta Çağ Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında kafiye meselesi ayrıntılı biçimde ele alınmış, kafiye türleri sistemli bir şekilde sınıflandırılmıştır. Bu edebiyat teorisinde kafiye'yi oluşturan temel unsur “revî” (râvî) harfi olarak adlandırılır.

“Revî”, sözlük anlamıyla devenin yükünü bağlayan ipi ifade ederken, edebî terim olarak beyitlerde mısraları birbirine bağlayan ve kafiye sisteminin esasını oluşturan harfi karşılar (Durmuş vd. 2001: 150). Bu harften önce veya sonra gelen sesler ise kafiye çeşitliliğini belirleyen yardımcı unsurlar olup, kafiye yapısının farklı türlere ayrılmasına imkân verir.

Revî harfinin tek başına oluşturduğu kafiyelere “mücerred kafiye” denir. Bunun yanında revîden önce veya sonra gelen seslerin konumuna ve sayısına göre “müreddef”, “mürekkeb”, “mukayyed” gibi çeşitli kafiye türleri ortaya çıkmaktadır. Hatâyî’nin şiirlerinde bu kafiye türlerinin hemen hepsine rastlamak mümkündür. Bu durum, onun klasik şiir estetiğine hâkim olduğunu göstermektedir. Aşağıdaki şiir, yalnızca tek bir revî harfi üzerine kurulan mücerred kafiye yapısına örnek olarak dikkat çekicidir:

Du zülfündən mənə bir mu gərəkdir,

Sənin vəslindən ancaq bu gərəkdir.

Könüldən getməz ol çeşmim xəyalı,

Bəli, Məcnunlara ahu gərəkdir.

Cəfavü cövrümüzdən inciməz dil

Ki, xublar daima bədxu gərəkdir.

Gözüm yaşın tökərmən ayağına,

Bəli, sərv ayağında su gərəkdir.

Xətayi sözlərin cəm etsün ol ay

Ki, xublar guşinə ləlu gərəkdir (Xətayi, 1988: 64).

Bu şiirde kafiye “mu, bu, ahu, bədxu, su, ləlu” gibi kelimeler üzerinden kurulmuş olup, bu kelimelerde ortak ses “u” harfi, yani revî harfi olarak işlev görmektedir. Şiirin kafiye düzeni tek bir ses ekseni etrafında örgülenmiş olur. Bu durum, klasik şiir estetiğinde nadir rastlanan bir teknik yoğunluk değil, bilakis bilinçli bir biçim tercihi olarak değerlendirilmelidir. Beyitlerin sonunda tekrar edilen “gərəkdir” redifi, kafiye yapısını destekleyen ve anlamı pekiştiren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Redifin bu işlevi, mücerred kafiye yapısının tekdüze bir ses tekrarına dönüşmesini engelleyerek şiire ritmik bir akış ve anlam vurgusu kazandırır.

Hatâyî'nin bu şiiri, kafiye sistemine hâkimiyetini ve klasik aruz şiiri tekniklerini bilinçli bir şekilde kullandığını göstermektedir. Tek bir revî harfi üzerine kurulan bu yapı hem biçimsel sadeliği hem de redifin katkısıyla güçlenen ritmik bütünlüğü sayesinde estetik açıdan başarılı bir örnek teşkil etmektedir. Hatâyî'nin eserleri içinde bu tür kafiye kullanımları az da olsa yer almaktadır. Şair, klasik şiir estetiğinin imkânlarını bilinçli biçimde kullanarak farklı kafiye türlerine yer vermiştir.

Görəli ol məh yüzün başıma yüz sevda düşər,

Rüxlərin mənəndi ancaq bir güli-həmra düşər.

beytiyle başlayan gazelde mücerred kafiye türünün yeni bir örneği görülmektedir. Bu gazelde revî harfi “a”dır. “Sevda”, “həmra”, “şeyda”, “bala”, “şəhla”, “sima” gibi kelimeler tek bir ses ekseni üzerinden, yani yalnızca revî harfi aracılığıyla kafiyelendirilmiştir. Bu durum, şiirde ses birliğine dayalı sade fakat ritmik bir yapı oluşturur. Buna karşılık,

Ol gedən yarımındır, ya ixtiyarımdır gedən?

Bilməzəm canımmıdır, ya sevgi yarımındır gedən?

mısralarıyla başlayan gazel ise mürekkep kafiye sistemiyle yazılmıştır. Bu şiirde revî harfi “r”dir. Ancak kafiye yalnızca bu harfe dayanmaz; revîden önce ve sonra gelen seslerin de tekrar edilmesiyle daha karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Böylece kafiye, fonetik benzerliğin yanı sıra düzenli bir ses örgüsü hâline de gelir.

Genel olarak Hatâyî'nin şiirlerinde, Orta Çağ poetikasının kafiye teorisine uygun biçimde çok çeşitli kafiye türleri kullanılmıştır. Bununla birlikte şairin şiirlerinde iç kafiye kullanımının oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, onun dış kafiye düzenine daha fazla önem verdiğini göstermektedir.

Hatâyî'nin kafiye düzenine verdiği bu ritmik canlılık ve ahenk arayışı, onun poetik üslubunun temel özelliklerinden biridir. Memmedağa Kuluzade, Nesimî'nin şiirlerinde mürekkep kafiyelerin önemli bir yer tuttuğunu belirtirken, bu tür kafiyelerin klasik şiirde ustalık göstergesi kabul edildiğini ifade etmektedir (Quluzadə, 1973: 86). Aynı değerlendirme Hatâyî için de geçerlidir. Zira onun şiirlerinde de mürekkep kafiye sistemleri yaygın biçimde kullanılmıştır.

Örneğin “Mənəm bir tən, vəleykin can anımdır” mısrasıyla başlayan gazelde “can, canan, dərman, ehsan, Keyvan, heyvan, imam, reyhan, Kirman, çövkan” gibi kelimeler kafiyeyi oluşturur (Xətayi, 1988: 65). Burada revî harfi “n” olup, bu harften önce gelen “a” sesinin düzenli biçimde tekrar edilmesi, kafiye yapısını mürekkep kafiye hâline getirmektedir. Bu yapı, şiirde ses ve anlam bakımından güçlü bir ahenk oluşturur.

Hatâyî'nin şiirleri, klasik edebiyat teorisinin kafiye anlayışına derinlemesine hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Dönemin edebî zevkini, hedef kitlenin dil ve algı dünyasını dikkate alan Hatâyî, sade, anlaşılır ve aynı zamanda estetik açıdan güçlü bir şiir dili kurmayı başarmıştır. Bu yönüyle onun eserlerinde XVI. yüzyıl Azerbaycan insanının düşünce dünyası, duyu yapısı ve estetik algısı açık biçimde hissedilmektedir.

## SONUÇ

Yapılan incelemeler, Hatâyî'nin edebî mirasının XVI. yüzyıl başı Azerbaycan şiir geleneği içinde hem süreklilik hem de dönüşüm niteliği taşıyan bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Şairin eserleri, sadece mevcut edebî birikimin devamı değil, dönemin estetik ve düşünsel ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillenen bir şiir anlayışının da ürünüdür. Hatâyî şiirinde düşünce, inanç ve sanat anlayışı birbirini tamamlayan bir yapı içinde ortaya çıkmaktadır.

Hatâyî'nin şiir dilinde belirgin biçimde görülen en önemli özelliklerden biri, ifade sadeliği ve açıklıktır. Şair hem halk şiiri biçimlerinden hem de klasik divan şiiri geleneklerinden yararlanmış; buna rağmen dilde anlaşılabilirliği ve halk söyleyişine yakınlığı büyük ölçüde korumuştur. Aruz vezniyle yazılmış şiirlerinde dahi yer yer halk dili unsurlarının varlığı dikkat çekmektedir. Bu durum, onun şiir anlayışında biçimsel çeşitliliğe rağmen ortak bir estetik ilkenin sürdüğünü göstermektedir.

Hatâyî'nin eserlerinde dinî ve tasavvufî unsurlar önemli bir yer tutmakla birlikte, bu unsurlar şiirin anlam dünyasını ağırlaştırır değil, aksine derinleştiren bir işlev üstlenmektedir. Şiirlerde yer alan Kur'anî göndermeler ve tasavvufî kavramlar, dönemin düşünce atmosferi içinde doğal bir ifade alanı bulmuştur. Bununla birlikte bu unsurların, şiir dilinin açıklığını ve akışını bozmadığı görülmür. Hatta bu unsurlar anlam derinliğini artırmaktadır.

Şairin yaşadığı tarihsel bağlam, onun şiirine hem düşünsel hem de tematik bir zemin kazandırmıştır. Hatâyi'nin devlet kurucusu ve dinî-siyasi bir lider olması, şiirlerinde belirli bir inanç ve değer sisteminin izlerini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede şiirlerinde Hz. Ali'ye yönelik vurguların bulunması, dönemin ideolojik ve kültürel atmosferiyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu durum, şiirin estetik yapısını gölgede bırakmamakta; aksine onu tarihsel bağlam içinde anlamlandırmaya imkân vermektedir.

## KAYNAKÇA

- Aydın, İ. H. (2022). Kenz-i mahfî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* Diyanet Vakfı Yayınları. (C. 25, ss. 258–259).
- Durmuş, İ. (2007). Reddül-acüz ale's-sadr. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 34, ss. 521–522).
- Durmuş, İ., Öztürk, M., & Pala, İ. (2001). Kafiye. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 149–153). İstanbul: TDV Yayınları.
- Keskin, A. (2017). Hakk-Muhammed-Ali dedim: Şah Hatâyi şiirinde estetik bir dinamik olarak niyaz ve kaynakları. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 15, 121–148. <https://doi.org/10.24082/abked.2017.15.006>
- Musalı, V. (2018). Çiçeklerin savaşı: Osmanlı-Safevî rekabetinin edebiyata yansımaları. IV. *Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (Cilt II, ss. 233–245). Ankara.
- Musalı, V. (2026). Azerbaycan Romanında Şah İsmail: Tarihî Gerçeklik ile Edebî Kurmaca Arasında. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 385–411. <https://doi.org/10.34086/rteusbe.1794262>
- Qasımlı, M. (2002). *Şah İsmayıl Xətayinin poeziyası*. Bakı: Elm.
- Quluzadə, M. (1973). *Böyük ideallar şairi*. Bakı: Gənclik.
- Rüstəmov, A. (2020). Şah İsmayıl Xətayi. İçinde *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi* (C. 3, ss. 741–765). Bakı: Elm.
- Səfərli, Ə., & Yusifli, X. (1998). *Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı*. Bakı: Ozan.
- Şah İsmail, (2017). *Hatayi Divanı*. Haz. M.Macit. İstanbul. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Xətai, Ş. İ. (1988). *Keçmə namərd körpüsündən: Şeirələr və poemalar* (Ə. Səfərli & X. Yusifov, Tert.; X. Yusifov, Ön söz müə.). Bakı: Yazıçı.
- Xətai, Ş. İ. (2005). *Seçilmiş Əsərləri* (Ə. Q. Səfərli & X. Yusifli, Haz.). Bakı: Şərq-Qərb.