



## Şairin Kadrajından *Zant*: Yitik Bir Kelimenin Peşinde

### *The Word Zant from the Poet's Perspective: In Pursuit of an Obsolete Word*

Süreyya Pekşen<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Arş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.P. 0000-0001-8069-9349

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Süreyya Pekşen,  
Arş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-mail: pekşen.sureyya@gmail.com

Başvuru/Submitted: 07.09.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 26.09.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 21.11.2022

Kabul/Accepted: 06.12.2022

#### Atf/Citation:

Pekşen, S. (2022). Şairin kadrajından *Zant*: yitik bir kelimenin peşinde. *TUDED*, 62(2), 529-554. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-117222>

#### ÖZET

Bu makalede 16. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkı'nın *Divan*'ındaki 203 numaralı gazelin redifi olan ve Osmanlı şiirinde kullanım sıklığının son derece düşük olduğu tespit edilen *zant* kelimesine odaklanılmaktadır. İlk aşamada, kelimenin gazelde yer aldığı bağlamlardan hareketle neyin göstereni olabileceği yorumlanmaya çalışılmış ve gösterilen için tespit edilebilen görsel malzeme ile uyumu değerlendirilerek iki ihtimal belirlenmiştir. Sonraki aşamada ise erişilen yeni kaynaklar ışığında bu iki ihtimalden birinin doğruluğu teyit edilmiştir. Osmanlı şiir geleneğinde gündelik hayat ve maddi kültür öğelerinin kullanımı üzerine kısa bir girişle başlayan makalede şairin manzumelerinde nesnelere yer verme biçimlerine bakıldıktan sonra çalışmaya esas olan gazel üzerinden tasvir edilen nesnenin ne olabileceği tartışılmaktadır. Ardından, klasik şiirde yer bulan edebî tasvirlerin ne derecede gerçekçi olduklarını saptayabilmek için sanat tarihi disiplininin alanına giren minyatürlere, resimlere, gravürlere ve kıyafet albümlerine müracaat edilebileceği görüşünden hareketle, elde edilen veriyle uyum sağlama ihtimalinin yüksek olduğu düşünülen görsel malzeme sunulmaktadır. Son bölümde ise araştırmayı net bir sonuca kavuşturan veriler ile birlikte 15. yüzyılda yaşamış Dietrich von Schachten ve Arnold von Harff gibi Batılı seyyahların notlarında, Osmanlı dönemine ait minyatürlerde, fûrûsiyye çizimlerinde ve bilhassa Gentile Bellini, Carpaccio, Mansoeti gibi Venedikli Rönesans sanatçıların resimlerinde yer alan *zant* tasvirlerinden örnekler paylaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı şiiri, Üsküdarlı Aşkı, 16. yüzyıl, Serpuşlar, Memlukler

#### ABSTRACT

This article focuses on the word *zant*, which rarely appears in Ottoman poetry and served as the *redif* [synonymous repetition for rhyming in poetry] of a descriptive *gazel* [ode] in the *Divan* [collected poems] of Aşkı of Üsküdar. As part of the first step, the study attempts to interpret the signification of the word *zant* by drawing upon the context of its appearance in the *gazel* and consequently identifies two possibilities by considering its compatibility with the available historical visual material. Afterward, the study used newly-accessed sources to confirm the likelihood of one of the two scenarios. Starting with a brief introduction on daily life and the use of material cultural elements in the Ottoman poetic tradition, the article presents a description of how the poet Aşkı of Üsküdar represented objects in his poems, which is followed by a discussion of what the depicted object could signify with reference to the *gazel* under study. Along with factual information that brings a clear answer to the research question, the final section provides examples of the description of *zant* as reflected in the accounts of 15<sup>th</sup>-century Western travelers, as well as in Ottoman miniatures, illustrations of *furusîyya* [equestrian martial exercises] texts, and paintings by Venetian Renaissance artists such as Bellini, Carpaccio, and Mansueti.

**Keywords:** Ottoman poetry, Aşkı of Üsküdar, 16<sup>th</sup> century, headgear, Mamluks



## EXTENDED ABSTRACT

Within the entire life trajectory of classical Turkish poetry, the 15<sup>th</sup> century marking the period when the genre started to find its own voice is evidence of it having attained maturity. Ottoman poets could now ingeniously apply what they had learned from the Persian masters who had been their source of inspiration for centuries, and clearly the period of *meşk* [practice] was coming to an end. Meanwhile, the 16<sup>th</sup> century, or classical period as described by a great majority of researchers of the history of literature, was characterized by a conscious voluntary disengagement from Persian poetry which was the main source of tradition. From this century onward, poets started to turn their gaze to the realities of their society and to actual life with all its dynamics, both due to their aim of becoming more local and national as well as to their eagerness to rejuvenate the meanings that had become outdated through overuse and excessive elaboration. Thus, anything that added vitality to society could become a theme, backdrop, or object of poetry and find its way to the present through the “verbal photographs” the poets created. An attempt at categorizing all these verbal photographs would probably reveal a considerable amount of repetition. Continuing with the same example, an arduous and time-consuming selection process would be required to open an exhibition or create a collection of these photographs.

Some of the life scenes and objects depicted in the couplets that have survived to the present create a familiarity that pleases the reader. For instance, ants swarming on sugar, girls carrying trays over their heads on henna night, a beauty bathing in a Turkish bath, or a wineglass with basil leaves all mean something to readers in the 21<sup>st</sup> century. Moreover, seeing them in centuries-old texts gives the excitement of discovering correspondence across eras. In other couplets, scenes or objects appear archaic to the modern reader and can only be understood through the use of dictionaries and historical references. In certain cases, however, the text may tell something by depicting a scene or object, the traces of which can barely be found either in contemporary texts or in subsequent written sources. This article explores the meaning of *zant*, which is both the focus and *redif* of the descriptive *gazel* #203 in the *Divan* of the Janissary poet Aşkı of Üsküdar in the court of Suleiman the Magnificent, a poem which constitutes a perfect example of such cases and offers unique materials both for a historical dictionary of Turkish and the history of Ottoman material culture. Based on the evidence from Aşkı's *gazel*, with *zant* being a *redif* in which the object is depicted as the poem's focus, *zant* can be defined as a type of fringing, reddish headgear that resembles a hawk with spread wings.

Costume albums made to order for foreigners by Turkish “marketplace artists,” as termed by Metin And (1985, pp. 40-45), or even made by skilled foreigners are invaluable documents that depict daily life scenes, offer visual materials regarding the dress styles of individuals from different Ottoman social classes in particular, and can also serve as a guide for Ottoman poetry. The visual material that can assist the study in speculating about the meaning of *zant* that Aşkı depicted in his *gazel*, which the present article explores, is found in the book of costumes titled *Bilder aus dem Türkischen Volksleben*, registered in the Austrian National

Library under Code 8626. Thanks to the data obtained through a literature review based on a successive series of searches starting with Reinhart P. Dozy's (1845) *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, the study is able to safely confirm that one of the two images identified therein contains a *zant*. As informed by Western scholars of Mamluk studies who draw upon Dozy and L. A. Mayer (1952), the *zant* was a bright red headgear made of goat's wool, unique to the Circassian Mamluks, who were also known as the Burji Mamluks.

Thanks to the accounts of travelers who visited late medieval Egypt, eye-witness information exists about what the *zant* looked like, with a surviving example currently on display in the Coptic Museum in Cairo. Dietrich von Schachten had traveled to the Near East in 1491 and described the *zant* as red headgear with finger-length thrums and a muslin wrapped around it. Arnold von Harff, another contemporary German traveler, left a drawing of a dervish wearing a *zant*. Likewise, *zants* of various shapes and sizes are represented in Ottoman miniatures and illustrations of *furusiyya* texts, as well as in paintings by Venetian Renaissance artists such as Bellini, Carpaccio, and Mansueti.

## GİRİŞ

Klasik Türk şiirinin hayat seyrine bakıldığında 15. yüzyılın âdetâ bir rüşd ispatlama süreci olduğu göze çarpar. Osmanlı şairlerinin yüzyıllardır ilham aldıkları İranlı şairlerden öğrendiklerini ustalıklı tatbik eder hâle geldikleri ve meşk döneminin artık sona ermekte olduğu görülür. Edebiyat tarihi araştırmacılarının kahir ekseriyetle “klasik çağ” olarak kabul ettikleri 16. yüzyıla gelindiğinde ise geleneğin tevarüs edildiği Fars şiirinden bir uzaklaşma yaşandığı fark edilir. Bu yüzyıl itibarıyla şairler gerek yerleşme ve millileşme gayretinden gerekse işlene işlene tüketilen/tazeliğini yitiren mânâları yenilemek arzusunun objektiflerini mensup oldukları toplumun realitesine ve bütün dinamikleriyle yaşanan hayata daha fazla odaklamaya başlarlar. Topluma hayatîyet kazandıran her şey şiirin konusu, zemini ya da nesnesi olur ve böylelikle günümüze şairlerin kaleminden çıkan “sözlü fotoğraflar/“dil”e gelmiş fotoğraflar” aracılığıyla ulaşma imkânı bulur. Bu “sözlü/“dil”e gelmiş fotoğraflar” bugün bir tasnife tâbi tutulacak olsa, geleneğin yaşamaya devam ettiği sürenin uzunluğu ve geleneğe mensup şairlerin sayısının hadde hesaba gelmeyecek derecede çokluğu nedeniyle ciddi ölçüde tekrür olgusuyla karşılaşılır. Örnek üzerinden devam etmek gerekirse, bu fotoğraflarla bir sergi açılmak yahut bir koleksiyon oluşturulmak istense, çok zorlu ve zaman alıcı bir ayıklama işlemine girişmek gerekecektir.

Beyitlerde tasvir edilen hayat sahnelerinin yahut nesnelere bir kısmı günümüzde de varlıklarını sürdürmekte olduklarından okuyucuya âşinalıktan kaynaklanan bir haz duygusu verirler. Örneğin şekere üşüşmüş karıncalar, kına gecesinde başlarında tepsi taşıyan kızlar, hamamda yıkanan bir mahbup, içine fesleğen dalı konmuş bir şarap kadehi 21. yüzyılın insanı için de karşılığa sahiptir ve bunlara yüzyıllar öncesinin metinlerinde rastlıyor olmak çağlar arasında bir eşleşme yakalamanın heyecanını beraberinde getirir. Kimi zamansa sahneler ya da nesnelere bugünün okuyucusu için arkaik durumdadırlar. Bunların nelikleri ve nicelikleri hakkında tahmin yürütmeyi sağlayabilecek ipuçları, belirli bir sıra teklif edilmeksizin,

- a. Ait oldukları metnin içinden
- b. Tarihsel lügatlerden
- c. Metnin üreticisinin diğer verimlerinden
- d. Metnin üreticisinin çağdaşlarının ürettikleri metinlerden
- e. İkincil ya da üçüncül kaynaklardan

elde edilebilir. Fakat öyle durumlar da vardır ki metin, tasvir etmekte olduğu sahneye ya da nesneye dair bir şeyler söylemekle birlikte çağdaşı metinlerde ve daha sonra vücuda getirilmiş yazılı kaynaklarda bunların izine tesadüf etmek son derece güç olabilir. Bu makalede Kanuni Sultan Süleyman’ın maiyetinden yeniçeri şair Üsküdarlı Aşkî’nin *Divan*’ında yer alan ve bu tip durumlara mükemmel bir örnek teşkil eden; gerek Türkçenin tarihsel sözlüğü gerekse Osmanlı maddî kültür tarihi için ender nitelikte malzeme sunan 203 numaralı gazelinin hem odak nesnesi hem de redifi durumundaki *zantın* ne olduğu ele alınacaktır.

## Üsküdarlı Aşkî Hakkında

Başta Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sı olmak üzere şura tezkirelerinde sunulan bilgiler ve *Divan*'ında yer alan otobiyografik nitelikteki ipuçları yardımıyla hayatının ana hatları takip edilebilen Aşkî'nin asıl adı İlyas'tır. Aşkî, yüksek ihtimalle 15. yüzyıl ile 16. yüzyılı birbirine bağlayan on yıllık zaman diliminde İstanbul'un Yenihisar (Rumelihisarı) semtinde dünyaya gelmiştir. Babası dergâh-ı muallâ yeniçerilerindedir. Diğer aile bireylerine, çocukluk ve ilk gençlik dönemine dair tezkirelerde herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Kuloğlu statüsüyle yeniçeri ocağına dahil olan şairin *Divan*'da yer alan çeşitli manzumelerinden Belgrad, Irakeyn ve İkinci İran seferlerine katıldığı ve bir süre Limni Adası civarında kaldığı anlaşılmaktadır. Bir diğer eseri olan *Muhtârname Tercümesi*'nden Rodos'un fethine; Gelibolulu Mustafa Âli ve Âşık Çelebi'nin tezkirelerinden de Alaman seferine katıldığı ancak bu sefer sırasında öldüğü sanılarak ulufesinin kesildiği öğrenilmektedir. Yeniçerilikten bu zorunlu feragatiyle birlikte Aşkî, Bektaşilik yolundan da ayrılarak Bayramiliğe meyletmış ve İstanbul'da Müeyyedzâde Şeyh Hacı Efendi zaviyesine bağlanmıştır. Aynı dönemde defterdar Molla İdriszâde Ebülfazl Mehmed Çelebi'nin vasıtasıyla kâtiplik mesleğine giren şair, muhtemelen yeni çevresinden bazı kimselerin aracılığıyla, başından geçen hadiseleri Kanuni Sultan Süleyman'a arz etme fırsatı bulmuş; padişaha sunduğu manzumeler karşılığında gördüğü ihsanlarla Üsküdar'da bir arazi satın alarak bir ev yaptırmıştır. Dönemin âlim ve şairlerinin toplandığı bir mahfil hâline gelen bu evi inşa ettirirken hariçten aldığı borcun ve muhtemelen ev sahibi olarak yaptığı masrafların da yüküyle maddi açıdan çıkmaza giren şair rehne bıraktığı evi elden çıkınca tekrar Yenihisar'a taşınmış ve son yıllarını ahiret hazırlığıyla inzivada geçirmiştir. 1576'da vefat eden şair, Yenihisar Mezarlığı'na defnedilmiştir (Uzun, 2011, s. 9-22).

Aşkî'nin bundan yaklaşık on yıl öncesine kadar varlığı kesin olarak bilinen tek eseri olan *Divan*'ı üzerine iki akademik çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki, İskender Pala'nın 1983 yılında hazırladığı doktora tezidir. İki ciltten müteşekkil olan çalışmanın ilk cildinde şairin hayatı, edebî şahsiyeti, üslup özellikleri, tarikati ve yakın çevresi gibi konular ele alınmaktadır. İkinci ciltte ise *Divan*'ın metni yer almaktadır (Pala, 1983). Pala, *Divan*'dan seçmiş olduğu beyitleri *Aşkî ve Dîvânından Örnekler* adıyla neşretmiştir (Pala, 1988).

*Divan* üzerine yapılan diğer çalışma Süreyya Uzun'un yüksek lisans tezidir (Uzun, 2011). Uzun, Ali Emiri Mnz 297, Nuruosmaniye Kütüphanesi 3858, Saraybosna Şarkiyat Enstitüsü 4568, British Library Or. 7077 numaralarda kayıtlı el yazma nüshalardan ve şairin mecmualarda yer alan şiirlerinden istifade ederek *Divan*'ın tenkitli metnini hazırlamıştır. Bu metne göre *Divan*, 1 matla, 30 kaside, 2 terci-i bend, 2 terkib-i bend, 1 muaşşer, 1 müsemmen, 1 tesmin, 1 müsebba, 2 tesdis, 5 tahmis, 3 muhammes, 60 murabba, 564 gazel ve 31 kıtadan meydana gelmektedir. Çalışmada ayrıca metnin günümüz Türkçesine aktarımı verilmiş ve Osmanlı toplum hayatına dair *Divan* muhtevasından seçilen unsurlar alfabetik olarak incelenmiştir.

Üsküdarlı Aşkî'nin *Divan*'ı haricinde dört eseri daha olduğu Sadık Yazar'ın (2011; 2012) ve Meral Nayman Demir'in (2019) araştırmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu eserlerden

*Tercüme-i Muhtâr-nâme*, İranlı meşhur şair Ferîdüddîn-i Attâr'ın 5000'i aşkın rübaisinden seçerek konularına göre 50 bölüm hâlinde düzenlediği *Muhtâr-nâme* adlı eserinin 21 babından seçilmiş olan bazı parçaların tercümesini ihtiva eder. Aşkî, eserini kaleme alırken birebir tercüme yolunu takip etmemiş; bunun yerine kaynak metinden seçmiş olduğu rübaileri mesnevi formunun tertibine uyarak serbest bir biçimde tercüme etmek suretiyle bir anlamda eseri baştan yazmıştır (Yazar, 2012, s. 19, 54). Mesnevi nazım biçiminin gelenekselleşmiş giriş bölümlerinden sonra Attâr'ın eserinin 21 babından seçilmiş olan rübailerin tercümesi gelir. Bunların ardından *Tercüme ez-Esrâr-nâme-i Şeyh Attâr* başlığı altında *Esrâr-nâme*'nin 21. makalesi ile hemen ardından gelen kısa bir hikâyeyi tercüme eden şair, eserin yazılış tarihinin de belirttiği 7 beyitlik bir hatime ile tercümesine son verir (Yazar, 2011, s. 383-384).

*Temhîdât Tercümesi*, 12. yüzyılda Aynülkudât el-Hemedânî diye meşhur olan Hakîm Ebû'l-Me'âlî Abdullah b. Ebî Bekr Muhammed b. Alî el-Miyâneçî'nin hayatının son yıllarında kaleme aldığı *Temhîdât* adlı Farsça eserin tercümesidir. Eserde ilim, ilham, sülûk, fitrat, marifet, İslam'ın şartları, aşk, ruh ve kalp, küfür ve iman gibi çeşitli meselelere temas edilmektedir<sup>1</sup> (Yazar, 2011, s. 383-384). Yazar'ın tespitine göre Hemedânî'nin bu eseri Anadolu sahası Türk edebiyatında mevcut çalışmalara göre ilk olarak Üsküdarlı Aşkî tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Yazar, 2012, s. 25).

Üsküdarlı Aşkî'ye aidiyeti yine Yazar tarafından tespit edilen *Menâzilü's-Sâlikîn*, tasavvufî içerikli bir mesnevidir. Klasik mesnevi kurgusuna uymayan bu eser, giriş mahiyetindeki bilgileri içermeyip doğrudan konu ile başlamaktadır. “İcâd-ı cevher-i evvel”, “İsbât-ı vahdâniyyet”, “pîr-i kâmil”, “pîr-i nâkıs”, “velâyet ve nübüvvet” gibi başlıklardan oluşan eser, Sultan II. Selim'in kapıağalarından Mahmud Ağa için kaleme alınmıştır. Yazar, Aşkî'nin bu eserini kimden tercüme ettiğine dair bilgi vermemesine rağmen, Vâhidî'nin *Menâkıb-ı Hâce-i Cihân Netîce-i Cân* adlı eserinin bir bölümünden ilham alarak yazdığını ifade etmekte; Vâhidî'nin açtığı bu bahislerin de daha evvel, 13. yüzyılda yaşamış Neseffî'nin *İnsân-ı Kâmil* adlı eserinde geçtiğini kaydetmektedir (Yazar, 2012, s. 34-48).

Şairin varlığı yakın geçmişte tespit edilmiş olan bir diğer eseri, yaratılış bahsi üzerine inşa edilmiş, tasavvufî içerikli bir mesnevi olan *Delilü's-Sâlikîn*'dir. Eser üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlayan Meral Nayman Demir, Yazar'ın *Menâzilü's-Sâlikîn* ile Neseffî arasında kurmuş olduğu bağdan hareketle Aşkî'nin bu eserini de Neseffî'nin *İnsân-ı Kâmil*'inden hareketle vücuda getirmiş olduğunu ve mezkûr eseri gayet edebî bir üslupla nazma çektiğini tespit etmiştir (Nayman Demir, 2019, s. 59-60).

## Üsküdarlı Aşkî'nin Şiirlerinde Nesnelere

Osmanlı şiir evreni, kelime kadrosu ve klişeleşmiş mazmunlar bakımından sınırlı görünüyorsa da, esasında geleneğe mensup şairlerin bireysel yaratıcılıkları, gözlem kuvvetleri ve şairlik

1 *Temhîdât*'ın kimi kaynaklarca Hemedânî'nin Arapça *Zübdetü'l-Hakâyık fî Keşfi'd-Dekâyık* adlı eseri ile aynı veya onun Farsça tercümesi olarak değerlendirilmesi ve Aşkî'nin de mevcut bilgilere uyup hataya düşerek tercümesinin kaynağı olarak bu eseri işaret etmesi hususlarında ayrıntılı bilgi için bkz. (Yazar, 2011, s. 384-385).

kudretleri ölçüsünde bu evrende vücuda getirebildikleri kombinasyonların çeşitliliği, renkliliği ve estetik kıymeti sayesinde asırlar boyunca mevcudiyetini sürdürebilmiştir. Nitekim Özgül de (2018) Osmanlı'nın gelenekli şiirini içindeki parçacıkları yüzyıllar boyunca itinayla seçilmiş bir çiçek dürbününe benzetir ve şöyle devam eder:

“Mutasavvıf şairlerle ikinci sınıf profan şairler, çiçek dürbününde kendilerinden evvelki üstadların bulduğu bir deseni gözle(mle)r ve bozmamağa çalışarak, itina ile bir sonraki nesle devrederler. Usta şairler ise, kaleydoskopu ellerine her alışlarında bir âlâ çalkalamayı ihmâl etmez ve mevcut parçacıkların sonsuz varyasyonlarından kendi şiirlerini çıkarırlar. Elbette hiçbir şair, kaleydoskopun içindeki parçacıkları çıkarmak yahut yeni renkte ve şekilde parçacıklar ilâvesini düşünmez; ama, var olanı da tükenmez bir hazine gibi, farklı kombinasyonlarıyla kullanırlar.” (s. 203-204).

*Divan*'ındaki manzumeler dikkatli bir gözle incelendiğinde Üsküdarlı Aşkî'nin de yaratıcı bir muhayyileye, kuvvetli bir gözlem gücüne; açık, akıcı, dolaysız ve sağlam bir ifade kabiliyetine sahip bir şair olduğu fark edilir. Andrews'ın (2012) Osmanlı şiir geleneği için kullanmış olduğu bir ifadeyi Aşkî için uyarlayarak yeniden söylersek, Aşkî aynı zamanda mensup olduğu kültürün ve toplumun hayatıyla da her türlü alışverişi olan bir şairdir.<sup>2</sup>

Her şeyden önce Osmanlı payitahtında, iktidarın ve otoritenin yegâne temsilcisi olan padişahın maiyetinde bulunan bir asker olarak Aşkî'nin şiiri bireysel tecrübesi ve şahitlikleriyle olabildiğince beslenmiştir. Seferler, sefer dönüşleri, gazalar, zaferler, cülus törenleri, bayramlaşma merasimleri, padişahın süreklilik avları, şehzadelerin sancağa çıkışları, sünnet düğünleri vb. pek çok önemli hadise Aşkî'nin *Divan*'ından takip edilebilmektedir. İkinci olarak Aşkî, mutasavvıf kimliğe sahip bir şairdir. Yeniçeriliği dolayısıyla Bektaşilik, sonrasında Bayramilik ve yine *Divan*'ından tespit edilebildiği üzere Mevleviliğe intisabı vardır. Bu ilgiyle onun manzumelerinde bu tarikatlerin ulularına, dervişlerine, dergâhlarına ve pratiklerine dair bilgiler ve gözlemler de geniş yer bulur.

Mutasavvıf çehresine rağmen Aşkî'nin profan şiirlerinin sayısı hiç de az değildir. Bilhassa son derece başarılı olduğu murabbarının bir kısmını bir şehrengizin kesitleri gibi okumak da mümkündür. Murabbarında ve bazı gazellerinde tasvir ettiği dilberleri genellikle gündelik hayattan sahneler içerisinde verme eğilimindedir. Yüzmeye ya da hamama gitmiş bir mahbuplar topluluğunun, ağzında kılıç ve hançerle taklalar atarak gösteri yapan bir canbazın ya da Hisar sularında kayıkta ney üfleyen ve kıydakileri hayhuya düşüren bir dilberin tasviri bu meyanda zikredilebilir.

*Divan*, maddi kültür öğeleri ve nesnelere açısından da son derece zengindir. Kabaca bir sınıflandırma yapmak gerekirse, Aşkî'nin manzumeleri nesnelere yer verilme biçimleri bakımından beş grupta toplanabilir:<sup>3</sup>

2 İfadenin orijinal hâli şu şekildedir: “[Osmanlı divan şiirinin] “Gerçek” hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardır.” (Andrews, 2012, s. 32).

3 Metnin hacmini artırmamak adına her gruptan en fazla üç örnekle yetinilmiştir.

1. Nesneye tek beyit içerisinde dolaysız olarak yer verilen manzumeler:

kâr ider mi ‘acebâ **kürk** ile **fistâne** sovak  
geçer ilmez hele sûzen gibi **kaftâne** sovak (g. 277/1)

ne lâzım iy kemân-ebri **bakamdan** eylemek **tîrûn**  
ciger kanyla rengîn ideyin gönder **bakamdan** yig (g. 239/4)

başına **yezdî kuşagın** sarmış eyler bezm-i mey  
hoş yaraşmış ol büt-i tersâya tavr-ı Ermeni (g. 554/2)

2. Nesneye tek beyit içerisinde benzerlik ilişkisi içerisinde yer verilen manzumeler:

çü togru geldün iy gamze derûn-ı sînedür yirün  
ki mihmân-ı ‘azîzümsin asılsın sadra **şemşîrûn** (g. 224/1)

bürç-i âbîde girür sanki güneş mâh-i neve  
her kaçan menzilün iy mâh olursa **pereme** (g. 466/3)

kâse-i çeşmümde kor gönjüm hayâl-i la‘lünj  
beñzer ol sakkâya **tâsın** zeyn ider **mercân** ile (g. 396/4)

3. Nesneye tek beyit içerisinde mecaz-hakikat paralelliğinde çağrışım yoluyla yer verilen manzumeler:

haşr olunca küştegân-ı ‘ışka mâtem tutmasa  
işbu çerh-i pîre-zen girmezdi **nîlî mîzere** (g. 408/7)

dest-i kudret ‘**anbere kâfûr uvagın** dökdi kim  
izleye âhû-yi miskîni segân-ı şehriyâr (muk. 4/11)

şâh-bâz-ı mihr maşrıkdan hücûm itmezdi ger  
salmasa sayyâd-ı şeb magribden aña **peftere** (g. 408/5)

4. Nesneye akışa sahip sahne tasvirlerinde enstantane içerisinde yer verilen manzumeler:

I. revnak-ı cem‘iyyet-i ehl-i safâdur Ebrî Şâh / hüsün ile ser-âmed dil-rübâdur  
Ebrî Şâh / pür-hüner bir ‘işveger lu‘bet-nümâdur Ebrî Şâh / merdüm-i çâlâk-i  
Meydân-ı Vefâdur Ebrî Şâh

II. cân-ı ‘âşık gibi gördün mi o şûh-i gamzekâr / döne döne itdi **tîg** ü **hançer** üstinden  
güzâr / hüsün efvân ü hüner bî-had ü lu‘bet bî-şümâr / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh



III. hayret ile bakdı ol meh-peykerün cevânına / geldi baş indürdi hurşîd-i felek  
meydânına / taklalar urur dem-â-dem **tîg** alup dendânına / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh

IV. girse meydâna kaçan açup o sîmîn kolların / san melekdür nûrdan uçmağa açar  
şeh-perin / **tîg** ile bir taklada döner sipihrûn çenberin / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh

V. ‘İşkîyâ şâmî kebûter gibi dönse ol perî / kendüye **Mısırî kılıçlardan** idinür şeh-  
peri / basdı şimdi tîg ile dönmekte mihr-i hâveri / merdüm-i çâlâk-i Meydân-ı  
Vefâdur Ebrî Şâh (k. m. 99)

#### 5. Nesnenin odağa alınarak tasvir edildiği manzumeler<sup>4</sup>

##### Üsküdarlı Aşkî'nin Nesne Odaklı Şiirleri

Aşkî'nin nesneyi odağa aldığı manzumelerinde, genellikle nesnenin adının aynı zamanda redif olma hususiyeti göze çarpar. Nesnenin redif pozisyonuna yerleşmesi, şaire nesneyi daha detaylı bir şekilde tasvir etme imkânı ile birlikte nesneye dair belirli bir özelliği birbirinden farklı hayaller ve imajlar içerisinde yineleme fırsatı da verir. Aşağıda matla beyitlerine yer verilmiş olan manzumelerde sırasıyla “derişlerin gösterişten ve süsten kaçınmalarını ifade etmek üzere giydikleri kaba keçe” olan nemed, yelpaze, ney, saltanat kayığı, ok mahfazası ve Osmanlı tuğu tasvir edilmektedir.

hil‘at-i zer-beft ile sanmañ ber-â-berdür **nemed**  
halka bârân-ı havâdis yagsa bihterdür **nemed** (g. 332)

çün hevâ-yi zülfün ile oldı hem-ser **mirvaha**  
cân dimâgın ser-be-ser kıldı mu‘attar **mirvaha** (g. 407)

olmasa bezm-i ezelde vâkîf-i esrâr **ney**  
haste gönlüm gibi kılmazdı figân ü zâr **ney** (g. 481)

tahtgâh oldı çü sen husrev-i hûbâne **kayık**  
ta‘n iderse yiridür taht-ı Süleymâne **kayık** (g. 216)

kol kanad olmag için leşker-i ‘Osmâne **sadak**  
sînesin kıldı siper tîr ile peykâne **sadak** (g. 224)

baş oldı çünki leşker-i sâhib-kırâne **tug**  
serhadd-i ‘âleme n’ola dikse nişâne **tug** (k. m. 25)

4 Bu madde bir alt başlıkta ayrıntılı olarak ele alındığı için bu kısımda örnek verilmemiştir.

Aşkî'nin nesneyi odağa alma biçimlerinden bir diğeri, kasidenin nesib kısmında nesnenin tasvirini yapmaktır.<sup>5</sup> Bunun tek örneği aşağıda yer alan, Osmanlı tuğunun tasvir edildiği 26 numaralı kasidedir.

sehî-kad şâhid-i feth ü zaferdür **tug-ı ‘Osmânî**  
göñüller mecma‘dur ser-be-ser zülf-i perîşânı

behâra katlanur tâ kim mu‘attar kıla âfâkı  
toludur bûy-i nusret birle zülf-i ‘anber-efşânı

alaylar bağlayup saf saf düşer pâyine gâziler  
gazâ yolına ‘azm itse hırâmânî hırâmânî

gazâ bezmin mu‘attar kılmaga bûy-i beşâretle  
götürmüş bir nihâl-i tâzedür bir deste reyhânı

nihâl-i Sidrede nusret Hümâsı âşiyânıdur  
ki bâzû-yi zafer dâ'im hevâda götürür anı (k. m. 26)

Bir şarap sürahisinin tasvir edilmekte olduğu 64 numaralı gazel, “Bu (x), ... nisbetlüdür; ... nisbetlüdür; ... nisbetlüdür...” şeklinde inşa edilmiştir:

bu **surâhî** bir perînüñ peykeri nisbetlüdür  
pençe-i sîmîn-i sâkî şeh-peri nisbetlüdür  
(...)  
şâh-i ser-keşdür oturmuş taht-ı zerrîn üstine  
câm-ı la‘lîni serinde efseri nisbetlüdür  
(...)  
sâkda zencîr-i zer gûşinde la‘lîn gûşvâr  
sâde-rû bir sîm-sîmâ Hayderî nisbetlüdür (g. 64)

Şairin tahkiyevi anlatım usulünü ve intak sanatını kullandığı, soru-cevap şeklinde yazılmış olan aşağıdaki gazelde nesnenin tasviri iki ayrı koldan yapılmaktadır. İlk üç beyitte şair, manzumesine odak edindiği musiki aletin görünüşünü ve sesini betimlemekte; ardından “nazıkçe hâl diline çektiği” bu alete neden feryat figan ettiğini sorarak sözü ona bırakmaktadır. 5-9. beyitlerde bu musiki aleti özünden ayrılıp saz hâline getirilinceye kadar çektiği eziyetleri anlatır ve özüne duyduğu hasret sebebiyle zaruri olarak aşk sırrını ifşa ederek âşıkları vecde getirdiğini söyler. Boynuzdan yapılmış, hilâl biçiminde, delikli, dilli ve gövdesi gümüş celâle ile tezyin edilmiş bu aletin bir çeşit üflemlî çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Bu gazel, Gönül Alpay Tekin'in *Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâi'deki Musiki Âletleri ile İlgili Semboller*

5 Çalışmada “nesne” ile maddî kültür unsuru sayılabilecek objeler kastedilmektedir. Bu sebeple, bu bölümde “gül”, “karanfül” ve “genc” redifli kasidelere yer verilmemiştir.

*Üzerine Düşünceler* adlı makalesinde, İran-Türk edebiyatında ve gerçekte Yakın Doğu’da yaygın olduğunu vurguladığı, bir nesnenin nelerden yapıldığını münazara biçiminde yani sorulu cevaplı bir tarzda ve manzum olarak anlatma geleneğinin (Alpay Tekin, 1983, s. 435-451) bir uzantısı olarak da ayrıca incelenmeye değerdir.

bir âfitâb-çihre zerreyle bir hilâle  
itdürdü bir dem içre yüz biş figân ü nâle  
(...)  
ol karnı nâzükâne çekdüm zebân-ı hâle  
didüm saña nedendür bu nâle vü ‘alâle

didi hamel beni dün baş üzre götrür idi  
ugratdı tîg-i Mirrîh anı bugün zevâle

agzuma söyle diyü dil sokdı dest-i devrân  
bagrum delindi kaddüm derd ile döndi dâle

toldı derûn-ı cismüm nefh-i nefis-i âdem  
yazıldı sînem üzre sîmîn iki celâle

itdüm zarûfî halka esrâr-ı ‘ışkı ifşâ  
yohsa benüm mecâlüm yog idi kıyl ü kâle

sad nâle-y-ile âhir oldum hezâr-dâstân  
‘ışk ehlini getürdüm şevk ile vecd ü hâle  
(...) (g. 399)

Son bir grubu da türün gereği olarak nesnelere vasıflarının sayılarak adlarının sorulduğu, “nedür ol” kalıbıyla başlayan lügazler teşkil etmektedir. Aşkî’nin biri fanus, biri top, bir diğeri de sakal makası cevabını gizleyen üç lügazi vardır.

nedür ol mâh-rû pîrâhene çekmiş ser ü pâyı  
hevâdan saklaya tâ kim fûrûg-ı meclis-ârâyı  
ol ikinüñ dahı birisi zî-rûh  
biri bî-rûh lîkin nâfesi hûb (muk. 16)

nedür ol ejdehâ-yi âhenîn-fem  
gıdâsı seng ü âteşdür dem-â-dem  
kılur feryâd ü efgân eylese kay  
kusundusına durmaz dîv ü âdem (muk. 17)

nedür ol kim dehenin açıcagız ejdervâr  
niçe biñ mûrçenüñ başını topraga salar  
dest-i insâna konup mürğ-i piristû gibi ol  
kuyrugın yüksege vü başını alçaga salar (muk. 18)

## Aşkî'nin Odağa Aldığı Nesnelere Biri: *Zant*

### Gazelin Çevriyazısı

*fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün*

1. lâleveş geydükçe başına o gül-ruhsâr **zant**  
âfitâb üzre olur şan ebr-i âteş-bâr **zant**
2. kâmeti bir serv-i bālâdur kim üstinde anuñ  
ğonce vü güldür dehâni vü yüzi gül-nâr **zant**
3. genc-i hüsninde tılısm olmağa yârün sihr ile  
her kılm bir mâr-ı âteş-reng ider sehhâr **zant**
4. hey ne şeh-bâz-ı Hümâ-pervâz olur kim bâl açup  
eylemişdür âfitâbı gör ki der-minkâr **zant**
5. kana yunup rîze rîze eylemiş endâmını  
'İşkî gibi ol da olmuş tãlib-i didâr **zant**

### Gazelin Diliçi Çevirisi

1. gelincik misali giydikçe başına o gül yanaklı **zant**  
güneşin üzerinde olur âdeta ateş yağdıran bulut **zant**
2. boyu bir yüce servidir ki üstünde onun  
gonca ve güldür ağzı ve yüzü nar çiçeği **zant**
3. güzelliğinin hazinesinde tılısm olmaya yârin sihir ile  
her kılmı bir ateş renkli yılan eder cadı **zant**
4. hey ne Hümâ uçuşlu doğandır ki kanat açıp  
almıştır güneşi gör ki gagasına **zant**
5. kana yunup parça parça eylemiş endamını  
Aşkî gibi o da olmuş cemal talibi **zant**

## Gazelin Günümüz Türkçesine Aktarımı

1. *O gül yüzlü (dilber) başına gelincik misali zant(i) giydiğinde, zant adeta güneşin üzerinde ateş yağdıran bir bulut kesilir.*

2. *(O dilber)in endamı bir yüce servidir ki onun üstünde ağzı gonca, yüzü gül, zant da nar çiçeğidir.*

3. *Büyücü zant, sevgilinin güzelliğinin hazinesinde tılsım olsun diye sihirle her kılımı ateş renkli bir yılanı çevirir.*

4. *Breh breh, zant ne Hüma uçuşlu bir doğandır ki, bak, kanat açıp güneşi gagasına almıştır.*

5. *Zant da Aşkî gibi cemal (görme)ye talip olmuş; vücudunu paramparça edip kanlara boyanmış.*

Bütünüyle bakıldığında bir dilberin güzelliğini vafetmek ve methetmek kasdıyla kaleme alındığı açıkça görülen gazelde şair, redif olarak “ضنط”ı seçmiştir. Araştırmanın erken evrelerinde kelimenin bu imla ile madde başı olarak mevcudiyetini tespit edebildiğimiz tek kaynak olan *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*'nde yer alan karşılıkların<sup>6</sup> hiçbiri, kelimenin gazel içerisinde yer aldığı bağlamlar için uygun düşmemektedir.

İmlası ve gazelin vezni dikkate alınarak *zant/dant* ya da *zanat/danat* şeklinde okunması mümkün olan<sup>7</sup> kelimenin neyin göstereni olabileceğine dair ipuçları gazel akışı içerisinde şu şekilde sıralanmıştır:

1. Gelincikle benzeşen, başa giyilen; ateş yağdıran bir bulutla benzeşen
2. Nar çiçeği ile benzeşen
3. Sevgilinin yüzüne yakın konumda, ateş renkli yılanlarla benzeşen kılları olan
4. Adeta güneşi (=sevgilinin yüzü) gagasına alarak kanat açmış bir doğanla benzeşen
5. Kana boyanmış(çasına kırmızı), parça parça görünümlü, sevgilinin yüzüne yakın olmaya meyilli

Görüldüğü üzere daha ilk beyitten *zantın* bir serpuş ismi olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Dördüncü beyit hariç bütün beyitlerde kırmızı renkli nesnelere benzerlik ilişkisi içerisinde verilen bu serpuş çeşidinin birinci, üçüncü ve beşinci beyitlerdeki ipuçları yoluyla, giyenin yüzüne düşen/sarkan kılları yahut saçakları olduğu anlaşılmaktadır. Dördüncü beyitteki tasvir göre ise gagasında bir nesneyi taşımakta olan, kanat açmış bir doğan görünümüne sahiptir. Bu gazelden hareketle *zantı* “Kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidi” olarak tanımlamak mümkündür.

6 “Cünbüş ve neşât ma'nâsındır. Ve çerviş yağına denir. Ve salef ma'nâsındır ki zarâfet iddi'âsiyla dimâğ ve nahvet izhârından 'ibârettir; (...) Ve bir adamın gövdesinin eti sımsıkı olmak ma'nâsındır (...)" (“Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi”, t. y.)

7 Aşkî'nin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla kaleme aldığı manzumelerin son tef'ilelerinde imaleye nadiren başvurma sebebiyle tenkitli metin kurulurken kelimenin bir açık bir kapalı heceden ibaret “zanat” olabileceği varsayılmıştır.

## Renkli Kelimeler / Yazılı Resimler

Ahmet Atillâ Şentürk, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler* başlıklı doktora teziyle aynı adla kitaplaştırdığı çalışmasında (2002) tasviri “bir nesnenin benzerini resmetmek veya şekillendirmek”; edebî tasviri ise “nesneyi okuyanın veya dinleyenin zihninde estetik duygular uyandırarak şekillendirecek tarzda tarif etmek” şeklinde tanımladıktan sonra, edebî tasvirlerin ortaya çıkışından şöyle bahseder:

“İnsanoğlu duygu ve düşüncelerini tasvir yoluyla anlatmaya çok eski çağlardan beri müracaat edegelmiştir. Mağara devri insanının kayalar üzerine resmettiği muhtelif tasvirler bunu açıkça göstermektedir. Bu tasvirlerin zamanla bugünkü alfabenin ve hieroglifin iptidai şekli olan resim-yazıları da oluşturduğu bir gerçektir. Yazıda kaydedilen bu gelişmeler sözlü anlatımda da görülmüş ve insanlar tarif etmek istedikleri bir şeyi bir benzeriyle kıyaslamak suretiyle anlatmaya yönelmişlerdir. Önce teşbihin sonra da gelişerek istiarenin temelini oluşturan bu kıyaslamalar zamanla estetik bir mükemmelliğe erişerek edebî tasvirleri oluşturmuştur.” (s. 21)

Bir tabloyu, bir görüntüyü, bir imajı zihinde canlandırmak amacını taşıyan tasvirin saire bazen sayfalarca anlatılabilecek bir sahneyi okuyucunun zihninde birkaç kelimeyle oluşturabilme imkânı sunduğunu ve tasvirî anlatım tarzının esasında okuyanı ya da dinleyeni en çabuk etkileyen, verilmek istenen mesajı en çabuk veren, öğrenilmesi isteneni en tesirli yoldan öğreten, hislendiren ve düşünceye sevk eden bir metot olduğunun altını çizen Şentürk, edebî tasvirlerin divan muhtevası içerisinde şiiri zenginleştirmek ve ifadeye zemin hazırlamak gibi fonksiyonlara sahip olduğunu da ifade eder (2002, s. 21-22).

Klasik Türk Edebiyatı geleneği içerisinde vücuda getirilmiş, manzum ya da mensur hemen her türlü eserde edebî tasvirlerin yoğun bir şekilde kullanılmış olduğu malumdur. Yaygın olarak “kelimelerle resim yapma sanatı” şeklinde de tarif edilen edebî tasvirler, Şentürk’ün mesnevilerdeki edebî tasvirleri tavır ve üslupları açısından kategorize ederken yaptığı gibi (s. 45-46), “idealist tasvirler” ve “realist tasvirler” olarak ikiye ayrılabilir. Şairlerin bizzat şahit oldukları hadiseleri, gözle gördükleri mekânları veya nesnelere betimlenirken olabildiğince realist bir üslup benimsemiş olmaları, bu eserlere aynı zamanda tarihe kaynaklık edebilme vasfını da yükler. Ancak onların eserlerini kaleme alırken başlıca gayelerinin gerçekçi betimlemeler yaparak bir arşiv oluşturmak olmadığını ve yapmış oldukları tasvirlerin sanatın ve estetiğin dönüştürücü etkisine ne derecede uğradığını tespit edebilmenin zorluğunu da hatırdan çıkarmamak gerekir.

Eldeki metinlerden hareketle, özellikle Fars şiirinin etkilerinden uzaklaşma temayülünün baş gösterdiği 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerlileşmeye, yenileşmeye ve özgünleşmeye başlayan Osmanlı şiirinin realist edebî tasvirler açısından ne derece zengin olduğunun sağlamasını yapabilmek belli ölçüde mümkündür. Bu imkânı sağlayan başlıca iki grup kaynak vardır. Bunların ilki, bilhassa 16. yüzyıl itibarıyla Osmanlı ülkesini ziyaret eden, hattâ bazıları devlet hizmetinde bulunan Busbecque, Thévenot, Tournefort, Tavernier, Galland, Julia Pardoe gibi Batılı seyyahların kaleme aldıkları seyahatnamelerdir. Bu metinlerde seyyahlar, ziyaret ettikleri

şehirleri coğrafi, tabii ve mimari veçheleriyle anlatmakla kalmayıp Türklerin yaşayışlarına, karakter hususiyetlerine, âdetlerine, inanç ve inanışlarına, kıyafetlerine dair ayrıntılı gözlemlerine de yer vermişlerdir (Egüz, 2014, s. 53-54).

İkinci grup ise sanat tarihi disiplinine ait görsel kaynaklardır. Bunlar, saray nakkaşları tarafından metne bağlı kalınarak yapılmış Osmanlı minyatürleri ile birlikte saray dışı nakkaşlar tarafından hazırlanan Osmanlı kıyafet albümleridir. Bu albümlerin ortaya çıkışında Osmanlı Devleti'nin 15. yüzyıl itibariyle Avrupalılar için bir cazibe alanı olmaya başlamasıyla birlikte giderek gelişen siyasi ve ticari ilişkilerin etkisiyle 16. yüzyılda Osmanlı topraklarına gelen Batılı seyyah, diplomat ve tüccarların anılarını ve gözlemlerini kaleme alırken kitaplarına Osmanlı giyim kuşamına dair çizimler de eklemeleri etkili olmuştur. 16. yüzyılda birkaç istisnası hariç Avrupalı ressam tarafından oluşturulan kıyafet albümleri, 17. yüzyılda giderek yaygınlaşmıştır (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, s. 233-235). Osmanlı içtimai yapılanmasından kişilerin saray dışı nakkaşlar<sup>8</sup> tarafından gündelik sahneler içerisinde ya da tekli figürler hâlinde resmedildiği ve “bireylerin kimliğini, politik, sosyal ve diplomatik gibi statülerini belgelemek için daha çok kıyafetlerin ön planda tutulduğu” (Oruç, 2018, s. 15) bu albümler, tasvir edilen sahnelere ve figürlere dair resim altı açıklamalar taşımaları yönüyle de kıymetli birer vesika niteliğindedir.

Bu kapsamda, bir önceki bölümde ele alınmış olan *zantın* neye karşılık gelebileceğine dair ilk tahminleri yürütmemizi sağlayan görsel malzeme, Avusturya Millî Kütüphanesi'nde bulunan Cod. 8626 numaralı kıyafet albümünde yer almaktadır. 1587'den 1592'ye kadar Osmanlı Devleti'nin Habsburg büyükelçi vekilliği görevini yürüten Bartholomaeus Pezzen tarafından muhtemelen<sup>9</sup> Heinrich Hendrowski'ye yaptırılmış olan albümdeki serpuşlardan ikisi, Aşkî'nin gazelinden hareketle “Kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidi” olarak tanımladığımız *zanta* benzer görünmektedir. Suç işlemiş bir kadının<sup>10</sup> başına işkembe geçirilmiş ve eline kuyruğunun tutuşturulduğu bir eşeğe ters bindirilmiş vaziyette halka teşhir edilmesini betimleyen Resim 1'de eşeğin dizginini tutan kişinin başında yer alan serpuş, kırmızı ve saçaklı olması yönüyle *zant* tanımına yaklaşmakla birlikte kanat açmış doğan formuna sahip değildir. Ancak şair “kanat açmak” ile kanatların açık durumda olmasını değil de kanat çırparak uçuş pozisyonunda olmayı kastediyorsa görselin tanımla büyük ölçüde örtüştüğü söylenebilir.

8 Saray dışı atölyelerde faaliyet gösteren nakkaşlar için Metin And'ın “çarşı ressamaları” tanımlamasını literatüre kazandırması ve kıyafet albümleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Değirmenci, T. (2018). Giriş: Metin And ve çarşı ressamalarının serencâmı. Metin And, *Osmanlı tasvir sanatları 2: çarşı ressamaları* içinde. (s. 11-43).

9 Albümün kütüphane künyesinde Heinrich Hendrowski adı “muhtemel” kaydıyla yer almaktadır.

10 And (2011)'de kadının zina suçu işlediğini belirtir (s. 228).



Resim 1: Österreichische Nationalbibliothek Cod. 8626, fol. 132

“Konstantinopol’e getirilen çocuklar”ın betimlendiği Resim 2’de yer alan serpuşlar ise, tanıma Resim 1’den daha fazla uygunluk sağlamaktadır. Kırmızı, giyenin yüzüne yakın pozisyonda saçak benzeri uzantıları olan bu serpuş, uzantılarının salınımları ve başı kavrayışıyla ağzında bir nesne ile uçuş pozisyonunda olan bir doğana daha fazla benzemektedir.



Resim 2: Österreichische Nationalbibliothek Cod. 8626, fol. 31

## Çözüme Doğru

Aşkı’nın *zantın* ne olduğuna ve neye benzediğine dair fikir vermek açısından bir lügat referansı zaruretini ortadan kaldıracak açıklıktaki tasvirleri, yukarıda bahsedildiği üzere, görselleri elde bulunan iki serpuş çeşidiyle -mutlak bir eşleşme iddiası olmaksızın- bir uyumdan söz edebilmeyi mümkün kılmıştır. Araştırmanın ilerleyen safhalarında, Dihhudâ’nın *Lugat-nâme*’sinin (1998) kelimeye “Mısır’da keşişlerin şebkülâhı, cem’i zunû” karşılığının verildiği “زنت” maddesinin



(C. 9, s. 12973) kaynağı olan Reinhart P. Dozy'nin *Dictionaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*'ı (1845) ile başlayan zincirleme bir kaynak taraması sayesinde ulaşılan veriler, bu iki serpuş görselinden ilkinin bir *zanta* ait olduğunu teyit etmeyi sağlar niteliktedir.

Yapılan taramadan hareketle, *Divan* haricinde yalnızca Edirneli Nazmî'nin iki gazelinde<sup>11</sup> (Üst, 2018, s. 622-23 ve 3473) ve anonim bir silahşorluk risalesinde (Karadeniz, 2013, s. 7 ve 14) geçtiğini tespit edebildiğimiz *zanta* daha ziyade Memluk çalışmaları sahasında faaliyet gösteren Batılı araştırmacıların aşına oldukları söylenebilir. Özellikle Dozy'yi ve Memluk kıyafetleri üzerine müstakil bir çalışması bulunan L. A. Mayer'i (1952) kaynak alan bu araştırmacılardan öğrenildiği kadarıyla *zant*, Burcî Memlukleri diye de anılan Çerkes Memluklerine has, keçi yününden yapılan parlak kırmızı renkte bir serpuştur. Önceleri toplumun alt sınıfına mahsus olan *zant*, Sultan Barsbay tarafından fellahlara ve kölelere yasaklanınca yalnızca maaşlı Memluk askerleri tarafından kullanılmaya başlamış; Osmanlıların Mısır'ı fethetmesinden sonra geçmiş askerî elitin bir sembolü olarak algılanması sebebiyle iki defa daha yasağa uğramıştır.

Memluk İmparatorluğu'nda serpuşların siyasi önemine dair kaleme aldığı "Sultans with Horns" (Boynuzlu Sultanlar) başlıklı makalesine (2008) Mısırlı meşhur tarihçi İbn İyâs'ın *Bedâiyü'z-zuhûr*'da verdiği bilgilere dayanarak "Osmanlılar, Kahire'deki nüfusları çoğaldığında (Muharrem 923/Şubat 1517'deki Osmanlı fethinden sonra) kırmızı *zamt*<sup>12</sup> ya da tahfife (her ikisi de Memluklere mahsus serpuşlardı) giydiklerini gördükleri evlâdü'n-nâsa 'Çerkes misin?' diye sormaya başladılar. Ve sonra onların kafalarını kestiler. Bundan sonra bütün evlâdü'n-nâs, hattâ (üst düzey) emirlerin oğulları ve sâbık sultanların oğulları, Mısır'da tahfife ve *zamt* giymeyi bıraktılar." şeklinde çarpıcı bir girişle başlayan Albrecht Fuess, *zant* yasağına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Fuess'in aktardığına göre, Osmanlı idaresinin bu ilk zamanlarında serpuşları sebebiyle rahatlıkla tanınır durumda olan Memlukler, yaşamlarını tehdit eden bir potansiyeli temsil ettiği için bunları kullanmayı bırakmakla birlikte, fethin ilk ivmesi yavaşladıktan sonra Mısır'ın yeni Osmanlı valisi, eski Memluk emirlerinden Hayır Bey, Memluklerin yeniden kırmızı *zant* giymelerine bir süreliğine izin vermiştir. 924/1518 yazında bu uygulama nihai olarak yasaklanmış; ancak bazı Çerkes Memlukleri emre itaat etmeyince Hayır Bey, Şevval 927/Eylül 1521'de tebliğden sonra gerek Memluk gerekse bir Memluk'ün oğlu, hattâ Osmanlı dahi olsa acınmadan asılacağını söyleyerek kanunu yeniden vazetmiştir. Bundan sonra, yüzyıllar boyunca Memluklerin elit statülerini imleyen belirli Türkçe isimler gibi Memluk serpuşları da Mısırlılar tarafından terk edilmiş ve Memlukler artık Osmanlı usulü sarık sarınmaya ve Arapça isimler almaya başlamışlardır (2008, s. 71).

Günümüze kalmış bir örneğine (**Resim 3**) Kahire'deki Kıpti Müzesi'nin ev sahipliği yaptığı *zantın* nasıl görüldüğüne dair göz şahitliğine dayalı bilgi, Mısır'a giden seyyahlar aracılığıyla

11 Edirneli Nazmî'nin de Üsküdarlı Aşkî gibi *zantı* redif pozisyonunda odağa alarak tasvir ettiği bir gazeli mevcuttur. Mezkur gazelde Nazmî'nin ağırlıklı olarak *zantın* saçaklı yapısı üzerinde durduğu ve bu serpuşu koyu renkli, salkım şekline sahip bir çiçek olan sümbüle teşbih ettiği dikkati çekmektedir. Bir diğer gazelinde de şairin siyah renkli bir *zanttan* bahsettiği görülmektedir.

12 Kelime Batılı kaynaklarda *zamt*, *zant*, *zunt* gibi farklı imlalarla yer almaktadır. Buradaki aktarımda Fuess'in tercih ettiği *zamt* imlası muhafaza edilmiştir.

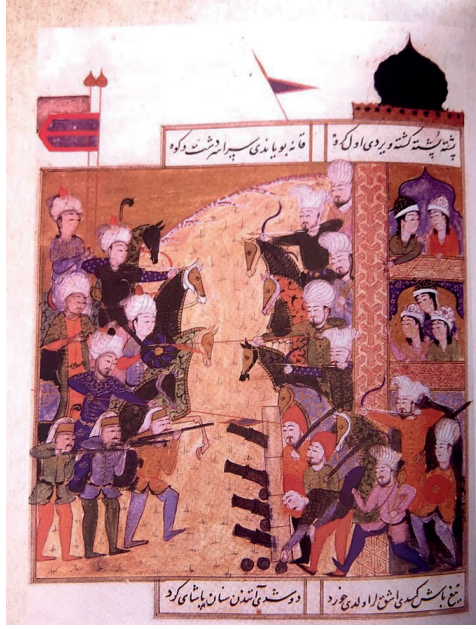
edinilebilmektedir. 1491’de Yakınoğu’ya seyahat eden Dietrich von Schachten, *zantı* parmak uzunluğunda saçaklı, etrafına tülbent sarılan kırmızı bir serpuş olarak tarif etmektedir. Aynı dönemde yaşamış bir diğer Alman seyyah Arnold von Harff ise zant giyen bir keşiş çizimi bırakmıştır (**Resim 4**). Osmanlı dönemine ait minyatürler (**Resim 5-7**) ve fûrûsiyye metni çizimleri (**Resim 8 ve 9**) ile Gentile Bellini, Carpaccio, Mansoeti gibi Venedikli Rönesans sanatkârlarının resimlerinde de çeşitli şekil ve boyutlarda *zant*ların yer aldığı görülmektedir (**Resim 10-14**).



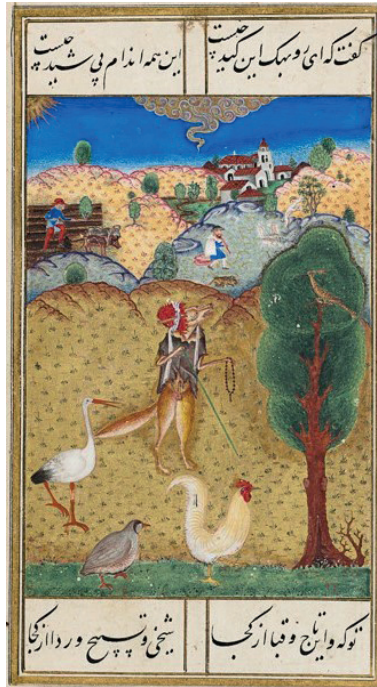
**Resim 3:** Zant, Kahire Kıpti Müzesi



**Resim 4:** Zant giyen keşiş, Arnold von Harff’ın çizimi



**Resim 5:** 1521'de Osmanlılar'ın Şam'da Memluklere saldırısı. Lokman, *Selimnâme*, v. 235r



**Resim 6:** Ârifî, *Ravzatü'l-uşşâk*, v. 41r



**Resim 7:** Can Berdi Gazali'nin Mısır Hakimi Hayırbay'a mektubu getirmesi, mektubun yırtılması ve getirenin öldürülmesi sahnesinden detay, 1558 tarihli *Süleymanname*, Macar Nakkaş Pervane, 56a



Resim 8: Kitâbü'l-mahzûn' dan



Resim 9: Mızrak talimi yapan Memluk, bir fûrûsiyye yazmasından, 16. yy



Resim 10: Giovanni Bellini, *Aziz Markus'un Şehadeti*'nden detay



Resim 11: Giovanni di Niccolò Mansueti, *Aziz Markus'un Anianus'u İyileştirmesi*'nden detay



**Resim 12:** Giovanni di Niccolò Mansueti, *Aziz Markus'un Yaşamından Manzaralar*'dan detay



**Resim 13:** Vittore Carpaccio, *Paganları Vaftiz Eden Aziz George*



Resim 14: Anonim *Venedik Elçilerinin Kabulü*'nden detay

## SONUÇ

Bu çalışmada, 16. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkı'nın maddi kültür öğeleri ve nesnelere bakımından son derece zengin olan *Divan*'ında nesnelere yer verme biçimlerine bakılarak beş ayrı kategori tespit edilmiştir:

1. Nesneye tek beyit içerisinde dolaysız olarak yer verilen manzumeler
2. Nesneye tek beyit içerisinde benzerlik ilişkisi içerisinde yer verilen manzumeler
3. Nesneye tek beyit içerisinde mecaz-hakikat paralelliğinde çağrışım yoluyla yer verilen manzumeler
4. Nesneye akışa sahip sahne tasvirlerinde enstantane içerisinde yer verilen manzumeler:
5. Nesnenin odağa alınarak tasvir edildiği manzumeler

Bu kategorilerin sonuncusunu teşkil eden nesne odaklı manzumelerden, çalışmaya esas olan “zant” redifli gazelden elde edilen ipuçlarıyla *zantın* kırmızı tonlarında, kanat açmış bir doğan formunda olan, saçaklı bir serpuş çeşidinin adı olduğu bilgisi tespit edilerek bunun Viyana Millî Kütüphanesi'nde Cod. 8626 numarayla kayıtlı Osmanlı kıyafet albümünde tasvir edilen iki serpuş çeşidiyle belli ölçülerde uyumlu olduğu gösterilmiştir. Araştırmanın ilerleyen safhalarında *zantın* Çerkes Memluklerine has, keçi yününden yapılan parlak kırmızı renkte bir serpuş olduğu bilgisine ulaşılmış ve bilhassa 15. ve 16. yüzyıllara ait minyatür ve resimlerde tasvirlerine rastlanan *zantın* Aşkı'nın gazelden hareketle ulaşılan görsellerden



biriyile eşleştigi görülmüştür. Bu çalışma ile, Osmanlı'da şiir ile resim arasındaki organik ilişkinin sanat tarihi ve edebiyat disiplinleri için ortak bir malzeme alanı oluşturdukları görüşünden hareketle, Osmanlı kültür tarihi araştırmalarında yazılı metinler ile görsel malzemenin birlikte değerlendirilmesinin faydasına dikkat çekilmek istenmiştir.

**Teşekkür:** “Makaleyi okuyarak değerli görüşlerini benimle paylaşan ve bazı görsellere ulaşmamı sağlayan Arş. Gör. Mehmet SAVAN'a teşekkür ederim.”

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

- Alpay Tekin, G. (1983). Mevlânâ, Yunus Emre ve Ahmed-i Dâî'deki musikî âletleri ile ilgili semboller üzerine düşünceler. *Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies* 7, 435-451.
- And, M. (1985). 17. yüzyıl Türk çarşı ressamaları. *Tarih ve Toplum III*(16), 40-45.
- And, M. (2011). *16. yüzyılda İstanbul / kent-saray-günlük yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Andrews, W. G. (2012). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı*. İstanbul: İletişim.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Değirmenci, T. (2018). Giriş: Metin And ve çarşı ressamlarının serencâmı. Metin And, *Osmanlı tasvir sanatları 2: çarşı ressamaları* içinde. (s. 11-43). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dehkhoda, A. E. (1998). *Lugat-nâme-i Dehkhoda*. Tahran: Neşriyât-ı Dânişgâh-ı Tahran.
- Dozy, R. P. (1845). *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*.
- Egüz, E. (2014). Yabancı seyyahların gözüyle klasik Türk edebiyatı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (49), 53-93. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/iutded/issue/17077/178691>
- Fuess, A. (2008). Sultans with horns: the political significance of headgear in the Mamluk Empire. Erişim adresi: Article: [http://mamluk.uchicago.edu/MSR\\_XII-2\\_2008-Fuess-pp71-94.pdf](http://mamluk.uchicago.edu/MSR_XII-2_2008-Fuess-pp71-94.pdf)
- Hendrowski, H., Rudolf II, & Adel. (1575). *Bilder aus dem Türkischen volksleben*. Erişim adresi: [https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB\\_alma21293473340003338&context=L&vid=ONB&lang=de\\_DE](https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21293473340003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE)
- Karadeniz, Ü. (2013). Silahşorluğa dair önemli bir kaynak: Anonim silahşorluk risalesi. *Belgeler; XXXIV*, 1-16.
- Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi Meşâ'irü's-Şu'arâ: İnceleme-metin*. İstanbul: İstanbul Araştırması Enstitüsü Yayınları.
- Mayer, L. A. (1952). *Mamluk costume*. Cenova.

- Nayman Demir, M. (2019). *Üsküdarlı Aşkî'nin Delîlü's-Sâlikîn adlı eseri (inceleme/transkripsiyonlu metin)* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oruç, G. (2018). *İstanbul'dan Paris'e Hüseyin İstanbullu'ya atfedilen bir kıyafetname* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgül, M. K. (2018). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya selâmetle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (1983). *Aşkî, hayatı, edebî şahsiyeti ve divanı* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pala, İ. (1988). *Aşkî ve Dîvânından örnekler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Solmaz, S. (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı: inceleme-metin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, A. (2002). *XVI. asra kadar Anadolu sahası mesnevilerinde edebî tasvirler*. İstanbul: Kitabevi.
- Uzun, S. (2011). *Üsküdarlı Aşkî Divanı: tenkitli metin, nesre çeviri ve 16. yüzyıl Osmanlı hayatının divandaki yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yazar, S. (2011). XVI. yüzyıl şairlerinden Üsküdarlı Aşkî'nin eserleri hakkında yeni tespitler. *Türkiyat Mecmuası* c. 21, 375-393.
- Yazar, S. (2012). *Üsküdarlı Aşkî'nin iki tasavvufî mesnevisi: Tercüme-i Muhtârname ve Menâzilü's-Sâlikîn*. İstanbul: Okur Akademi.
- الصَّنَط [eđ-đanat]. *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi* içinde. Erişim adresi: [http://www.kamus.yek.gov.tr/http://warfare.ga/16/Kitab\\_al-makhzun-1578-229.jpg](http://www.kamus.yek.gov.tr/http://warfare.ga/16/Kitab_al-makhzun-1578-229.jpg)
- <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/art/19-2001>
- Dettaglio del Martirio di san Marco di Giovanni Bellini eVittore Belliniano (3) - Category:Martyrdom of Saint Mark by Giovanni Bellini - details - Wikimedia Commons
- [www.ourtravelpics.com/photo/venice/532/](http://www.ourtravelpics.com/photo/venice/532/)
- <http://bluoscar.blogspot.com/2011/01/episodi-della-vita-di-san-marco.html>
- <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/art-renaissance-venice/content-section-1.5>
- [http://warfare.ga/16/Reception\\_of\\_the\\_Venetian\\_ambassador.jpg](http://warfare.ga/16/Reception_of_the_Venetian_ambassador.jpg)