

**ŞAİRİN MEŞREBİ:  
FEHİM-İ KADİM, ESRÂR DEDE VE LESKOFÇALI GÂLİB BEY'İN  
“MEŞREB” REDİFLİ GAZELLERİ**

*Poet's Disposition: Ghazels of Fehîm-i Kadîm, Esrâr Dede and Gâlib Bey  
(from Leskofça) with “Meşreb” Redif*

**Fahri KAPLAN\***

**ÖZ:** Bir kişinin mizacını, karakterini, tabiatını ifade eden “meşreb” kavramı, şairler söz konusu olduğunda şairlerinin üslup ve içeriğine de etki eden önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, Fehîm-i Kadîm'in kaleme aldığı “meşreb” redifli gazel, “meşreb” kavramı etrafında bir şairin kendi meşrebine hayal ve imaj yüklü bir anlatım içinde getirdiği yorumlar açısından dikkate değer bir şiiirdir. 17. yüzyılda yaşayan Fehîm-i Kadîm'in “meşreb” gazeline 18. yüzyılda Esrâr Dede, 19. yüzyılda ise Leskofçalı Gâlib Bey nazire söylemişlerdir. Fehîm-i Kadîm'in şiiirinde hâkim olan meşrep, aşkla dolu çılgın bir âşığın kendinden geçmesi, pervane (gece kelebeği) gibi yanması ve aşkın ikliminde çılgın bir coşku ile aşk şarabını yudumlayıp mest (sarhoş) olması şeklinde özetlenebilir. Fehîm'in şiiirine hâkim olan bu meşrebin Esrâr Dede ve Leskofçalı Gâlib'i de etkilediği ve söz konusu şiiirlerin içerik ve üslubunu ana hatlarıyla belirlediği söylenebilir. Bununla birlikte Esrâr Dede ve Gâlib Bey, şiiirlerinde kendilerine has duyuş ve tarzı da yansıtarak sözlerine kendi meşreplerinin damgasını vurmuşlardır. Esrâr Dede'nin şiiirinde tasavvuf ve özellikle Mevlevîliğe dair imajlar, bazı zıt unsurların uyum içinde şaşırtıcı kullanımı söze ayrı bir derinlik katmıştır. Gâlib Bey ise sade gibi görünen anlatımının arkasına derin bir aşk ve varlık anlayışı sığdırmıştır. Her üç şairin meşreplerinde aşk ve aşka bağlı divanelik, kendinden geçiş, yanış gibi coşkulu hâller öne çıkar.

**Anahtar Kelimeler:** gazel, meşrep, şair, nazire

**ABSTRACT:** The concept of “meşreb” (disposition), which expresses the temperament, character and nature of a person, is an important issue that influences the style and content of their poetry when it comes to poets. At this point, the ghazel with “meşreb” redif (repeated voice after the rhyme) written by Fehîm-i Kadîm is a remarkable poem in terms of the comments that a poet brings to his disposition in a narration of imagination, around the concept of “meşreb” (disposition). In the 18<sup>th</sup> century Esrâr Dede and in the 19<sup>th</sup> century Gâlib Bey from Leskofça wrote nazire (parallel poetry with the same rhythm and rhyme) to the ghazel with “meşreb” redif of Fehîm-i Kadîm who lived in the 17<sup>th</sup> century. The disposition

\* Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Muğla, kaplanfahri@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6462-6104

**Geliş Tarihi / Received: 15.11.2022**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 02.01.2023**  
**Yayın Tarihi / Published: 20.07.2023**

(meşreb), which dominates the poetry of Fehîm-i Kadîm, can be summarized as a crazy lover full of love getting ecstatic, burning like a moth and being intoxicated with sipping the love wine with a delirious enthusiasm in the world of love. It can be said that this disposition (meşreb), which dominates Fehîm's poetry, also influenced Esrâr Dede and Leskofçalı Gâlib and specified the content and style of the poems in question. However, Esrâr Dede and Gâlib Bey have put their disposition's stamp on their words by reflecting their unique feeling and style in their poems. In Esrâr Dede's poetry, the images of Sufism and especially the Mevlevi sect and also the surprising use of some contrasting elements in harmony added a different depth to the word. Gâlib Bey, on the other hand, put a deep understanding of love and existence behind his seemingly plain style. In the dispositions of all three poets, enthusiastic states such as love and love-related craziness, ecstasy, and burning come to the fore.

**Keywords:** ghazel, disposition, poet, poetry with same rhym

### Giriş

Arapça içmek anlamındaki “şürb” kelimesinin ism-i zamanı ve ism-i mekânı olan *meşreb* (Râgıb el-İsfahanî, 2010: 544), “su içilen yer, kişinin meylettiği şey” (Ayverdi, 2011: 2061) anlamlarındadır. “Meşreb” (meşrep) kelimesi Türkçede: “bir kimsenin yaratılışında bulunan huy, yaratılış, tabiat, mizaç, karakter” (Ayverdi, 2011: 2061) ve “davranış biçimi, yaşayış tarzı, gidiş, yol, meslek” (Ayverdi, 2011: 2061) anlamlarında kullanılmaktadır. Dolayısıyla *meşreb*in kişinin yaradılıştan gelen temayülü ile birlikte bu mizacının sonunda kendine seçtiği yaşayış tarzını, davranış biçimini, hayata bakışını belirttiği de söylenebilir.

Her insan belli bir meşrebe sahiptir, hele söz konusu sanatkarlar ve özelinde de şairler olunca meşrep meselesinin çok daha öne çıktığı söylenebilir. Bir şairin eserine yansıyan kişiliğinde, bir başka deyişle edebî kişiliğinde onun meşrebi, mizacı, hayata bakışı esas rolü oynar. Her şairin aşkı, hayatı, hikmeti yorumlayışının kendi meşrebince olduğu söylenebilir. Yahya Kemal, “Serâzâd” başlıklı rubaisinde “Her sâhib-i hâl kendi zevkinde yaşar / Dünyanın güft ü gûsu fevkinde yaşar” (1963: 30) derken iç dünyasında hâl sahibi kimselerin kendi meşreplerine göre bir zevk anlayışına sahip olduklarını ve bu anlayışla dünyanın geçici ve faydasız yönünden müstağni kalarak gönlündeki zevkle ayrı bir makamda yaşadıklarını ifade eder. Nitekim Yahya Kemal, rubainin devamında: “Bir zirveye konmayan hümâdır ki gönül / Âzâdeliğin hevâ-yı şevkinde yaşar” (1963: 30) diyerek de kendisinin hür ve şevk dolu bir meşrebe sahip olduğuna dikkat çeker.

Klasik Türk edebiyatında şairlerin işledikleri konulara, şiirlerindeki dikkat ve inceliklere bakıldığında, her ne kadar bu şiirde “oyun” belli bir saha üzerinde oynanıyor ve döneminin şiir estetiğinin kendine has malzemeleri ile vücut buluyor olsa da şairlerin mizacının şiirlerine,

üsluplarına ve özellikle XVII. yüzyıldan itibaren de tercih ettikleri edebî üslup ve mektebe de yansıdığını söyleyebiliriz. Mesela düşünce ve hikmet anlayışını önde tutan Nâbî, her ne kadar lirizmden uzak olmasa da, hikemî bir tarzı yeğlerken "Mazmûnlarımı anlamamak ayb olmaz" (Şeyh Gâlib, 1994: R. 19) ve "Hiç aşkdan özge şey revâ mı / Sarf etmege gevher-i kelâmı" (Şeyh Gâlib, 2017: 66; beyit 225) diyen Şeyh Gâlib ise Sebk-i Hindî tarzına yakın bir üslupla tasavvufî aşk dilini derin ve girift hayal ve imajlarla işlemiş, meşrebine uygun bir mana derinliğini yakalamıştır.

Bu yazıda, "meşreb" kelimesinin doğrudan redif yapıldığı, ilki Fehîm-i Kadîm'e, diğer ikisi Fehîm'in bu şiirine nazire olarak söylenmiş olan (Horata, 1998: 127; Özgül, 2015: 69) Esrâr Dede ve Leskofçalı Gâlib Bey'e ait üç gazel karşılaştırılarak hem bu şairlerin söz konusu şiirlerine yansıyan "meşreb"ler hem de bu üç şiirde "meşreb" kavramına yüklenen mana ve hayaller ele alınacaktır.

### 1.1. Fehîm-i Kadîm'in Meşreb Redifli Gazeli

Fehîm-i Kadîm (ö.1647), Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatındaki önde gelen temsilcileri arasındadır. Genç yaşta vefat etmiş olan şair, buna rağmen kendisine edebiyat tarihi içinde yer edinecek şiirler bırakmış bir isimdir. *Meşreb* redifli gazeli de onun şairane meşrebine yakışan bir şiiridir.

Fehîm şiirine şu beyitle başlar:

Ben ol mey-hâreyem rindâne-meşreb  
Ki itdüm meşrebi mestâne-meşreb (G. XVIII/1)

*Ben o rindane meşrep (rind meşrepli) şarap içenim ki meşrebimi mestane meşrep ettim.*

Böylece şair, kendisinin rindane meşrepli bir şarap içen olduğunu ve meşrebini de mestane (sarhoşça, sarhoşa yaraşır) bir meşrep hâline getirdiğini söyler. Klasik Türk şiirinde şarap, çoğu kez zahirî anlamının ötesinde aşkı, aşkın verdiği neşe ve coşkuyu; mestlik (sarhoşluk) de hayata aşk sarhoşluğunun neşvesiyle bakmayı ima eder. Bâkî: "Sakın mey dirsem ey zâhid mey-i engûru fehm itme / Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamaktır lafz-ı muğlakdan" (G. 366/4) derken şiirindeki şarabın içinde mana sırları taşıyan kapalı bir hayal olduğuna işaret eder. Fehîm'in çağdaşı ve onun gibi Sebk-i Hindî şairi olan Nâilî-i Kadîm de: "Mestâne nukûş-ı suver-i 'âleme bakduk / Her birini bir özge temâşâ ile geçdük" (G. 201/4) diyerek mestâne bakışı aslında ilahi kudretin âlem sayfasına çizdiği nakışları mest ve hayran gözlerle temaşa etmenin bir ifadesi olarak zikreder. Fehîm'in bu sözü elbette birkaç anlam katmanında yorumlanabilecek bir ifadedir. Ancak deruni

manasına bakıldığında şairin aşkla ve coşkuyla dolu bir meşrebe sahip oluşunu ifade ettiği rahatlıkla söylenebilir. Hatta şair (anlatıcı), aşk şarabıyla öyle içli dışlı hâle gelmiştir ki meşrebini mestâne hâle getirmiştir. Burada “ettim” ifadesi “mestâne-meşreb” olma durumunun sonradan kazanıldığını da gösterir. Divan şairinin mana dünyasında aşk ezelden takdir edilmiştir. Bâkî: “Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermânyuz cânâ” (G. 13/1) derken buna işaret eder. Aşk ezeldendir, cevherdir. Aşkın sarhoşluğu ise aşk şarabının içilmesinden meydana gelir; dolayısı ile arzıdır, arızidir. Fehîm’in âşıkane kişiliğine işaret olan “rindâne-meşreb”liği kendinde yaradılıştan bulunurken, “mestane-meşreb” oluşu ise aşk şarabıyla içli dışlı oluşunun neticesi sonradan edinilmiş bir özelliktir. Ancak bu sonradan kazanılmış özellik şairin/âşığın mizacının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

*Rindâne*; “rindce, rinde yaraşır şekilde” demektir. Divan şiirinin özgün karakterlerinden *rind*, “dünya işlerini hoş gören kişi” (Pala, 2004: 377); “görünüşe ve dünya işlerine kıymet vermeyen, kurallardan uzak, bütün varlığı kendi iç dünyasına göre değerlendiren, gönül gözüyle gören, hoş görülür, kalender, içkiye düşkün ve derbeder görünüşünün aksine ârif, hakîm, gönül ehli kimse” (Ayverdi, 2011: 2623); “batını irfan ile müzeyyen olduğu hâlde zahiri sade görünen hekim [hakim]” (Muallim Nâcî, 2009: 591); “halkın hakkındaki söylediklerine aldırmandan gönlünce hareket eden, keyfince davranan, içi irfan süslü, ilimle dolu olduğu hâlde halktan biri gibi sâde yaşayan hakîm, bilge kişidir (Uludağ, 2005: 297). Bir başka deyişle, “rind” zahiren içkiye, işrete düşkün kimseyi ifade etse de şiir dilinde -tıpkı şarabın aşkı temsil etmesindeki gibi- gönlü aşkla süslü, dünyanın geçici kayıtları ile değil gönlündeki aşkla hoşça yaşayan bilge, arif ve âşık kimseyi temsil eder. Dolayısıyla kendisini âşık olarak ifade eden bir şair, rindlik vasfını kendine hemen hemen daima yakıştırır. Zâhid ise, kuru akla ve menfaate dayalı anlayışıyla rindin karşısında yer alır. Şairler, rindlikle övünürken zâhid tipini çokça yererler. Fehîm-i Kadîm de: “Ben ol mey-hâreyem rindâne-meşreb” mısraında rindâne meşrepli bir şarap içici olduğu ifadesiyle esasen aşkla coşmuş, aşk şarabını içmeyi meşrep edinmiş bir gönle sahip olduğunu söylemiş, böylece şiire çarpıcı ve etkileyici bir giriş yapmıştır.

Fehîm, “mestâne-meşrep”liği de bu rindane mizacının neticesinde elde ettiğini söylemektedir. *Mestâne*, “sarhoşça, sarhoş kimseye yakışır tarzda” demektir. *Mest* de esasen sarhoş demektir. Ancak “mest olmak” tabiri “bir şeyden çok etkilenmek, bu etkiyle adeta sarhoşçasına kendinden geçmek” anlamında da çokça kullanılır. Dolayısıyla aşk şarabıyla sarhoş olan

"rindâne" meşrepli şair, bunun neticesinde meşrebini "mestâne" hâle getirdiğine dikkat çeker. Rindlik ve aşk (aşk şarabı içicilik) onun doğuştan, hatta ezelden gelen bir özelliği iken "mestânelik", onun bu "rindânelik" ve "mey-hârelik" ile kazandığı bir özelliktir. Yani aşk ve âşıklık ezeli, sarhoşluk ise arızidir (sonradan ortaya çıkmıştır). Ancak bu arızı özellik de şaire/âşiğa eklenerek onun adeta mizacı hâline gelmiş, hareket tarzı ve meşrebi olmuştur.

İkinci beyitte şair, nasıl çılgın/divane bir meşrebi olduğuna dikkat çeker:

Cünûn âşüfte-magz-ı hayretümdür  
Garîb âlüfteyem divâne-meşreb (G. XVIII/2)

*Delilik, hayretimin perişan dimağıdır. Meşrebi divanelik olan bir garip ve düşkünüm.*

*Cünûn*, "delilik" demektir. Esasen delilik de aklın kaybedilmesidir. Fehîm'in "âşüfte-magz-ı hayret" terkinde de dimağın/aklın aşüfteliği, perişanlığı, düşkünlüğü vurgulanırken bunun hayret kaynaklı olduğu da söylenir. İkinci mısradaki garipliğine ve düşkünlüğüne dikkat çeken şair, "divane-meşreb" tabiriyle de meşrebini divanelik olduğunu söyler.

Delilikte aklın yitilmesi söz konusudur. Aşk ise aklın kalıplarını aşan, zincirlerini kıran, sınırlarına sığmayan bir hâldir. Dolayısıyla delilikte aklı atmak söz konusuyken aşkta aklı aşmak şartı vardır. Bu yönleriyle aşk delilikle ilişkilendirilmiş, çokça deliliğe/divaneliğe benzetilmiştir. Bir şeye çok düşkün kimseye o şeyin delisi dendiği gibi, "deli divane olmak" gibi tabirlerde de âşık olmaya bir işaret vardır. Âşıkların en meşhurlarından Kays da deli anlamındaki "Mecnûn" ismiyle nitelenmiştir. Dolayısıyla delilik zahiren istenmeyen bir durum gibi gözükse de konu aşk olunca âşıkların öyle olmakla övünecekleri bir sığmaya dönüşür. Böyle bir divanelik, aklın verili sınırlarını aşan, belli kalıplara sığmayarak özü ve aşkın derin hâllerini yakalamış olan kişinin sıfatına dönüşür. Fehîm-i Kadîm'in bu beytinde de şairin meşrebi olarak zikredilenin böyle bir divanelik olduğu aşıkârdır. Fehîm, aklının aşüfteliğini (perişanlığını, düşkünlüğünü) tasvir ederken "âşüfte-magz-ı hayret" tabirini kullanır ve bu perişan dimağın "hayret"e ait olduğuna dikkat çeker. Şaşkınlığı ve şaşkınlıktaki derinliği ifade eden "hayret" kavramı tasavvufta "kalbe gelen bir tecelli (vârit) sebebiyle sâlikin düşünemez ve muhakeme edemez hâle gelmesi"ni (Uludağ, 2005: 163) belirtir. Tasavvufla ilgili tariflere yer verdiği manzumesinde "Tasavvuf hayret-i kübrâda mest ü vâlih olmaktır" (Eraydın, 2017: 473) diyen Olanlar Şeyhi İbrahim Efendi de büyük hayretin içinde mest (sarhoş, Hakk aşkının

sarhoşu) ve vâlih (şaşkın, şaşırılmış) olmaklığı tasavvufun özellikleri arasında zikreder. Aslında aşkın doğurduğu bu şaşkınlık hâli ile aşk divaneliği (âşıklık) arasında tam bir ilişki ve uyumdan bahsedilebilir. İster tasavvufi ister mecazi manada olsun âşığın durumu hayret ve divanelikle yakından ilişkilidir. Fehîm de bütün bu kavramları -aşüfte ve alüfte gibi düşkünlük ve müptelalık belirten kavramlar ve gariplikle birlikte- kullanarak aşkının gücünü vurgular.

Divane meşrepli ve hayret hâlindeki âşığın garipliği; layıkıyla anlaşılmasının ve yaşadığı yüksek hâllerin yadırganmasının bir neticesi olmalıdır. Yine bu yadırganış, çok kez âşığın kınanmasına yol açar ve bu da onu düşkün bir vaziyete sokar. Ancak gerçek âşık bu tür kınamalara aldırış etmez; onun için önemli olan aşkında sâdik olmak, sevgilinin aşkı ile gönlün mamur olmasıdır. Zevahiri kurtarma ve başkalarının vereceği değere bel bağlamayı riyakârca bir tutum olarak görür. Âlüfte kavramı Farsça “âlüften: akli bozulmak, kimseye aldırış etmemek” (Ayverdi, 2011: 125) fiilinden gelir ve “âlışik, müptela, düşkün” (Ayverdi, 2011: 125) olmayı belirtir. Kınanmayı meşrep edinen; *dil uzatanların, kınayanların kınamasından korkmayan* (Maide, 54<sup>1</sup>) tavırlarından dolayı Melamilik de esasen böyle bir aşk meşrebinden hareket eder. Fehîm’in hayret, gariplik, düşkünlük (âşüftelik ve âlüftelik) kavramlarıyla güçlendirilmiş bu “divâne-meşreb”liğinin âşığın pervasızlığı, melamet tavrı, çılgınlığı gibi aşkın ileri derecesini ifade eden bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Üçüncü beyit, gönlün aşk alevinin denizinde yanışını resmeder:

‘Aceb mâhî-i bahr-ı şu‘ledür dil  
Semender-fitrat u pervâne-meşreb (G. XVIII/3)

*Gönül, alev denizinin acayip bir balığıdır ki semender fitratında ve pervane meşrebindedir.*

Şiirin bu beytinde “bahr-ı şu‘le” (alev denizi) tabiriyle Fehîm, bir önceki beyitte akli baştan alan hayretin gücünü yansıtacak bir tezat sunar. Akla uygun olan suyun ateşi söndürmesidir. Gönül ise aklın bildiği sınırlara sığmaz, onun bildiği kalıp ve hükümleri yerle bir eder mahiyettedir. Beyitte alev denizinden bahsedilerek gönlün bu alışılmış olanı aşan niteliğine işaret

<sup>1</sup> “Ey iman edenler! İçinizden kim dininden dönerse bilsin ki; Allah yakında onun yerine öyle bir toplum getirir ki Allah onları, onlar da Allah’ı severler; müminlere karşı alçakgönüllü, inkâr edenlere karşı güçlü ve onurludurlar; Allah yolunda cihat ederler ve hiçbir dil uzatanın kınamasından korkmazlar. Bu, Allah’ın bir lütfudur, onu dilediğine verir. Allah lütfü geniş olan, her şeyi çok iyi bilendir (Maide Suresi, 54. ayet meali. Yazır, 2017: 113).

edilir. Gönül, bu alev denizinin balığıdır. "Bahr-ı şu'le" tabirini ateş ve suyun bir arada bulunmasının yanında ateşin yoğunluğuna bir vurgu olarak görmek de mümkündür. Gönülde yanan ateş öyle büyük ve akıcıdır ki deniz gibi dalga dalga hareket etmekte, her şeyi de kendi içinde sürükleyip yakıp gitmektedir. Burada, adeta yanardağların infilak etmesinde oluşan akışkan bir lav gibi bir ateş denizi imajı söz konusudur ve gönül de burada yüzen bir balıktır. Tabii böyle ateşten bir denizin balığı da ateşte yaşayan, yanmayı seven bir varlık olmalıdır. Şair de ikinci mısradaki gönlünün semender fitratında ve pervane meşrebinde olduğuna dikkat çeker. Semender, "ateşte yanmayan bir çeşit efsanevi hayvandır. Denizatına benzer kuyruklu bir hayvan imiş (...) Başka bir rivayete göre semender yalnızca ateşte yaşar ve ateşten çıkınca ölmüştür. Bunun bir kuş olduğunu söyleyenler de vardır" (Pala, 2004: 399). Balık, sudan çıkınca ölen, susuz yaşayamayan bir hayvandır. Gönül de ateş denizinin balığı olduğuna göre, oradan çıkarsa yaşayamaz. Başka bir deyişle aşk ateşi olmadan yaşaması mümkün değildir. Aşksız bir gönül, ölüdür. Gönülün hayatı, aşkın ateşi ile mümkündür. İşte burada, ateş denizinin balığı olan "gönül"ün sadece ateşte yaşayabilme özelliğine sahip efsanevi "semender" in fitratında (yaradılışında) olduğuna dikkat çekilir. Böylece âşık gönül, ateş (aşk ateşi) dışında yaşayamaması bakımından semenderle ortaklık gösterir. Fıtratı böyle olan gönülün meşrebinin de "pervane" olduğu (pervâne-meşreb) belirtilmiştir. Pervane, küçük kelebeğdir ki, geceleri daima ışığa doğru döne döne uçar. Eskiden aydınlatma genelde mum ile yapıldığı için pervaneler de sıkça mum ışığına gelirlermiş. Tabii bu gelişlerinde mumun aleviyle yanarlar, yandıkça geri çekilirler ama ışığa doğru gitmekten vazgeçemedikleri için de o aleve girdikçe yanarlar, yandıkça dönerlermiş. Pervane ile mum arasındaki bu ilişki divan şiirinde âşık ile maşuk arasındaki ilişkiye benzetilmiş, pervane yanacağını bile bile aşkıdan vazgeçmeyen ve en sonunda da o ateşte kül olup can veren sadık âşığı temsil etmiştir. Mum da içten içe eriyerek, aşk ateşini bizzat yakan sessiz ama derin bir sevgilidir. Beşerî ve tasavvufî çeşitli aşk anlatımlarına konu olan mum ile pervaneye dair, hemen her divanda pek çok beyit yer aldığı gibi, "Şem'ü Pervâne" adındaki mesnevilerle de bu aşk hikâyesi müstakil eserlere konu olmuştur. Fehîm, gönlünün pervane meşrebinde olduğunu söyleyerek aşk alevine/ateşine olan derin iştihakına ve aşkla yanmanın gönlün meşrebi olduğuna dikkat çeker.

Dördüncü beyitte ise sevgili gözleriyle sahneye çıkar ki burada o bakışların muhatabına da bir uyarı vardır:

Degülseñ âşinâ çeşmine olma

Tegâfûl-mezheb ü bigâne-meşreb (G. XVIII/4)

*(Sevgilinin) gözüne aşına değilsen tegafül (bilmezmiş gibi görünme) mezhebinde ve kayıtsızlık (yabancı gibi davranma, bilmezlikten gelme) meşrebinde olma.*

Klasik Türk şiirinde sevgilinin gözleri genelde mahmur olup âşığına karşı kayıtsızdır ancak süzgül ve keskin bakışlarıyla da onun bağrına adeta hançer saplayan bir özelliktedir. Bazen büyücü bazen nergis bazen sarhoş bazen de kan dökücüdür. Hatta bunların hepsini birden taşıyabilir. Fehîm, beytine “sevgilinin gözüne aşına değilsen” anlamında bir ifadeyle başlayarak sevgilinin gözünü tanımamış, onun bakışıyla bağı yaralanmamış, belki henüz aşkı da tatmamış olma durumunda nasıl davranılması gerektiğine dair uyarısı için bir giriş yapar. Devamındaki ifadeye göre sevgilinin gözüne aşına olmayan kişi bilmezden gelme ve kayıtsız davranma meşrebinde olmamalıdır.

Fehîm’in bu beyitteki öğüdünü farklı anlamlarda yorumlamak mümkündür. İlk olarak; eğer sevgilinin gözüne aşına değilsen, yani o gözü tanımıyorsan, büyük bir mahrumiyet içindesin, aşka yabancısın demektir. Bu durumda sana yakışan aşka, sevgiliye doğru adım atmaktır. Bu yüzden o göze kayıtsız davranmamalı, bigâne durmamalısın. Aşına olmaya çalışmalısın. İkinci bir anlamıyla da beyit şöyle yorumlanabilir: Eğer sevgilinin gözüne aşına değilsen, aşkı tanımış değilsindir. Tegafül, bildiği halde bilmez görünmeyi ifade eder. “Bigâne-meşreb” olmak da kişinin ulaşabileceği şeylere karşı bir istiğna hâlini ifade eder. Hâlbuki sevgilinin gözüne aşına olmayan, onu tanımayan, ona yakınlık elde edemeyen biri zaten onun farkında değildir, onu bilmemektedir. Bu durumda bilmediği bir şeye karşı bilmezden gelmesi; ondan müstağni durması abes, gülünç, içi boş, hakikati olmayan bir tavidir. Daha derin bir okuma ile de eğer sevgilinin gözüne bir nebze aşinalık söz konusu olsa böyle bir tavra girmesinin zaten mümkün olmayacağı imasına da ulaşılabilir. Yani “tegafül-mezheb” olması (bilmezden gelme yolunu seçmesi), bigâne-meşreb (kayıtsız meşrepte) olması tamamen bu konudaki cahilliği, aşkı ve sevgilinin etkileyici gözünü tanımayışındandır. Dolayısıyla burada Fuzûlî’nin: “Her gören ayb itdi âb-ı dîde-i giryânımı / Eyledüm tahkik görmüş kimse yok cânânımı” (G.288/1) beytine benzer bir anlam da söz konusudur. Fuzûlî de her görenin ağlayan gözlerindeki yaşlardan dolayı kendisini ayıpladığını ancak meselenin aslını araştırdığında sevgilisini görmüş olanın bulunmadığını söylemektedir. Yani o da sevgiliyi görmüş, onu tanıyabilmiş olsalar bu kınamayı yapmayacaklarını söyler. Tabii gerek Fehîm’in gerekse Fuzûlî’nin



beytinde; sevgiliyi veya gözünü zahiren görmüş/tanımış olmak değil asıl olarak onun güzelliğini, etkileyiciliğini görmüş/tanımış olmak, ona âşık olmak, o bakışa aşına olmak vurgusu söz konusudur. Fehîm'le çağdaş diyebileceğimiz Nef'î, bir beytinde âşığın gönlünün sevgiliden kesilmemesinin sevgilinin gamzesiyle (yan, süzgün ve keskin bakışıyla) ta ezelden aşına olmasından kaynaklandığını söyler: "Gönlü dilberden kesilmezse aceb mi âşıkın / Gamzesiyle tâ ezelden âşinâdır n'eyesin" (G.91/2). Burada da sevgili ile gönülden bir bağın olması, onun gamzesiyle (bakışıyla, dolayısıyla gözüyle) aşına olmakla ilgilidir. Fehîm de böyle bir aşinalık yoksa bunun zıddı olan bigâneliğin söz konusu olacağını ancak bunun büyük bir mahrumiyet ve nasipsizlik olduğunu, böyle olmamak gerektiğini belirtir. Aynı zamanda "bigâne-meşreb"lik, sevgili dışındaki her şeye karşı olması hâlinde güzeldir. Yoksa sevgiliye karşı bir bigânelik gönlün ölü olduğuna, aşktan nasipsizliğine işarettir. Nitekim tasavvufta da Allah'tan başka her şeyden bigâne olmak, müstağni olmak ("gınâ") esastır. Bu ise Hakk'ı tanımakla mümkündür. Hakk'ı/sevgiliyi tanımayan kişi için ise bigâne olmak, sevgiliye de bigâne kalmak demektir ki bu bir aldanıştır, mahrumluktur.

Beşte getirilebilecek bir diğer yorum da şöyledir: Eğer o sevgilinin mahmur bakışlarına, sarhoş gözüne aşına değilsen, ondan başka hiçbir şeyi gözü görmeyen, bilmezden gelmeyi tercih eden, o aşkın mestliğiyle diğer şeylere kayıtsızlık ifade eden bir meşrepte olma! Zaten, olamazsın da! Dünya umurunda olmayacak derecede âşık olmak, aşk sarhoşu olmak ancak o mahmur bakışlara aşinalıkla mümkün olur. Bu, Fuzûlî'nin Mecnun dilinden söylediği: "Öyle sermestem ki idrâk etmezem dünya nedir / Men kimem sâkî olan kimdir mey ü sahbâ nedir" (Fuzûlî, 2007: 474; beyit 2658) beytinde ifadesini bulan hâldir. Böyle bir "bigâne-meşreb" oluş, böyle bir "tegafül", elbette âşık için makbul hatta onun aşktaki kemalini gösteren bir özelliktir.

Fehîm'in birbirine zıt iki kavram olan "aşına" ve "bigâne" ifadeleriyle ördüğü bu beytini aşkın çeşitli boyutları etrafında ve birbirine açılım getiren çeşitli manalarda yorumlamak mümkündür. Bu da onun şiirindeki derinliği gösterir. Gazelin makta beyti ise şöyledir:

Gözünden gitmesün bir dem mey-i nâb  
Fehîm ol dâ'imâ peymâne-meşreb (G. XVIII/5)

*Gözünden bir dem saf şarap gitmesin. Ey Fehîm, daima kadeh meşrebinde ol!*

Beyitte iki mısırada nasihat görünömlü iki lirik telkin görölmektedir. Bunlardan ilki gözünden bir an bile saf şarabın gitmemesidir. Şair, bu nasihati kendisine etse de kendisinin şahsında bütün âşıklara eder gibidir. Şarap, divan şiirinde çoğu kez aşkın ve aşkın yaşattığı hâllerin, coşkunun, hazzın, şevkin müşebbehün bihidir. Yani bu kavramlarla ilişkilendirilir. Nitekim Bâkî: “Sakin mey dirsem ey zâhid mey-i engûru fehm itme / Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan” (G. 366/4) diyerek mey (şarap) dediğinde bundan üzüm şarabının anlaşılması gerektiğini, asıl hünerin kapalı sözdeki mana sırlarını anlamak olduğunu belirtir. Fehîm de gözden bir dem saf şarabın gitmemesini söyleyerek aşkın yaşattığı coşkunun, sarhoşluğun bir an bile gözünden uzak olmasını istemektedir. Aşk sarhoşluğu gözden irak tutulmamalıdır, aşktan ayrı kalınmamalı, göz daima o aşkla sarhoş olmalıdır. Gözün sarhoş olması aslında sevgilinin gözüne de bir işarettir. Zira sevgilinin mahmur olan, mest olan gözü ve bakışı âşık için aynı zamanda sarhoş edici niteliktedir. Dolayısıyla sevgiliyle göz göze gelen âşık aslında şarap gibi mest edici bir göze bakmaktadır. Şarap denince sevgilinin dudağını düşünmek de mümkündür. Zira dudak da kırmızı rengi ve âşık üzerinde bıraktığı etki ile sarhoş edici bir şarap gibidir. Aynı zamanda vuslatı da temsil eder. “Dem” kelimesinin bir anlamı da “nefes”tir ki bu da dudakla ilişkilidir. Sevgilinin nefesi âşık için âb-ı hayattır, can verici niteliktedir ve beyitteki “mey-i nâb” ifadesi üzerinden yorumlayacak olursak âşığı mest edici bir hususiyette olduğu da söylenebilir. Böyle düşünülünce şairin öğüdü sevgiliye kavuşmanın, sevgilinin dudağının hayalinin bir an/nefes bile gözden gitmemesi yönünde olur. Beyitte dem kelimesinin “kan” anlamı düşünüldüğünde ise bu kez âşığın çok ağlamaktan kanlı göz yaşları dökmesine bir işaret görülür. Yani şairin ağlamaktan gözleri kızarmış, deyimdeki ifadesiyle “gözleri kan çanağına dönmüş”tür. Kan da şarap gibi kırmızıdır. Şair hem “dem” kelimesiyle hem de “mey-i nâb” ifadesiyle buna işaret eder. Kendisine de gözünden bir an bile sevgili için döktüğü kanlı gözyaşlarının şarabının (şarap gibi gözyaşlarının) gitmemesini telkin eder.

Şiirin son mısraı olan “Fehîm ol dâimâ peymâne-meşreb” ifadesi de çeşitli anlamlarda yorumlanabilecek, çağrışımı zengin bir mısradır. Beytin zahirî manasına bakıldığında, ilk mısırada şair bir dem saf şaraptan gözünü ayırmamayı söylediikten sonra, daima kadeh meşrebinde olmayı tavsiye etmekte, kadehler yuvarlayan bir rind olmayı telkin etmektedir. Ancak bu, kabuktaki mana olup şiirin asıl manası ve çağrışım dünyası ise derin bir aşk anlatımına sahnedir. Şarap, aşkı ve aşkın verdiği coşku, şevk ve hazzı temsil ediyor ise şarabın içine konulduğu kadeh de aşkın yaşandığı gönü/kalbi

temsil eder. Bunun yanında tasavvufî bir imge olarak "tekke"yi temsil ettiği de düşünülebilir. Fehîm, daima peymane-meşreb olmayı tavsiye ederken daima kalbinin sesini dinlemeyi öğütlemiş olur. Daima gönle uymak, gönül ehli olmak âşıklığın, rindliğin, arif olmanın gereğidir. Fehîm, "fahmeyleyen, anlayış sahibi" gibi anlamlara gelir. Şair mahlası ile de tevriyeli bir söyleyiş ortaya koyarak bir anlamıyla da: "Kadeh meşrebinde daima anlayışlı (fehîm) ol" demektedir. Kadeh, içerisine şarabı alır, alıcıdır. Reddedici değildir, kırılması mümkündür ancak kırmaz. İçi şarapla (aşkla) doludur, neşe vericidir. Akıl, nesnelere anlarken ayrıştırır; kalp ise ayrıştırmadan, severek, gönül gözüyle anlar. Kalbin idrak etmesi aklın üzerindedir. Tasavvufta Allah'a gönül/kalp ile ulaşmak esastır. Bunun yolu da aşktan geçer. Gerek tasavvufî gerek beşerî aşk söz konusu olsun -ki aşkın hâllerine dair anlatımlar divan şiirinde çoğu kez iç içedir- şairler/âşıklar daima akla karşı gönlü tercih ederler. Zahidane bir tutumdansa rindane bir edayı yeğlerler ve gönül gözüyle hayatı yorumlarlar. Bu anlayışta eşyanın aslını idrak edebilmek, kalbin saflığı ve genişliği ölçüsündedir.

Son mısırda -başka bir okumayla- "Fehîm, ol daima peymâne-meşreb" gibi bir söyleyişi de düşünmek mümkündür. Bu durumda şair tecrit yoluyla Fehîm'den başka biriymiş gibi bahsederek "Fehîm, o daima kadeh meşrepli" demiş olur. Zira ol kelimesi olmak fiilinin emir belirten hâli olduğu gibi Türkçede eskiden beri üçüncü teklik şahıs ve işaret zamiri olan "o" anlamında da kullanılmaktadır. "Ol" ifadesine "o" anlamı verdiğimizde burada Fehîm'in tecrit yolu ile "o daima peymane-meşrep(tir)" der gibi kendisini tanıttığı düşünülebilir. Bunun yanında "ol" ifadesinin işaret ettiği zamir, sevgili de olabilir. Bu durumda şair kendine seslenmiş olur ve: "Ey Fehîm, o sevgili daima kadeh meşrebindedir." demiş olur. Bu durumda şairin ilk mısırda gözünü saf şaraptan ayırmamasını söylemesiyle de sevgili bir kadeh meşrebinde olacağı için âşığın da o kadehe dolacak şarabı takipte olması öğütlenmiş olur. Bu, kadehe dolan şarabı kıskanma neticesi bir gözünü ayırmama olabileceği gibi -zira sevgili şarabın dolduğu bir kadeh meşrebindedir- bizzat kadehin içine dolacak bir şarap olma isteğinden de kaynaklı olabilir. Yani şairin tavsiyesini: "Bir dem şaraptan (aşktan) uzak kalma ki sevgilinin gönül kadehine dol" şeklinde de yorumlamak mümkündür. Görüldüğü üzere Fehîm'in şiiri -gerek bu son beyitte gerekse de önceki beyitlerde- çeşitli anlamlara ve çağrışımlara açık, mana yönünden son derece güçlü ve derin bir nitelik arz eder. Öyle ki şiirdeki kavramların çağrışım zenginliği, şiiri burada zikredilen anlamların yanında başka anlamlarda görmeye de elverişli olup aşkın ve duyguların genişliğini yansıtan, sınırlayıcı olmaktan çok sonsuzluk hissini ve coşkusu okura

yaşatan mahiyettedir. Bu da şiirin Fehîm'in son vasiyetindeki gibi "peymâne-meşreb" olduğunu, kalp gibi sonsuzluğa açıldığını, aşkı taşıdığını gösterir.

### 1.2. Fehîm-i Kadîm'in Gazelinin "Meşreb"i

Fehîm'in gazelinin "meşreb" ifadesi merkezinde genel bir değerlendirmeye yorumlamak, şiire hâkim olan meşrebi daha berrak görmemizi sağlayacaktır. Şiirde, redif olan "meşreb" ifadesi daima önüne bir kelime (sıfat) alarak birleşik kelime oluşturmuştur. Bu kelime/sıfat aslında her beytin merkezine bir meşrebin yerleştirilmesini de sağlamıştır. Gazelde "meşreb" kelimesinin önüne gelen ifadeler; *rindâne*, *mestâne*, *divâne*, *pervâne*, *bîgâne* ve *peymânedir*. Bu kelimelerin -yukarıdaki şerhte de belirtildiği gibi- şiirde temsil ettiği anlam dünyaları göz önüne alındığında aşka, aşkın coşkunluğuna, yakıcılığına, sarhoş ediciliğine, akılla değil gönülle hareket etmeye dair bir mana iklimine işaret ettiği söylenebilir. Bu da şiire hâkim olan meşrebin aşk ve aşkın hâlleri merkezinde geliştiğini gösterir. Şiirde geçen "meşreb" kelimelerinden her birinin muhatabı olan özneyi ve işaret ettiği hâli şöyle bir tablo ile gösterebiliriz:

Beyit	Meşrep Sahibi Özne <sup>2</sup>	Meşrep	Hâl
1	ben (şair)	rindâne	aşkın verdiği coşkunlukla gönlünce yaşama
1	ben (şair)	mestâne	aşkla kendinden geçme
2	ben (şair)	divâne	aşkla hayrete düşme, çılgın âşıklık, formel mantığa yabancılaşma
3	gönül	pervâne	aşk ateşiyle yanma, aşk/sevgili uğrunda can verme
4	1.aşka/göze (sevgilinin bakışına) aşına olmayan kişi	bîgâne	1.Sevgilinin nazarından mahrum oluş, ona yabancılık, nasipsizlik (bu istenmeyen ve olmaması gereken bir hâldir). 2. Sevgilinin bakışının etkisinden dolayı diğer şeylere yabancılaşma, kayıtsız kalma, gönlün yalnızca sevgiliyle olma

<sup>2</sup> Burada "meşrep sahibi özne" ile belirtilen cümlede özne konumunda olan öge değil mısradaki/beyitteki "meşreb"i yüklenen hâl veya karakterdir.

	2.aşka/göze aşına âşık		hâli (bu aranan ve aşktaki kemali gösteren bir "bigâne-meşreb"lidir)
5	Fehîm (şair) <sup>3</sup>	peymâne	gönlü esas alan, aşkla dolu, anlayışlı ve hoş gören bir tabiata sahip olmak.

Bu tablonun ışığında şiirde aşkı gönlünce yaşama, daima kalbin sesini dinleme, aklın ve kuru mantığın kalıplarını aşan çılgın bir âşık olma, aşk ateşiyle yanma, kendini aşka/sevgiliye adama, sevgili dışındaki her şeye kayıtsız kalma gibi hâllerin Fehîm'in gazelinde öne çıkan ve idealize edilen meşrep(ler) olduğu söylenebilir.

### 2.1. Esrâr Dede'nin Meşreb Redifli Gazeli

Esrâr Dede (ö.1797), "meşreb" redifli gazelini Fehîm-i Kadîm'e nazire olarak söylemiştir (Horata, 1998: 127). Fehîm'in beş beyitlik gazelini yedi beyitle tanzir eden Esrâr Dede, bu naziresinde kendi şiir tarzını, hayata bakıştaki meşrebini ve meşrep kavramına dair değerlendirmelerini dile getirir. Esrâr Dede şiire şöyle giriş yapar:

Görünce gamzesin mestâne-meşreb  
Mesîhâlar olur rindâne-meşreb (Horata, 1998: 301; G. 22/1)

*(Sevgilinin) göz süzerek bakışını sarhoş bir meşrepte görünce Mesih'ler rindane bir meşrepte olurlar.*

Gamze, yan ve süzgün bakışı belirtir. Divan şiirinde sevgilinin gamzesi âşığın gönlüne ok gibi, hançer gibi saplanır. Âşık, bu bakışla yaralı ve vurgundur ancak bu yaralayıcılık onun tam da istediği şeydir. Zira âşık, aşkın her hâlden olduğu gibi sevgilinin ona sert ve keskin bakışından da hoşnuttur. Sevgilinin gözü çoğu kez mahmur bir bakışa sahip olduğu için sarhoş olarak tasvir edilir. Nergis de mahmur bir gözü andırdığı için sıkça gözle ilişkilendirilir. Tasavvufi bir remiz olarak gamze ise "idrak edilen işaretler"i (Uludağ, 2005: 142) belirtmektedir ki:

"Gamzeler yekdiğerine çarpışarak kapandıkta ve sonra açıldıkta çeşm-i mahbûbân [sevgilinin gözü] açılır kapanır. Bu hâlde çeşm-i mahbupta dilrübâlık, işvegerlik ve istiğnâ hâsıl olur. İşte bu sûretle gözün kapanması adem-i iltifattan [iltifatın yokluğundan] ve açılması dil-nüvazlıktan [gönül okşayandan] kinâyedir ki mücib-i havf u recâdır. Bundan anılan nûr-ı tecellî-i mahbûbun inkişâf ve istitâdır. [...] (Lâhici, *Gülşen-i Râz Şerhi*, 481-482)" (Şimşek, 2017: 124).

<sup>3</sup> Şiirin şerhinde belirtilen farklı okumalara göre beyitteki muhatap/özne değişebilmekte olup tabloda ilk öne çıkan anlam göstermekle yetinilmiştir.

Gamzede (yan ve süzgün bakışta) gözün açılıp kapanırken yaşattığı hâller, tasavvufî bir yorumla ilahî tecellî karşısında kulun/sâlikin havf (korku) ve recâ (ümit) yaşamasına bir işaret ifade edebilmektedir. Yani tasavvufî manada gamzenin tesiri Hakk âşığına havf ve recâ hâlleri arasında gel git yaşatmaktadır. Zaten tasavvufta da esas olan havf ve recâ arasında olmaktadır:

“İnsanın Allah’ın azabına veya gazabına maruz kalabileceğini düşünmesi havf’a, lütfuna ve nimetine nail olabileceğini düşünmesi recâ’ya sebep olur. Sûfî *beyne’l-havf ve’rrecâ* arasında [havf (korku) ve recâ (ümit) arasında] yaşar. Cehennemden korkar, cennete girmeyi ümit eder; ümit kesme (ye’s) hâli haramdır. Kimi Allah’tan sevap almayı, kimi de ilahî didâr ve cemâli temaşa etmeyi ümit (recâ) eder” (Uludağ, 2005: 292).

Beyitte sevgilinin gamzesinin “mestane-meşreb” (sarhoşça bir meşrepte) olması söz konusudur. “Meşreb” kelimesi içmek anlamındaki “şürb” kelimesinden gelmektedir. Dolayısıyla burada sarhoşça bir meşrepte olmanın içmekle de irtibatı düşünülebilir. Nitekim sarhoşluk sebebi düşünüldüğünde ilk olarak şarap vb. içkilerin içilmesi akla gelmektedir. Şarap ise tasavvufî şiirlerde aşkı (ilahî aşkı) temsil eder. Burada gamze sahibi, sevgili olduğuna göre sevgilinin sarhoş meşrepte olması ise onun duyduğu sevgiyi/muhabbeti belirtir. Dolayısıyla bunu Allah’ın yarattıklarına olan sevgisi olarak düşünmek yerinde olacaktır. İlahî tecelliler de böyle bir muhabbetin neticesidir. Sufiler tarafından hadis-i kudsî olarak kabul edilen: “Ben gizli bir hazine idim bilinmeyi istedim ve mahlûkatı yarattım” (Keleş, 2016: 357) sözü aslında ilahî tecellî ile Hakk’ın bilinmeyi sevmesi arasındaki ilişkiye işaret eder. Sevgi duygusunun tasavvufî temeli açısından bakıldığında insana her duygu gibi aşkı, sevme duygusunu veren O’dur. “Ey iman edenler! İçinizden kim dininden dönerse bilsin ki Allah yakında onun yerine öyle bir toplum getirir ki Allah onları, onlar da Allah’ı severler” (Kur’ân-ı Kerîm, Maide Suresi 54. ayet meali; Yazır, 2017: 113) ayetinde de *yuhîbbühüm* (Allah onları sever) ifadesi, ve *yuhîbbûnehû* (onlar da Allah’ı sever) ifadesinden önce gelmiştir ki bu da sevginin ilahî kaynaklı oluşuna bir işaret olarak düşünülebilir.

Mesih (Mesîhâ), Hz. İsa’nın bir ismidir. Beyitte sevgilinin bakışını sarhoş bir meşrepte görünce Mesih’ler bile rindane bir meşrepte olurlar denilmektedir. Burada Hz. İsa ile bakış (gamze) arasındaki ilişkiye bakıldığında Hz. İsa’nın körleri iyileştirme mucizesine bir telmih düşünülebilir. Hz. İsa’nın önemli mucizelerinden biri onun -ölüleri diriltmenin yanında- körleri iyileştirmesidir (Onay, 2014: 225). Sevgilinin yan, süzgün ve adeta sarhoş bakışı da hastalıklı bir gözü anımsatmaktadır.

Ancak bu bildiğimiz bir hastalık değil, esasen bir şifa olan aşk derdinin bakışıdır. Dolayısıyla böyle bir mestane bakışı görünce Hz. İsa gibi körleri iyileştirme mucizesini gösteren kimse bile (hatta bunlar çok kişi olsalar bile hepsi birden) o sarhoş bakışa uyar da rindane bir yolu tercih eder. Burada mestane (sarhoş) bakış, ilahi nazarın aşk sarhoşluğunu veren tecellisi olarak düşünülecek olursa Hz. İsa ve onun gibi Allah'ı seven bütün kullar o aşkla kendinden geçecek ve aşk şarabıyla mest olma yolunu seçecektir. İşte tasavvufi manada "rindâne-meşreb"lik de budur. Esrâr Dede bu kısa beytiyle, kendini kolayca ele vermeyen geniş bir anlam iklimine pencere açmıştır. İkinci beyitte ise şiire şöyle devam eder:

Cünûn nâ-müsta'idd-i sohbetimdir  
Egerçi hilkatim dîvâne-meşreb (G. 22/2)

*Gerçi yaratılışım divane meşreplidir ama delilik, benimle sohbet etme kabiliyetine sahip değildir.*

"İsti'dâd" kelimesinden gelen "müsta'idd" bir işe kabiliyetli olmayı belirtir. "Na-müsta'idd" ise bu kabiliyetin olmayışını ifade eder. *Cünûn*, "cinnet, delilik, delirme, çıldırma" (Ayverdi, 2011: 516) anlamlarındadır. Esrâr Dede bu beytine deliliğin kendisiyle sohbet etme yeteneğine sahip olmadığını söyleyerek başlar. Sonrasında da gerçi yaratılışının divane meşrep olduğunu söyler. Hem divane (deli) meşrebe sahip olup hem de deliliğin kendisi ile sohbet edemeyeceğini söylemesi şairin çelişki içinde olduğunu düşündürülebilir. Gerçi ifadesi de esasen bu çelişkiye dikkat çeker. Ancak burada çelişki gibi görünen durum aslında beyitteki deliliğin ilk mısradaki gerçek, ikinci mısradaki aşka ve âşıklığa dair mecazi bir boyut taşımamasından kaynaklı olmalıdır. Bir psikolojik rahatsızlık olarak delilik, yahut alelade bir cinnet hâli, âşığın engin hâl dünyasını kavramaktan ve ona muhatap olmaktan uzaktır. Âşığın divaneliği aklın verili ve sınırlı dünyasını aşan geniş gönül iklimini ifade eden, dolayısıyla akli aşan bir kavramdır. Bir psikolojik rahatsızlık olan delilik ise aklın seviyesine ulaşamamak, akıl sahibi olamamakla ilgili bir durumdur. Hastalık olan delilikte akıl atma, akıl erdirememeye söz konusu iken aşkta ise akıl aşma, aklın ulaşamayacağı hakikatleri iç dünyasında, gönül ikliminde hissederek tatma söz konusudur. Dolayısıyla sıradan bir delilik, divane âşığın hâline muhatap değildir. Aşk divaneliği bir başka hâldir ki esasen aklın kemaline işaret eder. Esrâr da divane-meşrep olduğunu söylerken içindeki deli dolu âşıklığa, gönül coşkunluğuna dikkat çeker.

Esrâr Dede'yi başka bir "divane" eyleyen aşk ise yakıcı bir ateştir ve âşık da ona pervanedir:

Şu‘a-ı şem‘-i ruhsâr iki perrim  
Ser-â-ser şu‘leyim pervâne-meşreb (G. 22/3)

*İki kanadım yanağın mumunun ışınıdır. Baştan başa alevim, pervane meşrebindeyim.*

Beyitte, “ruhsâr” yani “yanak” muma benzetilmiştir. Şair, yanağın mumundan saçılan ışınların iki kanadını oluşturduğunu söylemektedir. Yanak, yüz güzelliğini işaret eder. Dolayısıyla “cemâl”i ve “vahdet”i belirtir. Âşık, sevgilinin yüzünü görmeyi arzulamaktadır. Tasavvufta da gerçek âşık, Hakk’ın vereceği ödülü-cezayı düşünmekten ziyade ona kavuşmayı arzular. Bu da sevgilinin rızasıyla alakalıdır. Yani ona olan sevgisi sadece kuru bir menfaate dayalı değil, onun cemâline olan iştiağındandır. Yunus Emre’nin: “Bana seni gerek seni” (2021: 367) deyişi gibi âşık için aslolan sevgiliye kavuşmaktır. Bu sevgiliyi beşerî manada düşünmek mümkünse de beytin karakteristiğinden ve şairin *meşreb*’inden yola çıkarak beyitteki imajları tasavvufî manada Allah’ın cemâlini işaret babında düşünmek yerinde olur. Âşığı kanatlandıran, onun ruhunu uçuşa geçiren sevgilinin cemal (güzellik, yüz güzelliği, ilahi güzellik) mumundan saçılacak ışınlardır. Bu manevi ışın ve ışık huzmesi âşığın gönlünü şevke getirecektir. Mevlevilikteki semâ‘ da esasen böyle bir şevk ve vecd hâlinde dönüşü ifade eder. Bu dönüş de bir mumun alevi etrafında dönen pervaneyi andırmaktadır. İlahi cemalin âşıkları da o ilahi nurun etrafında pervane gibi dönmektedirler. Şair, beytin ikinci mısraında bu dönüşün aşkın yakıcılığı ve şevkiyle kanatlanışını pervane meşrebinde baştan başa alev kesilmek olarak tarif eder. Artık bu, o ışığın ve alevin içinde yok olma (fenâ), o bitmez tükenmez ilahi ışıkla sonsuzluğa karışma (bekâ) hâlidir. Esrâr Dede, mumun etrafında yandıkça daha bir iştiağıyla dönen ve en nihayetinde o ateşin içine tamamen girip bir mumun koynunda can veren ve kendisi de mumun ışığına karışan pervanenin meşrebinde olduğunu söyleyerek aslında âşığın, sevgilide yok oluşunu; tasavvufî manasıyla sâlikin Hakk’ta yok olup (fenâfillah) onunla sonsuzluğu bulmasını (bekâbillah) son derece az kelime ve yoğun bir anlatımla, özlü ve derin bir işaretle dile getirmiştir. Sebki Hindî şiirinde görülen yoğun ve özlü anlatım, derin mana bu beyitte fevkalade bir örneği ile karşımıza çıkar. Pervanenin bir alevde can veriş, âşığın da baştan başa pervane kesilmesine, yani sevgili için her an can veriş, canının ona feda oluşuna işaretidir. “Ser-â-ser” (baştan başa) ifadesi pervanenin mumda tamamen yanıp kaybolduğunu gösterir. Bu da fenâfillah (Allah’ta yok olma) ve bekâbillah (Allah ile sonsuzluğu bulma) hâllerinin gerçekleşmesine, seyr ü sülûkün



tamamlanmasına işarettir. Tabii bu tamamlanış bir son değil her an yeniden yaşanacak aşkın sonsuz hâlidir.

Âşık, pervane meşrebinde, sevgilinin alevine can vermeye iştihak içinde olsa da sevgiliye ulaşmak zannedildiği kadar kolay değildir. Dördüncü beyitte Esrâr Dede, buna işaret eder:

Edip herkesle bir tarz âşnâlık  
Baña gelse olur bigâne-meşreb (G. 22/4)

*(O sevgili) herkesle bir tarz aşinalık edip bana gelince kayıtsız meşrepli biri olur.*

Divan şiirinde sevgilinin âşığa yüz vermemesi ve âşığın buna dair şikâyetleri çokça görülen durumlardır. Bu durum, âşıkta bir beklenti, hayal ve bazen de hayal kırıklığı oluşturur. Ancak gerçek âşık (âşık-ı sâdık) bu durumdan usanmaz. Hatta sevgiliden gelecek cefayı da hoş görür ve onun bu bigâne tavrından her ne kadar muzdarip ise de onun lütfunu beklemeye devam eder. Elbette, sevgilinin cefa etmesi ile bigâneliği de aynı değildir. Sevgilinin âşığa cefa etmesi, onu muhatap aldığını gösterir ve şairler bunu lütuf olarak görür. Ancak şair/âşık için en acısı sevgilinin âşığın yüzüne dönüp de bakmaması, ona tamamen kayıtsız kalması, o yokmuş gibi davranmasıdır. Esrâr Dede de bu beytinde tam da bu hâli, herkesle bir şekilde aşinalık kuran sevgilinin kendisine kayıtsız kalışını dile getirmektedir. Burada, yüz vermeyen, kayıtsız sevgili ilk olarak bir beşerî aşk anlatımını düşündürür. Beşerî aşk anlatımı üzerinden genel aşk duygusunun ve hakiki (ilahi) aşka ait tecellilerin anlatımı da klasik Türk şiirinde gerek şiir (gazel) beyitleri arasında gerekse mesnevilerde karşımıza çokça çıkar. Bu beyti de her iki türlü okumak mümkündür. Aslında ikilik de söz konusu değildir, bu tür ifadeler her şeyi O'ndan gören bir vahdet estetiğinin yansımasıdır. İlahi aşk boyutunda ise Allah'ın başta peygamberler olmak üzere sevdiği kullarını zaman zaman belalarla imtihan etmesi, bu beytin işaret ettiği bir husus olarak düşünülebilir. Bu ifadeler, şair/âşık için niyaz makamından naz makamına doğru bir geçiş olarak da okunabilir. Bu serzenişin arkasında sevgiliden bir lütuf, ihsan bekleme, onun bir hoş ve aşına nazarına erişme isteği olduğu düşünülebilir.

Sevgilinin âşığa kayıtsızlığına dikkat çekildikten sonra beşinci beyitte güzelliğine ve yanağına dönüş yapılır:

Görenler deyr-i hüsnünde 'izârîñ  
Olur şinâsî-i büt-hâne-meşreb (G. 22/5)

*(Ey sevgili!) Güzellik kilisende yanağını görenler, puthane meşrebini bilen kişi olurlar.*

Beyitte sevgilinin güzelliği kilise, yanak o kilisedeki bir put, o yanağı gören âşıklar da puthanenin meşrebini, adabını, düsturunu bilen kişiler olarak tasvir edilmiştir. Aslında ilahi aşkın ve saf sevginin anlatıldığı bu tür şiirlerde dinin yasak ettiği şarap vb. unsurların veya imanın temeliyle çelişen büt, büthane gibi mazmunların kullanılışı bir bakıma şairin anlatımına kattığı tezat kaynaklı bir heyecan unsurudur. Bu, aynı zamanda şiirin basit ve görünür bir okumayla anlaşılmasını da engellemektedir. Aşk, nasıl zahirde görünür bir şey değilse onu anlamak/hissetmek için iç dünyanın derinliklerine, kalbin sesine kulak vermek gerekirse bu tür şiirleri de yüzeydeki anlamıyla değerlendirmek mümkün değildir. Şairler böyle zıt kullanımlarla hem şaşırtıcılık ve tezatla olumlu manada sarsıcı ve coşkulu bir etki oluşturmakta hem de şiirin asıl anlamının derinde olduğunu sezdirmektedir. Bu tür bir anlatım şiiri düz bir söylem yerine daha girift hayal ve mana dünyasına açmaya çalışan Sebki-Hindî tarzına yakın şairler için daha da söz konusudur. Esrâr Dede'yi Sebki-Hindî temsilcisi sayıp sayamayacağımız tartışılabilirse de hem bu şiirini kendisine nazire olarak söylediği Fehîm-i Kadîm hem de derin tesirinde kaldığı Şeyh Gâlib, Sebki-Hindî'nin önemli temsilcilerindendir. Esrâr'ın da bu isimlerden etkilenmediği düşünülemez. Ayrıca bu üslup dışında da tasavvufî şiirlerde ilahi aşkın anlatımında yukarıda belirtildiği gibi dine zıt unsurların kullanılışı da çokça görülür. Bu da şiiri çarpıcı kılar ve okuru sözdeki asıl manayı aramaya sevk eder. “Deyr” kilise demek olsa da tasavvufî bir sembol olarak da: “İnsanlık âlemi, dünya, bu âlem” (Ayverdi, 2011: 706) için kullanılır. Dünya, eğer kişiyi Hak'tan alıkoyan bir unsur olursa “mâsivâ”ya dönüşür ve bu sebeple bir puthaneye benzer. Kalbine dünya sevgisini koyan, kalbin asıl sultanı olan Hakk'ın yerine oraya bir put yerleştirmiş gibidir. Kiliseler de tasvirlerle doludur. İslam dini açısından bunlar birer puttur, dolayısıyla dünya da kiliseye benzetilmiştir. Ancak, dünyaya Allah'ın yarattığı güzelliklerin teşhir edildiği bir yer olarak bakılır ve her güzelliğin ardında O'na ulaşılır ise bu kez *yaradılanı Yaradan'dan ötürü sevmek* ortaya çıkar ki bu da hoşça bir nazardır. İşte imtihan dünyasının kalbi istila ettiğinde bir puthane olması mümkün iken ona asıl manası, onu yaratanın şekil verdiği mana ile bakıldığında, yani oranın adabı bilindiğinde bu kez kişiyi Hakk'a götüren, O'nun yaratışındaki güzelliği tekrar tekrar düşündürüp o asıl sevgili olan Allah'a ulaştıran bir yer olur. Nâilî, bu tür bir nazarı, “mestâne” olarak niteler ve âlemi tasvir edenin nakışlarına böyle kendinden geçmiş “mestâne” bir tarzda bakmanın âşıkların meşrebi olduğunu şu enfes beyti ile ifade eder:

“Mestâne nukûş-ı suver-i ‘âleme bakduk / Her birini bir özge temâşâ ile geçdük” (G. 201/4). Hayâlî de cihanı süsleyen cihan içinde bulunacağını ancak insanların o süsün asıl anlamını (O’nu aramayı) bilmediklerini, bu hâlin tıpkı denizde olup denizi bilmeyen balıklara benzediğini şu meşhur beytinde ifade eder: “Cihân-ârâ cihân içindedir ârâyı bilmezler / O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler” (G. 53/1). Hasılı; dünyaya gönül kaptırıp, asıl sevgiliye ait olan kalbi dünya ile doldurup orayı bir puthane hâline getirmek mümkünken dünyaya sahil, mestâne ve âşıkane nazar ile bakıp orayı ilahi güzelliğin tecellilerine sahne olan bir yer görmek de mümkündür. İşte bu dünya kilisesinin adabını, meşrebini, oranın asıl yaratılış amacını bilen âşıklar oraya sevgilinin cemalinin tecellileri olarak bakacaktır. Beyitteki ruhsâr (yanak) da zaten güzelliği yani “cemâl”i işaret eder. Bu güzelliği “görenler”, onun asıl manasını da fark edeceklerdir. Beyitte “görenler” denilmesi anlamlıdır. Zira bakmak farklı, görmek farklıdır. Yaratılanların ardında ilahi güzelliğin nişanını gören âşıklar; bu görülmedik bir puthaneye dönüşen dünyanın asıl gayesini ve meşrebini öğrenmiş ve kesretten sıyrılarak orayı da bir vahdet yurdu, ilahi cemalin nakışlarının seyredildiği bir ayna olarak görebilmişlerdir. İşte böyle olanlar “şinâsî-i büt-hâne-meşreb” olurlar ve aslında böyle olunca da ortada puthane kalmaz çünkü orası artık asıl anlamını bulmuştur ve putlardan temizlenmiştir.

Sevgilinin güzelliğine duyulan aşk ile gönlün putlardan temizleneceğine işaret eden Esrâr Dede, dünyaya karşı müstağni durarak eriştiği makamı da şöyle dile getirir:

Sitiğnâ sâyesinde oldum Esrâr  
Felekle nâz edip şâhâne-meşreb (G. 22/6)

*Ey Esrâr, istiğna sayesinde felekle naz edip şahane (padişaha yaraşır) meşrepte biri oldum.*

*İstiğnâ*, Arapça “zenginlik” anlamındaki *gınâ* kelimesinden türemiş olup “elde olana kanaat edip başka bir şeye ihtiyaç duymama, tok gözlülük, gönül tokluğu; bir şeye karşı nazlı davranma, tenezzül etmeme” (Ayverdi, 2011: 1468) anlamlarına gelir. Âşık için istiğna, elbette onu sevgiliden ve aşktan uzaklaştıran şeye karşıdır. Yoksa sevgiliye karşı istiğna söz konusu değildir, ona tam bir bağlılık vardır. Hele söz konusu ilahi aşk ise Allah’a her an muhtaç olduğunu ve her şeyin O’ndan olduğunu bilmek gerekir. Her şeyin O’ndan olduğunu bilen âşık da dünyaya, feleğe, diğer şeylere (mâsivâ) karşı gönlü zengin, istiğna sahibi (müstağni) bir duruşa sahiptir. Aslında Allah’a her şeyiyle muhtaç olduğunu bilen kimse tasavvufi “fakr” hâindedir, bu ise

aynı zamanda diğer şeylere (“mâsivâ”ya) karşı “gınâ” (zenginlik) hâlidir. Esrâr Dede’nin de şeyhi olan Gâlib Dede bir gazelinde: “Eylemekdir kendüyi mahz-ı recâ / Cümleden kat’-ı recâdır adı aşk” (G. 168/3) demektedir. Şeyh Gâlib; adına “aşk” denilenin, kendini ümidin ta kendisi (aslı, özü) hâline getirmek ve her şeyden de ümidi kesmek olduğunu söylemektedir. İşte bu iki zıt hâl, yerli yerinde birleşince “aşk” kemale erer. Çünkü aşk, zıtlıkları bir eder; ikiliği ortadan kaldırır, her şeyi yerli yerine ve asıl manasına yerleştirir. Yunus’un: “Aşk gelicek cümle eksikler biter” (Toprak, 2006: 129) dediği de budur. Ümidin (“recâ”nın) ta kendisi olmak, baştan ayağa ümit hâlinde olmak âşığın Allah’tan beklentisini ve ona güvenmesini ifade eder. Allah’a karşı baştan ayağa ümit kesilmek, onun lütfunu beklemek, gazabından halâs olma ümidi taşımak ve aşkın ileri seviyesinde de onun cemaline kavuşma ümidi içinde olmak tasavvufi şiirlerde, ilahi aşkı derinden duyan sufilerce dile getirilmiş hususlardır. Bu ümit (recâ), havf (korku) ile birlikte ilahi aşk yolunda sâlikin iki kanadıdır. Ancak aşk, *Celâli* olmaktan çok *Cemâli* bir tecelliye işaret ettiği için Şeyh Gâlib, beyitte *havf*’ı değil *recâ*’yı zikretmiştir. İkinci mısradaki “cümleden kat’-ı recâ” ise her şeyden ümidi kesmek demektir ki âşığın sevgiliden başka her şeye karşı istiğna hâlinde olmasını ifade eder. Bu da onlara (diğer şeylere) dönüp bakmaması, tenezzül etmemesi, lütuf ve yardımın ancak Allah’tan geleceğini bilmesidir. Eşya ile münasebetini her şeyin Allah’tan olduğunu bilerek kurmasıdır. Dolayısıyla Allah’a karşı *recâ* ve “fakr”, diğer şeylere (masivâ) karşı da *kat’-ı recâ* ve “gınâ” hâlinde olmasıdır. İşte bu gınâ ile âşık müstağni olmuştur. Yani *istiğna* sahibidir. Esrâr Dede de bu beytinde istiğna sayesinde feleğe bile naz ettiğini, Allah’tan gayrisine, gözle görülen en yüksek yerlere karşı bile müstağni durduğunu söylemektedir. Bu istiğna hâli ise onu diğer şeyler karşısında “sultan” konumuna getirmiştir. Allah’ın “es-Sultân” isminin tecellisi âşıktaki gerçekleşmiştir. Allah’a güzel bir şekilde kul olan âşık, diğer şeylere karşı “sultan” olmuştur. Esrâr, “şahâne-meşreb” derken de böyle bir sultanlığa, şaha yaraşır meşrebe işaret eder. *Şahâne* kelimesi *şâh* kelimesine benzerlik bildiren Farsça *-âne* ekinin gelmesiyle oluşmuştur ve “şaha yaraşır” anlamındadır. Türkçede aynı zamanda bu kelime “nefis, harika, çok güzel” gibi anlamlarda da kullanılan yaygın bir ünlemdir. Dolayısıyla “şâhâne-meşreb” olmak harika bir meşrebe, yola, tarza, usule sahip olmayı da ifade eder. Bu, feleklere bile naz eden harika (enfes, “şahane”) meşrep de istiğna sayesinde yani Allah’tan başka her şeyden, ondan uzaklaştıran diğer şeylerden (“masiva”dan, “malayani”den) müstağni durmakla, el çekmekle, onlara karşı gönlünü zengin kılmakla; bir başka deyişle her şeyiyle Allah’a muhtaç olduğunu bilip diğer şeylerden bir

medet beklememekle, onlara karşı gönül zenginliği (istiğna) içinde olmakla gerçekleşmiştir.

Esrâr Dede, son beyitte Şems-i Tebrîzî'yi selamlar:

Yanınca şem'-i rûy-ı Şems-i Tebrîz  
Olur mihr-i felek pervâne-meşreb (G. 22/7)

*Şems-i Tebrîzî'nin yüzünün mumu yanınca feleğin güneşi pervane meşrepli olur.*

Gazelerde şairler, mahlaslarını genellikle son beyitte zikrederler. Ancak gazelde mahlas beytinin devamında selam göndereceği, öveceği, zikredeceği bir kimse varsa şiiri bir veya birkaç beyit daha devam ettirebildikleri de görülür. Bu tür gazellere müzeyyel gazel denilir. Özellikle Mevlevî şairlerde zaman zaman mahlas beytinden sonra Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî ve Şems-i Tebrîzî'ye selam ve hürmet ifade eden beyitlerin yer aldığı görülür. Bunun en belirgin örneğini Keçecizade İzzet Molla'nın gazellerinde görmek mümkündür. O hemen her gazelini Mevlânâ'yı ve/veya bir Mevlevî büyüğünü zikrettiği bir beyitle noktalar (Ceylan ve Yılmaz, 2005: 35, 347-652). Bazen bu beyitler mahlasını zikrettiği beyitten sonra gelir. Esrâr Dede, Şeyh Gâlib gibi şairler de -gazellerini çoğu kez mahlas beyitleriyle tamamlasalar da- zaman zaman mahlas beyitlerinden sonra böyle bir selamlama yapmışlardır. Bu şiir de Şems-i Tebrîzî'nin aşkının ve gönlünün yüksek derecesine işaret eden, bir nevi Şems-i Tebrîzî'yi selamlayan bir beyitle sona ermiştir. Mevlevilikte Mevlânâ Celâleddin-i Rumî ile birlikte Şems-i Tebrîzî de önemli bir yere sahiptir. Zira Mevlânâ gönül sırdaşlığını, Hak aşkının inceliklerini gösteren aynayı Şems-i Tebrîzî'de bulmuş, onun vuslatıyla sevinip ayrılığına derinden üzülmüş ve her zaman Şems-i büyük bir muhabbetle anmıştır. Hatta pek çok şiirinde Şems-i Tebrîzî mahlasını kullanmış, bundan dolayı Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'ine de aynı zamanda *Dîvân-ı Şems-i Tebrîzî* de denilmiştir. Bu sebeple Şems-i Tebrîzî'nin Mevlânâ'nın hayatında ve Mevlevilikte çok özel ve saygın bir yeri vardır. Özellikle aşk meşrebini öne alanlarda Şems-i Tebrîzî'ye muhabbetin daha ziyade olduğu da görülür. Hatta Mevleviliğin vahdet-i vücûd anlayışında ileri gitmeyen, temkin boyutlu tasavvuf tarzının Sultan Veled ile "Veled kolu" olarak; rindliğe yönelen, aşk meşrepli ve vecd esaslı meşrebinin de Şems-i Tebrîzî ile "Şems kolu" olarak devam ettiği belirtilir (Horata, 1998: 29). Esrâr Dede ise meşrebi itibarıyla vecd ve coşku dolu bir aşk ehlidir ve Mevlevilikte daha ziyade Şems kolundan ilerlediği söylenebilir (Horata, 1998: 29). Bu beyitte de Şemseddin-i Tebrîzî'ye atıf yapması bu meşrebiyle birlikte de okunabilir.

Beyitte, Şems-i Tebrîzî'nin yüzünün mumunun yanması, onun gönlünden taşan ve Mevlânâ'ya da "hamdım, piştım, yandım" dedirten aşk ateşinin ve ışığının yayılmasıdır. Esrâr Dede, böyle bir ateş ve ışık karşısında gökyüzündeki güneşin bile pervane meşrebinde olacağını söylemektedir. Yani Şems-i Tebrîzî'nin gönlünden yayılan ilahi aşkın mumuna güneş bile pervane olmuş ve o mumun etrafında dönmektedir. Her yıldız gibi güneşin de belli bir yörüngesi vardır. Ayrıca gerek eski astronomi anlayışında gerekse de dünyadan bakıldığında güneş yuvarlak bir kavis hâlinde dönmüştür. Bu da pervaneyi andırır. Esasen pervane ışığın etrafında döner. Güneşe gözle görülen en büyük ışık kaynağıdır. Ancak gözle görülmeyen aşk ışığı vardır ki asıl güneş de odur. Şems de güneş demektir ve Şems-i Tebrîzî de o asıl güneşi gösteren, ona ayna tutan bir ışık olarak güneşi bile kendisine pervane etmiştir. Bir başka deyişle Şems-i Tebrîzî gibi bir Hak âşğından yayılan ilahi aşk güneşiyle güneşler bile pervane olur. Sufiler Allah'ın her şeyi aşk ile yarattığını söyler. Her şey aşk ile dönmekte, hareket etmektedir. Bu hâlleri ile her biri semaa kalkmış birer Mevlevi gibidir. Beyitteki pervane kelimesi bize semayı da düşündürür. Mevleviler de o ilahi aşk ile vecd hâlinde dönmektedirler. Aslında bütün kâinat zerreden güneşe zaten bu sema hâlinindedir. Bu da ilahi aşk neticesidir. Allah, çeşitli ayetleri ve güzellikleri ile; peygamberleri başta olmak üzere sevdiği kullarının gönüllerine verdiği aşk ateşi ve ışığıyla insanlara kendini göstermektedir. İşte Esrâr da Şems-i Tebrîzî gibi kimselerde görülen ilahi aşk ateşi ve ışığın güneşleri bile aşka getirip döndürdüğünden, pervane meşrepli yaptığından bahsederek aşk ile başladığı şiirini aşk ile noktalar.

## 2.2. Esrâr Dede'nin Gazelinin "Meşreb"i

Esrâr Dede, "meşreb" gazelinde, tıpkı şiirine nazire yazdığı Fehîm gibi redifteki "meşreb" kelimesini önüne gelen bir sıfatla birleşik kelime yaparak kullanmıştır. Esrâr Dede'nin meşreb kavramının önüne getirdiği bu sıfatlar *mestâne*, *rindâne*, *dîvâne*, *pervâne*, *bîgâne*, *şinâsî-i büthâne* ve *şâhâne* olup bunlardan *pervane* (*pervâne-meşreb*) üçüncü ve yedinci beyitte tekrar edilmiştir. Esrâr Dede bu sıfatları kullanarak; aşkın verdiği coşkunluk, şevk, vecd, yanma, kendinden geçerek semaa kalkma, aşkın hâllerinden anlar olma ve bunun yanında sevgilinin naz ve kayıtsızlığı gibi hususları ve hâlleri *meşreb* kavramı etrafında işlemiştir. Esrâr Dede'nin *meşreb* kavramına yüklediği mana ve hâlleri ve sözü edilen meşrebe sahip olarak tasvir edilen özneleri şöyle bir tabloda gösterebiliriz:

ŞAİRİN MEŞREBİ:  
FEHİM-İ KADİM, ESRÂR DEDE VE LESKOFÇALI GÂLİB BEY'İN "MEŞREB" REDİFLİ GAZELLERİ

Beyit	Meşrep Sahibi Özne	Meşrep	Hâl
1	gamze	mestâne	Kendinden geçmiş, mağrur ve sarhoş. Tasavvufî manasıyla; ilahi tecellilerin sâlikte "havf ve recâ"ya (korku ve ümide) bağlı hâller meydana getirmesi.
1	Mesîhâlar	rindâne	aşkın verdiği coşkunlukla kendinden geçme, gönlünde aşkı duyma ve yaşama
2	hilkat (yaradılış)	dîvâne	aşkın güzelliği ve coşkunluğu ile aklın verili sınırlarını aşma, bilinen kalıplardan taşma, çılgınca âşıklık.
3	ben (şair)	pervâne	aşkla yanma ve kendisini yakan aşkın alevi etrafında dönme, daima o alevi ve ışığı arzulama, aşk ateşinde can verme.
4	herkesle aşinalık eden sevgili	bîgâne (âşığa)	kayıtsızlık, aldırış etmeme; naz.
5	Sevgilinin güzellik kilisesinde yanağını görenler	şinâsî-i büthâne	Kesrette vahdeti (çoklukta birliği) görmek. Yaratılmış her şeyin ardında Yaradan'ı görmek. Eşyada varlığın hakikatini, Hüsn-i Mutlak'ın tecellilerini temaşa.
6	ben (şair)	şâhâne (şaha yaraşır; muhteşem)	İstiğna, feleğe bile minnet etmemek. Yalnızca Allah'a güvenmek, her şeyin O'ndan olduğunu bilmek. Diğer şeylere ("mâsivâ"ya) karşı müstağni olmak.
7	mihr-i felek (gökyüzündeki güneş)	pervâne	Aşkla yanma, vecd hâlinde dönme, semaa kalkma. Aşk ateşinde yanıp sonsuzluğa karışma. Zerreden güneşe bütün varlığın ilahi aşkla dönüşü.

Esrâr Dede, şiirinde Fehîm'e benzer bir tavırla aşkla kendinden geçmiş çılgın bir âşıklık meşrebini dile getirir. Ancak Esrâr Dede, şiirinde

Mevlevilik unsurlarına göndermeleri, Hz. İsa ile ilgili şaşırtıcı ve mübalağalı telmihi, tevhid estetiğini dile getiren bir tasavvufî şiirde “şinâsî-büthâne-meşreb” olmak gibi tezdâ ve hayreti içeren ifadeleriyle şiirine ayrı bir etkileycilik ve derinlik kazandırmıştır. Esrâr Dede’nin meşrebi niteleyen bir sıfat olarak “pervâne”yi kafiye kelimelerinde iki kez kullanması da dikkat çekicidir. Esrâr Dede’nin kafiye için aynı kelimeyi iki kez kullanmak pahasına “pervâne-meşreb”i tekrar etmesi, aslında Mevlevilikte önemli bir yeri olan, aşkın şevk ve vecdi ile kendinden geçmenin neticesi ortaya çıkan semâ’ ile pervânenin mumun etrafındaki dönüşleri arasındaki benzerliğe yapmak istediği vurgu ve çağrışım kaynaklı olmalıdır. Bir yönüyle de kâinatın güneşten zerreye kadar her şeyin aşk ile dönüşünü *pervâne-meşreb* olmak üzerinden tekrar ifade etmek istemesi de Esrâr Dede’yi böyle bir tercihe sevk etmiş olabilir. Aslında bu tekrar da bir nevi şiirin kendi etrafında dönüşü izlenimi vermektedir. Son beyitte Şems-i Tebrîzî’ye ve aynı zamanda güneşin dönüşüne yapılan vurgu da Mevlevilik, sema ve kâinatın aşk ile dönüşünü bir araya getiren, şiirdeki temel anlayışı da yansıtan önemli bir göstergedir. Esrâr Dede, Fehîm’e nazire söylediği şiirine kendi meşrebini böylece katmış, özgün bir mana ve söyleyişi yakalamıştır.

### 3.1. Leskofçalı Gâlib Bey’in Meşreb Redifli Gazeli

Esrâr Dede gibi Fehîm-i Kadîm’in meşreb redifli gazeline nazire söyleyen Leskofçalı Gâlib Bey (ö. 1867) (Özgül, 2015: 69), diğer iki şairde olduğu gibi söz konusu şiirinde aşkla kendinden geçme meşrebindeki bir âşık olarak karşımıza çıkar. Gâlib Bey, şiire daha ilk mısradâ etkileyici bir tezatla giriş yapar:

Ben ol dîvâneyim ferzâne-meşreb  
Ki ettim meşrebi dîvâne-meşreb (Özgül, 2015: 69; G. 16/1)

*Ben o âlim meşrepli divaneyim ki meşrebimi divane meşrepli ettim.*

*Ferzâne*, “âlim, hakîm, bilgin, feylesof” (Ayverdi, 2011: 959) anlamlarında bir kelime olup bir sıfat olarak da “seçkin, benzerlerinden, emsalinden farklı, mümtaz” (Ayverdi, 2011: 959) manasında da kullanılır. Şair, divane olduğunu söyleyerek şiire giriş yapar. Aşk, aklın sınırlarını aşan bir hâl olduğu için âşıklık ile divanelik arasında zaman zaman benzerlikler kurulmuştur. Bu, önceki iki şiirde de karşımıza çıkan bir kullanımdır. Fehîm, aşk yolundaki divaneliğini kendinden emin bir edayla dile getirirken Esrâr Dede yaratılıştan divane meşreb biri olsa da deliliğin kendisiyle konuşmaya istidadı olmayışından, kendisinin sadece akli değil deliliği dahi aşmış olduğuna işaret ederek bahsetmişti. Gâlib Bey ise âlim, hikmetli kimsenin meşrebinde olan bir deli olduğunu söylemekte, delilikle akıllılığı bir araya



getirmektedir. Aslında bu ifade, aşk deliliğinin aklın da kemal noktası olduğuna bir ima olarak okunabilir. Aşkta pişen, aşk deliliğinde kemâle eren aslında aklen de idrak düzeyinde de en ileri dereceye ulaşır. Aşk; zıtların kemalini bulduğu, akıllıkla deliliğin ve her türlü ikiliğin ortadan kalktığı, her şeyin en olgun düzeyinde yaşandığı hâldir. Bu da elbette sıradan bir durum değildir. Bu noktaya ermek için âşık her şeyden geçmiş bir çılgın olmalıdır. Bu sebeple de şair, ikinci mısradan meşrebini "dîvâne-meşreb" ettiğinden adeta iftiharla bahseder. "Ben o çılgınım ki âlimlik, bilgelik meşrebine meşrebimi divane-meşrep ederek ulaştım" diyen şair, akıllıkla divaneliğin sınırlarının ortadan kalktığı yüksek bir manevi iklim sunar. Buna "aşk iklimi" demek mümkündür. Leskofçalı Gâlib Bey'in şiirini tanzir ettiği Fehîm, gazelinin ilk beytinde: "Ki itdüm meşrebi mestâne-meşreb" demişti. Gâlib Bey ise Fehîm'e naziresinde (cevabında): "Ki ettim meşrebi dîvâne-meşreb" demektedir. Fehîm, aşkla kendinden geçmeyi Gâlib Bey de bu kendinden geçişin oluşturduğu hâlin normal ve sıradan aşan yönüyle bir çılgınlığı andırmasını ima etmiştir. Aslında her iki şair de aşkın coşkusuna ve çılgınlığına dolayısıyla da âşıklık meşrebine işaret eder.

Leskofçalı Gâlib, ikinci beyitte meşrebindeki ateşliliğe dikkat çeker:

Semender gösterir dünyâyı tab'im  
Garîb enmûzecim pervâne-meşreb (G. 16/2)

*Tabiatım dünyayı semender gösterir. Pervane meşrebinde garip bir örneğim.*

Semender ve pervane, Fehîm'in şiirinde de aynı beyit içerisinde kullanılmıştı. Gâlib Bey, şiirini tanzir ettiği şairin yolunu izlerken orijinalliğini de mübalağasında gösterecektir. Fehîm, alev denizinde balık olduğundan kendisini semender<sup>4</sup> ve pervane meşrebinde görmüştü.

Gâlib Bey ise tabiatının (yaradılışının) dünyayı semender olarak gösterdiğini söylemektedir. Şair, kendisini değil, bütün dünyayı semender olarak görmektedir. Semender, ateşte yaşayan efsanevi bir yaratıktır. Şairin gözünde dünya ateş içinde yaşamaktadır, bir başka deyişle dünyadaki her şey yanmaktadır, her şey ateştir. Bu, Şeyh Gâlib'in "âteş" gazelinde: "Bana dūzahdan ey meh dem urur gūlzârlar sensiz / Diraht âteş nihâl-i dil-keş âteş berg ü bâr âteş" (G. 139/5) beytiyle dile getirdiği manzarayı andırmaktadır. Şairin dünyayı ateş içinde yaşayan bir semender gibi görmesi, tabiatına has bir husus olarak ifade edilmiştir. Zira ona dünyayı semender olarak gösteren

<sup>4</sup> Semenderle ilgili izah için bkz. Fehîm'in gazelinin üçüncü beytinin şerhi.

tabiatıdır. Yani bu, şairin mizacında, yaratılışında olan bir özelliktir. Sonradan edindiği bir durum değildir. Bu da şairin hamurunun aşk ateşi ile piştiğinin bir ifadesi olarak okunabilir. İkinci mısırda da şair, kendisinin garip bir numune olduğunu söyler. Bu kadar aşk ateşiyle yoğrulmuş olmak, fevkalade bir durumdur. Bunu da şair “pervâne-meşreb” olmakla ifade eder. Pervane de mumun alevi etrafında can verene dek dönmeye devam eder. O ateşe girmek için can atar. Âşık için de aşk ateşi böyledir. Her şeyiyle o ateşte yanmak, sevgilinin aşkının alevinde benliğini yok ederek aslında onunla sonsuzluğu bulmak istemektedir. Tasavvufta Allah aşkında yok oluş *fenâ* (fenâfillah), Allah ile sonsuzluğu buluş da *bekâ* (bekâbillah) mefhumlarıyla ifade edilir. İster mecazi ister hakiki olsun, aşkın her çeşidinde böyle bir yanış söz konusudur. Şair de bu yanışını, pervane meşrebinde olduğunu söyleyerek ifade eder.

Leskofçalı Gâlib Bey, şiirinin üçüncü beytini sevgiliye ve onun dudağının etkisine ayırır:

Lebin gösterse ger mir'âta nâ-gâh  
Ederdi aksini mestâne-meşreb (G. 16/3)

*(Sevgili) dudağını aynaya ansızın gösterse, yansımasını sarhoşça bir meşrebe büründürürdü.*

Sevgilinin güzellik unsurlarından dudak, divan şiirinde çokça hayallere, benzetmelere konu olmuştur. Bazen âşığın ölü gönlünü diriltten bir âb-ı hayat, bazen onu sarhoş eden bir şarap, bazen de çokluğun içinde birliği (vahdet) temsil eden bir hakikat nişanı olur. Sevgilinin ağzı yok gibi bir şey olduğu, çok küçük olduğu söylendiği için zaman zaman da sırta kadem basar. Hayat vericilik, görünmeme, Hz. İsa nefesli olma, vahdetin tecellisi olması, âb-ı hayât, şarap, esrar, fıstık, darüşşifa, kadeh, meyhane, şarap, şeker, papağan, sır, Hz. Süleyman'ın mührü, şeftali, tılsım, yüzük, zülâl vb. pek çok unsur ve özellik dudakla ilişkilendirilebilir (Şentürk, 2019: 312-322). Leskofçalı Gâlib, yukarıdaki beytinde sevgilinin dudağının sarhoş ediciliğine dikkat çeker. Sevgili ansızın dudağını aynaya gösterirse, o dudak aynaya beklenmedik bir anda aksederse aynadaki aksin sarhoş bir meşrebe sahip olacağını söyleyen Gâlib Bey, düz bir benzetmeyi aşan bir hayal inceliği ortaya koyar. Burada sevgilinin dudağı sarhoş eden konumundadır. Sarhoş olan ise o dudağın aynadaki aksidir. Yani gerçek bir varlık değil, aynaya yansıyan bir suret sarhoş olmuştur. Bu ise alışılmadık bir durumdur. Sevgilinin dudağı cansız bir yansımayı bile sarhoş edebilmektedir. Bu da onun ölüyü diriltten özelliğini düşündürür ve Hz. İsa'nın ölüleri diriltme mucizesi ile dudak arasında kurulan ilişkiyi akla getirir. Beytin tasavvufi

manasına baktığımızda ise ayrı bir derinlik görürüz. Vahdet-i vücûd telakkisinde görünen bütün varlıklar Mutlak Varlık olan Allah'ın birer tecellisinden ibarettir. Asıl varlık O'dur, diğer varlıklar aynaya yansıyan suretler gibidir. Birer görüntüden ve vehimden ibarettir. Dudak ise tasavvufta vahdete işaret eder. Dolayısıyla dudağın aynada görünmesi Hakk'ın varlığa tecellisi şeklinde düşünülebilir. İşte bir an Hak tecelli edince aynadaki suret bile sarhoş olmaktadır. Allah'ın kalplere tecellisi âşıkları kendinden geçirmekte, zerreden güneşe kadar olan tecellileri her birini aşk ile hareket ettirmekte, döndürmektedir. Bütün eşya onun aşkı ile kendinden geçmiş ve dönmektedir. Hz. Musa'nın Allah'ı görmek istemesi üzerine Allah Tûr Dağına tecelli ettiğinde dağın yerle bir olduğu Kur'an-ı Kerim'de anlatılır<sup>5</sup> (A'râf 7/143). İşte hakiki sevgili olan Allah'ın bir anlık tecellisi eşyayı "mahv" etmekte, kendinden geçirmektedir. Aslında aynadaki görüntü yok hükmündedir. Kendinden bir varlığı yoktur. Hakikat ise aynaya görüntüsünü yansıtmaktadır. O yüzden aynadaki suretin mest olup kendinden geçmesi, kendini yok bilip o suretin asıl sahibine yönelmesi de onun hakikate ulaşmasıdır. Hakikate, böyle bir kendinden geçiş ile ulaşılır. İşte bu yüzden Hak, eşyaya tecelli etmiş ve varlığı mest etmiştir. Hz. Musa da Tûr Dağı parça parça olunca kendinden geçmiş ve bayılmıştır. Aşk, Hakk'ın kendisini seyrettiği aynalara tecellisi ve aynadaki görüntülerin de bu tecelli ile kendinden geçmesidir. Dede Ömer Rüşenî de: "Hüsünün aksin ruh-ı dilberde peydâ eyledün / Çeşm-i âşıkdan o mir'âtı temâşâ eyledün" (G. 43/1) derken benzer bir aşk anlayışını dile getirir. Leskofçalı Gâlib, basit gibi görünen ancak kendini kolayca ele vermeyen bir ayna metaforunun arkasına derin bir aşk ve varlık telakkisini sığdırmıştır.

Gâlib Bey, dördüncü beyitte divan şiirinde sevgilinin çokça karşımıza çıkan bir tavrına, "bigâne-meşreb"liğine dikkat çeker:

Değildir âşinâ ahvâl-i aşka  
Aceb bir şûhdur bigâne-meşreb (G. 16/4)

*(O sevgili) aşkın hâllerine aşına değildir. Kayıtsız bir meşrebe sahip acayip şuh bir dilberdir.*

<sup>5</sup> "Musa, belirlediğimiz vakitte (Tur'a) gelip de Rabbi onunla konuşunca, 'Ey Rabbim! Bana kendini göster de seni göreyim!' dedi. Allah dedi: 'Beni kesinlikle göremezsin, fakat şu dağa bak, eğer yerinde durursa, sen de beni görebilirsin!' Derken Rabbi dağa tecelli edince, onu yerle bir ediverdi. Musa da baygın yere düştü! Ayılınca, 'Seni tenzih ederim, sana tevbe ettim ve ben iman edenlerin ilkiyim!' dedi" (A'râf suresi 143. ayet meali; Yazır, 2017: 153)

Sevgilinin bigâne olması, âşığa yüz vermemesi, kayıtsız kalması klasik Türk şiirinde çokça işlenmiş konulardandır. Beyitte sevgilinin özelliği olarak belirtilen “şûh”; işveli, neşeli ve serbest tavırlı olmayı belirten bir sıfattır. Âşık ızdırap içindeyken; aşkın hâlleri ile iç dünyasında fırtınalar kopar, ateşler yanarken sevgilinin hiçbir şey olmamış gibi rahat ve şen hâlde olması onun kayıtsızlığını yani bigâneliğini gösterir. Âşık sevgiliye kendisini her yönüyle muhtaç hissederken sevgili ise âşığa tamamen kayıtsızdır. İşte Gâlib Bey, “şûh”u niteleyen ‘*aceb* kelimesiyle bu hâlin garipliğine dikkat çeker. Kayıtsız meşrepteki sevgili, akıl sır ermeyen, acayip bir şuhur.

Beyte: “Kayıtsız meşrepteki kişi, acayip bir şuhur ki aşk hâllerine aşına değildir.” şeklinde bir anlam da verilebilir. Aşk, varlığı kaplamış, her şey aşk ile hareket ediyor iken kayıtsız meşrebe sahip olanın şen şakrak oluşu, aşka esir düşmüş âşık tarafından acayip bulunmaktadır. Aslında bu acayıpliğin bir yandan takdir ve hayranlıkla dile getirildiği de sezilmektedir. Zira aşkın âşıktaki tecellisi onun aşka esir olması şeklinde olmuştur. Aşkın *bigâne-meşreb* olanda (sevgilide) tecellisi ise onu daha da rahat ve işveli hâle getirmiştir. Aslında bu aşkın tecellisi olsa bile sevgili belki buna dahi bigânedir. Aşkın hâllerine hiç aşına değildir ve bu rahatlığı âşığı hem hayran bırakmakta hem de çıldırtmaktadır. Beyti âşıktaki niyaz hâlinin sevgilide ise naz hâlinin görünmesinin ifadesi olarak da okumak mümkün olabilirdi. Ancak bu okumaya bir engel vardır ki şuh sevgilinin aşkın hâllerine aşına olmamasıdır. Dolayısıyla sevgili “naz” içinde de değildir, ona da kayıtsızdır. Bu yüzden de şair onun için “*aceb bir şûhdur*” der.

Beşinci beyitte şair, gönlündeki yaranın niteliğinden bahseder:

Verip her dâğa bir hûn-ı hurûşân  
Habâbım eyledim peymâne-meşreb (G. 16/5)

*Her yaraya coşup çağlayan bir kan verip kabarcığımu kadeh meşrepli yaptım.*

Şair, bir âşık olarak gönlünde açılan yaralardan bahsettiği bu beytinde gönlündeki her yaraya coşmakta olan bir kan verdiğini söylemiştir. Yara; deşildikçe kanar. Eğer tekrar uğraşılmaz ve beklenirse bir süre sonra kabuk bağlayıp iyileşir. Şair, aşk derdiyle sinesinde açılmış her bir yaraya coşup çağlayan bir kan verdiğini söyleyerek bu yarayı her seferinde deştiğini, daha da kanamasını sağladığını belirtmektedir. Zira âşık, aşktan bir an bile uzak kalmamakta, aşk yarasını sürekli deşmekte, daima sevgiliyi düşünmekte ve aşkını tazelemektedir. Dolayısıyla bu da gönlündeki yaraları coşup çağlayan bir kan denizi hâline getirmiştir. Elbette bu mübalağaya konu olan maddi bir

yara değil, manevi yaradır; aşk yarası, gönül yarasıdır. Bu yara, maddi yara gibi tedavisi istenen, kendisinden kaçılan değil aksine hakiki âşık(lar) tarafından arzulanan bir yaradır. Fuzûlî'nin: "İşk derdiyle hoşem el çek ilâcumdan tabîb / Kılma dermân kim helâküm zehri dermânundadır" (G. 67/2) deyişi ve Bursalı Celîlî'nin (ö. 977?/1569-70?): "Ne dil ki dâğ-ı gamundan cerâhati yokdur / Yatarsa bister-i gül üzre râhati yokdur" (G. 118/1) beyitleri gibi örneklerde aşk yarasının âşık için rahata ve hayatının devamına sebep olan bir can damarı ve şifa şerbeti olarak zikredildiği görülür. Bundan dolayı Gâlib Bey de yukarıdaki beytinde gönlündeki her yaraya coşup çağlayan bir kan ("bir hûn-ı hurûşân") verdiğini söyler. Sürekli kanayan, patlatılan yara bir süre sonra kabarcık tutacaktır. Şair, ikinci beyitte de buna dikkat çekerek her bir kabarcığı peymane meşrebinde yaptığını, yani kadehe dönüştürdüğünü belirtir. Peymâne, "kadeh" demektir. Kadehe şarap konulur. Şarap da divan şiirinde genellikle aşkı temsil eder. Aşk şarabının konulduğu kadeh de aşkın yerleştiği kalbe benzer. Kalp de şekil olarak zaten kadehi andırır. Burada ise şair, gönlündeki her yarayı kanatarak onları renk olarak da şaraba (aşka, aşk şarabına) benzettiğini, böylece o yarayla ortaya çıkan kabarcıkları da bu kanları (aşk şarabını) taşıyan bir kadehe dönüştürdüğünü söyler. Habâb (kabarcık), içinde hava (hevâ) barındırır. *Hevâ*, "arzu, istek; aşk, sevgi" (Ayverdi, 2011: 1269-1270) gibi anlamlara da gelir. Kabarcık *hevâ*'yı yani aşkı taşıdığına göre; aşk şarabını taşıyan bir kadehe dönüşmüş olur. Böylece o da kadeh meşrebinde olur; aşkı gösterir, aşkı taşır. Kabarcık ve kadeh hem şekil hem de aşkla ve kanla ilişkileri açısından kalbi de çağrıştırır. Aşkla dolan her bir kalp (kalp kabarcıkları) adeta birer kadehe dönmüştür. "Peymâne-meşreb" olmak, kadeh gibi şarabı içermek, yani aşk şarabına sahip olmak anlamına gelir. Aşkla dolu bir gönülde de aşk yaralarının kabarcıklarından pek çok aşk kadehi peyda olmuştur. Bunların her biri kırmızı şarap gibi kan renginde aşk alameti ile dolmuştur. Böylece şair, sinisinin kadeh nasıl şarapla doluyorsa öyle aşkla dolu olduğunu ifade eder. Hem de bu kadehler, kabarcıklar sayısındadır. Bu da pek çok aşk kadehi içen gönlün aşk şarabıyla körkütük sarhoş oluşuna işaret eder.

Son beyitte Leskofçalı Gâlib Bey, onu körkütük sarhoş eden şarabın sevgilinin dudağının hayali olduğunu ve kendisi gibi bir rindin de o şaraptan vazgeçmeyeceğini belirtir:

Hayâl-i la'lidir Gâlib enîsim  
Geçer mi bâdeden rindâne-meşreb (G.16/6)

*Ey Gâlib, benim dostum sevgilinin lal dudağının hayâlidir. Rintçe meşrebi olan kişi şaraptan vazgeçer mi!*

Âşık, sevgiliyle vuslata ermeyi hayal etmektedir. Onun dudağına kavuşmayı ve dudağından çıkacak canına can katan sözleri işitmeyi ummaktadır. Bu fani dünya gurbetinde onun candan dostu da sevgiliye kavuşmanın hayali olmuştur. “Enîs”inin yani ünsiyet ettiği cana yakın dostunun sevgilinin dudağının hayali olduğunu söyleyen şair, aslında hem - maddî varlık açısından- yalnızlığına hem de bu yalnızlığı gideren, kendisini mutlu eden ve ona arkadaşlık eden şeyin sevgilinin dudağının hayali olduğuna dikkat çeker. İkinci mısradaki meşrebi “rind” bir tarzda olanın şaraptan vazgeçmeyeceği söylenir. Rind, ayyaşlıkla ilgili bir tabir olsa da şiir dilinin mecazlı anlatımında şarap aşkı temsil ettiği gibi divan şiirinde rindlik de gönlünce yaşamının, gönül ehli bir ârif ve âşık olmanın şiarıdır. Rind, hayatı aşkın ve gönlünün aynasından seyrederek. İşte böyle gönlünden âşık kimse aşk şarabını içmekten bir an bile vazgeçmez. *La’l* değerli bir taşdır, sevgilinin dudağı da kırmızı rengi ve değerliliği yönüyle *la’l* taşına benzetilmiş, daha doğrusu sadece *la’l* söylenerek açık istiare yoluyla dudağa işaret edilmiştir. İlk mısradaki *la’l* yani lal renkli dudak, ikinci mısradaki bâde (şarap) ile ilişkilidir. Zira dudak ve lal taşı da şarap gibi kırmızıdır. Ayrıca sevgilinin dudağının hayali tıpkı şarap gibi akli baştan almakta, âşığı kendinden geçirmekte ve aşk sarhoşu etmektedir. Aşk şarabına böyle müptela olmuş bir âşık (rind) da o şarabı tekrar tekrar içmekten vazgeçmeyecek, gönül kadehini aşk şarabıyla doldurmaya devam edecektir. Şair, mahlasını da zikrettiği bu beyitte, kendisinin de gönlü aşk şarabıyla dolu bir rind, sevgiliye kavuşmayı arzulayan bir âşık olduğunu söyler. Beyit, tasavvufi manasıyla düşünüldüğünde de sevgilinin dudağı vahdeti ve vuslatı, şarap da aşkı temsil eder. Allah’a ulaşmak da aşkla olur. Gönlünden Allah’a bağlı olan âşıklar da o aşk şarabını şevkle yudumlarlar ve ondan vazgeçmezler.

### 3.2. Leskofçalı Gâlib Bey’in Gazelinin “Meşreb”i

Leskofçalı Gâlib Bey, meşreb redifli gazelinin kafiye kelimelerinde tıpkı Fehîm ve Esrâr Dede gibi “meşreb” kelimesi ile birleşerek yeni bir kelime oluşturan sıfatları kullanmıştır. Leskofçalı Gâlib’in şiirinde “meşreb” kelimesini nitelediği bu sıfatlar; *ferzâne*, *dîvâne*, *pervâne*, *mestâne*, *bîgâne*, *peymâne* ve *rindâne*dir. Leskofçalı Gâlib, Fehîm’e nazire olarak söylediği bu şiirinde Fehîm’in meşreb için kafiye kelimelerinde kullandığı altı sıfatın tamamını kullanmış, bu altı sıfata ek olarak Fehîm’de ve Esrâr Dede’de bulunmayan *ferzâne* sıfatına (ferzâne-meşreb) şiirinde yer vermiştir. Gâlib

Bey, şiirinde bu sıfatlarla "meşreb" kavramından terkip yaparak; aşkın hem aklın kemâl hâli hem de çılgınlık oluşu, aşk ateşinde yanma, aşkla mest olma (kendinden geçme), sevgilinin kayıtsız bir mizaçta oluşu, aşk yarası daima tazelenen kalbin aşk şarabının içildiği bir kadeh olması, aşk şarabını içmekten ve sevgilinin dudağının hayalinden vazgeçmeyen bir rind oluş gibi hâlleri terennüm etmiştir. Leskofçalı Gâlib Bey'in meşreb gazelinde dile getirdiği meşrepler, bu meşrebe sahip özneler ve meşrebinin neticesi olan hâl ve nitelikler bir tablo ile şöyle gösterilebilir:

Beyit	Meşrep Sahibi Özne	Meşrep	Hâl
1	ben (şair)	ferzâne ve dîvâne	Aşkın hem aklın kemal hâli olması hem de kuru aklı aşan bir delilik olması. Zıtlıkları en güzel ve sahih hâllerinde bir araya getirmesi. Âşığın böyle çılgın bir bilge olması.
2	ben (şair)	pervâne	Aşk ateşinde yanma, aşk ateşinde nefes alıp verme, aşksız yaşayamama. Bu yönüyle garip (yalnız veya sıra dışı) bir örnek olma.
3	sevgilinin dudağının aynadaki aksi	mestâne	Sevgilinin dudağının güzelliği karşısında mest olma, kendinden geçme. Tasavvufî manada, âleme ilahi tecellilerin yansıdığı bir yer olarak bakan yaratılmışların Yaratıcı'nın yaratmasındaki güzellik ve kudret karşısında mest ve hayran olması.
4	kayıtsız ve şuh güzel	bigâne	Aşka aşına olmayıp âşığa bigâne davranmak. Nazdan ziyade kayıtsızlık hâli.
5	ben (şair)	peymâne	Yarasını tekrar tekrar kanatarak aşkını her dem taze tutmak, gönlünü daima aşkın doldurulduğu bir kadeh hâline getirmek.
6	ben (şair)	rindâne	Şaraptan; sevgilinin şarap gibi kırmızı ve sarhoş edici dudağından vazgeçmemek, hep onu hayal etmek. Aşk şarabından vazgeçmeyen bir rind, bir aşk sarhoşu olmak.

Leskofçalı Gâlib Bey'in Fehîm'e nazire olarak yazdığı şiirini özgün kılan, az kelimeye sığdırdığı hayal ve mana aleminin genişliğidir. Dudağın aynaya aksetmesi ve aynadaki aksin sarhoş olmasının ifade edildiği beyit; asıl varlık ile onun tecellileri arasındaki bağa kadar giden sonsuz bir aşk anlayışının kapılarının aralar. Şairin aşk yaralarıyla gönlünü tekrar tekrar kanatarak kalp kabarcığını kadeh meşrebinde eylediğini söylemesi de fevkaledede bir hayal içerir. Şair, aşk yaralarıyla şarap (aşk şarabı) arasında ilişki kurarak gönlünü de bu şarabın dolduğu kadehe benzetir. Bu kadehin "peymâne-meşreb" ifadesi ile meşrep olarak belirtilmesi de kalbin kadeh oluşunun artık onun mizacı hâline geldiğini, tabiatının bir parçası olduğunu ifade eder. Gâlib Bey, sevgilinin bigâne tavır ve nazlarına karşılık aşktan vazgeçmeyen rind bir âşık oluşunu da vurgular. Fehîm'in ve özellikle Esrâr Dede'nin şiirinde önemli bir yeri olan aşk ateşiyle yanan ve dönen pervane imajı Leskofçalı Gâlib'in de bir beytine konu olmuştur. Aşkla ilgili bütün bu hâller, ilk beyitteki aşkın aklın ve çılgınlığın kemâl noktası olması hâli ile ilgilidir. Bütün zıtlıklar aşk içinde birliğe (vahdete) ve sonsuz güzelliğe, şevke ulaşır. Âşık da bu şevk ile kendinden geçmiştir, bu yüzden de aşkın şarabından vazgeçmemektedir.

### Sonuç

Fehîm-i Kadîm, Esrâr Dede ve Leskofçalı Gâlib Bey'in "meşreb" redifli gazelleri hayata aşk sarhoşluğu ve çılgınlığıyla bakan, gönül ehli şairane bir meşrebi dile getirmesi bakımından dikkat çekici şiirlerdir. Esrâr Dede ve Gâlib Bey'in daha sonra tanzir edecekleri şiiri kaleme almış olan Fehîm-i Kadîm, meşreb redifli gazeline aşkla kendinden geçmiş, aklın ve kuru mantığın alışlagelmiş dünyasını aşmış bir divane âşıklığı meşrebinin merkezine yerleştirir. Bu âşığın özellikleri arasında aşk ateşinde yanma, o ateşin içinde yaşayıp nefes alma, sevgilinin bakışına aşinalık ve anlayışlı, hayatı hoş gören, hoş yaşayan bir rindane eda ve duyuşa sahip olma da yer alır. Fehîm'in meşreb kavramına yüklediği bu anlam iklimi daha sonra kendisine nazire söyleyecek iki şairi de etkileyecektir. Öyle ki Fehîm'in meşreb kelimesinin önüne getirdiği ve her biri meşrebi ifade eden sıfatlar olan kafiye kelimelerini her iki şair de şiirlerinde kullanacak ve aynı meşrebi kendi pencerelerinden yeni bir hayal ve yorumla ifade edeceklerdir. Fehîm'in meşreb ifadesinin önünde kullandığı *rindâne*, *mestâne*, *dîvâne*, *pervâne*, *bigâne* ve *peymâne* sıfatlarının tamamını Leskofçalı Gâlib Bey şiirinde kullanırken Esrâr Dede sadece "peymâne"yi kullanmamış, diğer beş sığata şiirinde kafiye kelimesi olarak ve meşrebini nitelemek için yer vermiştir. Bu da her iki şairde nazire yazdıkları Fehîm'in etkisinin



yoğunluğunu gösterir. Elbette bu etkinin yanında her iki şair de şiire kendilerine has renk ve edayı vermişlerdir.

Esrâr Dede, Fehîm'deki aşkla kendinden geçiş, yanıf, rindane ve mestane duyuşların tamamını şiirinde zikrederken mutasavvıf kişiliğini ve Mevleviliğini öne çıkaran hayal ve imajları da şiirine başarılı bir şekilde yerleştirmiştir. Kafiyeyi oluşturan kelimelerde aynı kelimeyi tekrarlama pahasına "pervâne"yi (pervâne-meşreb) iki kez kullanan Esrâr Dede, pervanenin dönüşü ile Mevlevilikte semâ' arasında bir çağrışım oluşturur. Ayrıca bu tekrar ediş de şiirin aynı yere dönüşünü işaret eder. Şems-i Tebrîzî ile güneşin dönüşü arasında kurulan ilişki ve son beyitte Şems'e verilen selam da yine şairin Mevleviliğine ait bir incelikdir. Ayrıca "büthâne"den tevhid eksenine yol alan bir anlatımda bulunması şairin şiirde zıtlıkların meydana getirdiği heyecan ve hayret ettirme unsurlarını etkili şekilde kullanmasının örneklerindedir. Hz. İsa'ya yapılan rindane telmih, deliliğin kendisiyle sohbe istidat bulamayacağı derecede bir çılgın oluş gibi anlatımlar da Esrâr Dede'nin şiirinin özgün ve renkli yönleri arasındadır.

Fehîm ve Esrâr'dan sonra yaşamış olan Leskofçalı Gâlib Bey'in şiirinde ise daha çok Fehîm'in etkisinin olduğu söylenebilir. Ancak, Gâlib Bey de şiirine kendi edasını yansıtmayı başarmıştır. Gâlib Bey'in şiirinin en dikkat çeken tarafı az kelimenin hatta zaman zaman sade ve açık görünen bir anlatımın arkasına derin manalar gizlemiş olmasıdır. Özellikle şiirinin üçüncü beytinde sevgilinin dudağının aynadaki aksinin sarhoş olması imgesi, vahdet-i vücûd anlayışını ve tasavvuf estetiğini yansıtan şahane bir örnektir. Yaralarını coşturmasını ifade ettiği beşinci beyitteki mübalağa ve ızdırıp anlatımı ile birleşen hayal inceliği ve genişliği de şairin özgünlüğünü ortaya koyduğu yerlerdendir. Leskofçalı Gâlib Bey'de, önceki iki şairde yer almayan meşrep ifadesi ise "ferzâne-meşreb" olmaktır. Ancak bu ferzâneliği, yani akıllı ve bilge oluşu hemen arkasından zikrettiği "divane-meşreb"lik tezadıyla tamamlar. Fehîm ve Esrâr Dede'de aşkın çılgınlığına yapılan vurguyu o da böylece şiirine dahil eder. Gâlib Bey'in ferzâne oluş ile ortaya koyduğu dikkat, aşk çılgınlığının alelade bir delilik değil aksine aklın ve hikmetin kemal noktası oluşudur. Fehîm, bu hususta aşktaki deliliğinin (çılgınlığının) kendisinde meydana getirdiği hayret ve perişanlığın gücüne vurgu yapmıştı. Esrâr Dede ise bunu bir ileri boyuta taşıyarak deliliğin kendisiyle sohbet edemeyeceğini söyleyerek kendisinin divane olsa da başka türlü bir divane, bir aşk çılgını olduğuna dikkat çekmişti. Leskofçalı Gâlib ise iki şairden devraldığı "divâne-meşreb"likle ilgili aslında bu divaneliğin en büyük kemal noktası olduğuna ve kuru aklı aşan bir akıl, hikmet ve

bilgelik içerdiğine dikkat çekerek “divane”likte kemal noktasını yakalamıştır. Aslında üç şair de divane meşrebinde oluşturma farklı pencereler açarak aşkın esrarına özgün bir tarzda dikkat çekmişlerdir. Nazirenin işlevine uygun olarak da her şair, kendinden öncekinin yüklediği manayı değiştiren ve bir başka seviyeye taşıyan bir mana ve söyleyiş ortaya koymuşlardır.

Fehîm-i Kadîm’in Sebki Hindî’nin önemli bir temsilcisi oluşu ve meşreb redifli gazelinde de söz konusu üslubun anlam derinliği, çağrışım zenginliği soyut ve sembolik anlatım gibi unsurlarını ziyadesiyle yansıması bu şiire yazılan iki nazirede de üslubun belirleyicisi olmuştur. Esrâr Dede’nin ve Leskofçalı Gâlib’in meşreb redifli gazelleri de Sebki Hindî’nin yoğun ve derin anlatımının, mübalağalı ve tezatlı ifadelerinin estetik örneklerini sunmaktadır. Her üç şiir de tasavvufî karakterde yorumlanabilecek nitelik ve derinlikte olup Esrâr Dede’nin şiirinde tasavvufî mananın Mevlevîlik açısından da yorumlanabilecek bazı telmih ve çağrışımlarla birlikte daha da belirgin olduğu söylenebilir. Her üç şiirin de aşkın farklı hâlleri etrafında yorumlanabilecek derinlik içerdiğini ve hepsinde de tasavvufî bir duyuşun ve aşk estetiğinin farklı yansımalarının olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Neticede; Fehîm-i Kadîm’in şairane ve aşkla yoğrulmuş bir meşrebe dikkat çektiği gazeli ve buna Esrâr Dede ve Leskofçalı Gâlib Bey tarafından yazılmış nazirelerde; hayatı ve insanı gönül gözüyle seyreden, aşkla kendinden geçmiş mestane ve rindane bir bakışın şairlerin ilhamlarına kaynaklık eden bir meşrebe dönüştüğü söylenebilir. Bu meşreb, aşkın ve âşıklığın ta kendisidir ve şairin meşrebi de aşktan ve âşıklıktan başka değildir.

#### KAYNAKÇA

- AYVERDİ, İlhan (2011), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı İktisadi İşletmesi, İstanbul.
- BÂKÎ (1994), *Bâkî Dîvânı -Tenkitli Basım-*, Haz. Sabahattin KÜÇÜK, TDK Yayınları, Ankara.
- CELİLÎ (2018), *Celîlî Dîvânı (İnceleme – Metin)*, Haz. Şevkiye KAZAN NAS, Palet Yayınları, Konya.
- CEYLAN, Ömür ve YILMAZ, Ozan (2005), *Hazâna Sürgün Bahar - Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul.
- DEDE ÖMER RÛŞENÎ (2020), *Dede Ömer Rûşenî Dîvânı*, Haz. Orhan Kemal TAVUKÇU, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap.
- ERAYDIN, Selçuk (2017), *Tasavvuf ve Tarikatlar*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul.

- FUZÛLÎ (2007), *Leylâ ve Mecnun (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar)*, Haz. Muhammet Nur DOĞAN, YKY, İstanbul.
- FUZÛLÎ (2014), *Türkçe Dîvânı*, Haz. İsmail PARLATIR, Akçağ Yayınları, Ankara.
- HAYÂLÎ (1992), *Hayâlî Dîvânı*, Haz. Ali Nihat TARLAN, Akçağ Yayınları, Ankara.
- HORATA, Osman (1998), *Esrâr Dede -Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Divanı-*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KELEŞ, Reyhan (2016), *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- MUALLİM NÂCÎ (2009), *Lügat-i Nâcî*, Haz. Ahmet KARTAL, TDK Yayınları, Ankara.
- NÂİLÎ (1970), *Nâilî-i Kadîm Dîvânı*, Haz. Halûk İPEKTEN, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- NEF'Î (1993), *Nef'î Dîvânı*, Haz. Metin AKKUŞ, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ONAY, Ahmet Talat (2014), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü -Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı-*, Haz. Cemal KURNAZ, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (2015), *Leskofçalı Galib Bey -Şiir Hazanında Gazel Dökenler III-*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- PALA, İskender (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- RÂĞİB el-İSFAHANÎ (2010), *Müfredât -Kur'ân Kavramları Sözlüğü-*, Çev. Abdülbaki GÜNEŞ ve Mehmet YOLCU, Çıra Yayınları, İstanbul.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla (2019), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu - 3. Cilt*, OSEDAM - DBY Yayınları, İstanbul.
- ŞEYH GÂLİB (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Haz. Muhsin KALKIŞIM, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ŞEYH GÂLİB (2017), *Hüsn ü Aşk*, Haz. Muhammet Nur DOĞAN, Yelkenli Yayınevi, İstanbul.
- ŞİMŞEK, Selami (2017), *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- TOPRAK, Burhan (2006), *Yunus Emre Divanı*, Eskişehir Odunpazarı Belediyesi Yayınları, İstanbul. Online erişim adresi: <http://www.yunusemre.net/kitap/yunusemredivan.pdf> (Erişim Tarihi: 25.10.2022).
- ULUDAĞ, Süleyman (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- ÜZGÖR, Tahir (1991), *Fehîm-i Kadîm -Hayatı, Sanatı Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, AKM Yayınları, Ankara.

- YAHYA KEMAL (1963), *Rubâiler -Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyişlerle-*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayını.
- YAZIR, Elmalılı M. Hamdi (2017), *Hak Dini Kur'an Dili -Kur'ân-ı Kerîm'in Türkçe Meali ve Muhtasar Tefsiri*, Sadeleştiren ve Dipnotlar Ekleyen: Hamdi DÖNDÜREN, Çelik Yayınevi, İstanbul.
- YÛNUS EMRE (2021), *Yunus Emre Divanı*, Haz. Selim YAĞMUR, Dergâh Yayınları, İstanbul.