

## ‘AVNÎ VE BAHÂYÎ DİVANLARINDA “SARAY İSTİARESİ” VE İLİŞKİLİ DİĞER İSTİARE GRUPLARI I: BEZM VE REZM

*“The Court Metaphor” and Other Related Groups of Metaphors in the Divans of ‘Avnî and Bahâyî I: Banquet and War*

**Abdullah Tahir ÖZDEMİR\***

**ÖZ:** Tanpınar’ın ilk defa *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde kullandığı ‘saray istiaresi’ kavramı maşukun hükümdar ve âşığın ise kul olduğu bir dünyayı yani Divan edebiyatının paradigmalardan birisini tasvir etmektedir. Bu paradigmanın empoze ettiği değerler ise üç büyük işte toplanmaktadır: Savaş, av ve işret meclisi. Bu çalışmada bu değerlerden yola çıkılacak ancak ‘saray istiaresi’ kavramsal bir açıdan incelenmeyecektir. Bunun yerine ‘saray istiaresi’nin bakış açısı çerçevesinde yorumlanabilecek unsurlar belirlenip kategorize edilecek ve bunların ‘Avnî ve Bahâyî Divanlarında izi sürülerek istatistikî bazı verilere ulaşılabilecektir. Diğer yandan bu kategorilere, dolayısıyla da çalışmamıza, dâhil olan her bir istiare grubunun doğrudan bu paradigmayla ilişkili olduğu söylenememektedir. Dolayısıyla makalenin başlığında da belirtildiği üzere bu makalede ‘saray istiaresi’ bağlamındaki unsurlarla birlikte bu paradigma ile dolaylı yoldan ilişkili olan diğer istiare grupları da bahis mevzusu edilecektir. Bu maksatla yukarıda zikredilen değerlerden yola çıkılarak ‘saray istiaresinin ve ilişkili diğer istiare gruplarının ihtiva ettiği unsurlar geniş ve kapsamlı bir kategorizasyona tâbi tutulmuş ve neticede şu başlıklar ortaya çıkmıştır: “Bezm/Meyhane ve Bahar”, “Rezm/Muharip Sevgili”, “Gök”, “Sultan Sevgili” ve “Cevr ve Rakip”. Makalemizde bu kategorilerden yalnızca ilk ikisine ait unsurlar incelemeye konu edilecektir. İnceleme nesnesi olarak ise iki şairin Divanları seçilmiştir: ‘Avnî ve Bahâyî. Bu ikisinin seçilmesinin sebepleri şunlardır: ‘Avnî klasik üslupla yazan bir padişah yani övülen iken Bahâyî ise Sebki-Hindî üslubu ile şiirler kaleme alan bir methedicedir. Üstelik bunlar arasında iki yüzyıllık bir fark vardır. Dolayısıyla eğer bu iki şairin Divanlarında ‘saray istiaresi’ne ve diğer ilişkili istiare gruplarına ait unsurları benzer şekilde kullandığı görülürse bu unsurların Tanpınar’ın iddia ettiği gibi umuma şamil bir yapıda olduğu noktasında destekleyici bir veri elde edilmiş olacaktır. Sonuç olarak bu çalışma temelde ‘saray istiaresi’ne ve ilişkili diğer istiare gruplarına ait unsurların iki divanda ne şekilde ve hangi sıklıkta yer aldığına dair istatistikî bir veri sunma maksadındadır. Öte yandan bu veriler

\* Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karabük, tahirozdemir@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7063-3845

ileride ‘saray istiaresi’ hakkında yapılacak olan kapsamlı kavramsal çalışmalara da istatistikî bir temel teşkil edebilecek mahiyettedir.



**Anahtar Kelimeler:** ‘Avnî (Fatih Sultan Mehmet), Bahâyî, saray istiaresi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sebk-i Hindî

**ABSTRACT:** The concept of the ‘court metaphor’, which Tanpınar used for the first time in his book *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (The History of Turkish Literature in the Nineteenth Century) depicts a world in which the beloved is a ruler and the lover is a slave, in other words, one of the paradigms of classical Ottoman literature. The values imposed by this paradigm are gathered in three activities: War, Hunting and Banquet. We base this article on these values, but we do not analyze the ‘court metaphor’ conceptually. Instead, we categorize the elements that can be interpreted from the point of view of the ‘court metaphor’ after discovering them, and we find out some statistical data by searching these elements in the Divans of ‘Avnî and Bahâyî. On the other hand, we cannot say that all the groups of metaphors included in these categories, that is, in our article, are directly related to this paradigm. Therefore, in this article, we also discuss the groups of metaphors that are indirectly related to this paradigm along with the elements within the framework of the ‘court metaphor’ as implied by the title. For this purpose, we had made a comprehensive and extensive categorization for the elements included in the ‘court metaphor’ and other related groups of metaphors based on the above-mentioned values. Then we had the following categories: “Banquet/Tavern and Spring”, “War /Beloved the Warrior”, “Heaven”, “Beloved the Ruler” and “Torture and Rival”. In this article, we examine the elements contained in only the first two of these categories. As for the objects of analysis, we choose two Divans of the two poets: ‘Avnî ve Bahâyî. The reason for choosing them is that Bahâyî is a panegyrist who wrote poems in the Sebk-i Hindî style while ‘Avnî is a ruler, that is, the praised one, who wrote poems in the classical style. Moreover, there are two centuries between them. Accordingly, if we find out that they used the elements included in the ‘court metaphor’ and other related groups of metaphors similarly in their Divans, we acquire a supporting data for the Tanpınar’s point which argues that these metaphors are extensive to all Ottoman poetry. In conclusion, we aim to provide a statistical data on how the elements included in the ‘court metaphor’ and other related groups of metaphors are used and what is their frequency in these two Divans. However, this data is of such a nature that it can serve as a statistical basis for further comprehensive conceptual research on the ‘court metaphor’.

**Keywords:** ‘Avnî (Fatih Sultan Mehmet), Bahâyî, the court metaphor, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sebk-i Hindî style.

**Cite as / Atıf:** ÖZDEMİR, A. T. (2024). Avnî ve Bahâyî Divanlarında “Saray İstiaresi” ve İlişkili Diğer İstiare Grupları I: Bezm ve Rezm. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(28), 289-326. <https://doi.org/10.33207/trkede.1472520>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Temmuz 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik</b>	Yapıldı

<b>Taraması</b>	
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 July 2024
<b>Reviewers</b>	A Internal (Editor board member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

## Giriş

'Saray istiaresi' kavramı, ilk defa Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserde Divan edebiyatının bir paradigmasına ve dünya görüşüne işaret etmek üzere kullanılmıştır. Bu kavram, Divan edebiyatında, hazır hayallerle süslü, sembolleri değişmeyen, rengârenk ve mücerret olan hususi bir dil vasıtasıyla belli bir güzelliğin belli bir biçimde methedilmesini ve belli bir aşk tarzının işlenmesini tanımlamaktadır (Tanpınar, 1988: 5). Diğer yandan tüm bu hayal ve semboller, Tanpınar'a

göre aynı zamanda içtimai nizamla alakalı bir sistemi de ortaya koymaktadır. Nitekim ‘saray istiaresi’ kavramının belki de en dikkate değer tarafı onun ‘sosyal rejim’ ile ‘aşk’ arasında böyle bir bağlantı kurmasıdır (Koç Keskin, 2010: 402). Divan şiirinde hükümdarın içtimai nizamda zaten mevcut olan yetki ve vazifeleri, övünme ve seçkinlik işaretleri ve padişahlık alametleri ‘maşuk tipi’ne de aksetmiştir (Koç Keskin, 2010: 410). Osmanlı devlet yapısının bir aksisi olarak maşuk ‘padişah’ sayılırken âşıklar da onun ‘tebaa’sı sayılmış ve söz konusu yansımanın neticesinde ortaya çıkan bütün bu dağınık elemanlar geniş ve büyük bir saray istiaresini meydana getirmiştir. Bu saray, feyiz ve aydınlık membaı olan haşmetli bir merkeze, her şeyin etrafında döndüğü ve ona doğru koştuğu bir hükümdara ve onun çekim gücü ile iradesine bağlıdır (Tanpınar 1988: 5). Kısacası ‘saray istiaresi’, maşukun hükümdar ve âşığın ise kul olduğu bir dünyayı tasvir etmektedir. Bu düzende her şey hükümdardan gelmekte ve ona dönmektedir. Sosyal düzende hâlihazırda zaten var olan bu hükümdar merkezilik edebiyata da yansımış ve aralarında yüzyıllar ile birlikte sosyal açıdan da farklılıklar mevcut olan şairler, asırlar boyunca bu anlayışın tesiriyle eser vermişlerdir.

Ayrıca Tanpınar’a göre bu hükümdarlık fikrinin ihtiva ettiği değerler üç büyük işte toplanmaktadır: savaş, av ve işret meclisi. Bu işlerin ilk ikisinde hükümdar hem fizikî güç sahibidir hem de bir kahramandır. Üçüncüsünde ise o, tıpkı bir gül gibi yalnızca sahip olduğu güzellik sayesinde saray ile temsil edilen bütün varlığı çevresinde toplayarak parlamaktadır (Tanpınar, 1988: 7). Başka bir deyişle işret meclisi yahut ‘bezm’, yani şarap ve musiki meclisi, sanatın, şiirin, ilmi meselelerin ve dolayısıyla akıl kuvvetinin ön planda olduğu ve eğlencenin vazgeçilmez bir unsur olarak yer aldığı, daha ziyade estetik bir toplantıdır. Dünyevi iktidarın bir nevi aksisi olarak kabul edilebilecek ‘rezn’de yani muharebe ve av meclisinde ise bilek gücüne ve kılıç kuvvetine dayanan yiğitlik öne çıkmaktadır ve burada zafer yegâne amaçtır. Bu ikisi bir hükümdarın sahip olması gereken vazgeçilmez unsurlar olarak görülmektedir zira ilki kültürel iktidarın ikincisi ise maddi iktidarın en mühim kaynaklarından (Yazar ve Uslu, 2015: 2222).

Bunların her birisinin İran’ın mitolojik tarihinden temsilcileri vardır. Mesela Hüsrev ve Dârâ muharebe için, Behram av için ve Cemşid ise ‘bezm’ için birer örnektir. Söz konusu imajlar dünyasında av ve muharebe unsurları tabîî olarak birbirlerinin aynısıdırlar ve bunlar sevgiliyi “kaşı, gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silahlı” bir muharip-avcıya dönüştürürler. Nitekim aşk da Divan edebiyatında ya başlangıcı belli olmayan bir esaret biçimindedir ya da avcının habersizce giriştiği bir avlanma hadisesiyle başlamaktadır. Bu bir gönül avıdır (sayd-ı dil) ve bakış doğanı (şehbaz-ı

nigâh) vasıtası ile yapılmaktadır. Ancak nasıl başlarsa başlasın bir esirlik şeklinde devam etmektedir. Şarap, kadeh, müzik ve makamları, sarhoşluğun halleri ve saki imgesi gibi 'bezm'e ait unsurlar ise diğer bir kategoriye oluşturmaktadırlar. Bahar da bu kategori içerisinde. Gül, nergis, lâle, menekşe, şakayık, sümbül ve reyhan gibi çiçeklerle çınar, servi, şimşir, erguvan gibi ağaçlar yine bu kategori altında ayrı bir sınıf meydana getirmektedirler. Örneğin gülün parlaklığıyla bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi bir merkez, bir çeşit saray yaptığı düşünülmüş ve hükümdar addedilmiştir. Ayrıca işret/bezm kategorisinde olan meyhane de şaire bir çeşit mahrem ve özgür yaşam temin etmekte ve şair, saray teşrifatından da orada kurtulmaktadır (Tanpınar 1988: 7-8).

Dolayısıyla Tanpınar'ın kullandığı bu kavrama göre Divan edebiyatına bütünüyle şamil ve onda yerleşik olan ve şairlerin şahsi hususiyetlerinden yahut sosyal mevkilerinden azade olarak var olabilen bir 'saray istiaresi' ve bunun ihtiva ettiği basmakalıp ifadeler mevcuttur. Bu çalışmada tetkik edilecek olan 'Avnî (ö. 1481) ve Şeyhülislam Bahâyî (ö. 1654), aralarında iki asırlık bir zaman dilimi olan şairlerdir ve üstelik ayrı zamanlarda ayrı edebi ekollerin ve üslupların tesiriyle eser vermişlerdir. Örneğin Bahâyî, özgünlüğe ve icatlara önem veren Sebk-i Hindî ekolünü takip ederek şiirlerini kaleme almış ve bu yönüyle klasik üsluptan bir derece farklılaşmıştır. Padişah olan 'Avnî ise sosyolojik açıdan piramidin en tepesinde bulunmaktadır yani övüldür. Dolayısıyla yukarıda bahsi geçen unsurların bu iki şairin Divanlarında benzer şekilde yer aldığı görülecek olursa bunların sosyopolitik statüye ya da yüzyıllar arasındaki üslup farklılıklarına bakılmaksızın Divan şairlerinin şiirlerinde kendisine yer bulabileceği çıkarımı yapılabilecektir. Kısacası bu iki şair, bu tarzda bir sağlamanın az çok yapılabilmesi için makalenin çalışma nesnesi olarak seçilmişlerdir.

Bu şairlerden ilki ve padişah olması münasebetiyle en meşhuru 'Avnî'dir. XV. yüzyılda yaşamış olan 'Avnî'nin şiirlerinin mevzuları, mefhumları ve mazmunları muayyendir ve şiirlerinde kullandığı efsaneler ile kıssalar belli kaynaklardan gelmektedir. Onun şiirlerinde kullandığı fikir ve felsefe belli hudutlar dâhilindedir ve tabiat, hayat ve hadiseler karşısındaki davranışlar statiktir (Karahan, 1954: 9-10). Bu hususlar itibariyle o, şiirlerine Divan edebiyatının idealist ve mücerret karakterini aşılacak bakımından devrinin veya kendisinden biraz sonraki zamanın sanatçılarıyla aynı kulvardadır. Örneğin onda saç, yüz, yan bakış vb. yüz ve beden yapısıyla ilgili mazmunlar Divan edebiyatının klasik çizgilerinden temelde ayrılmamaktadır (Karahan, 1954, 12). Öte yandan 'Avnî'yi diğer şairlerden ayıran en önemli

husus, onun Divan edebiyatının belli mazmunlarını kudret sahibi bir padişah olarak kullanmış olmasıdır (Karahan, 1954, 30). Ayrıca o şiirlerinde İslamî bir damga vurulmuş olan felsefî unsurları ve tasavvufu çok yoğun şekilde kullanmıştır. Hatta onun şiirlerinin esas fikrî tarafı tasavvufla alakadardır denebilir ancak ona mutasavvıf bir şairdir demek de mümkün değildir. Zira o, Divan edebiyatının temel bir hususiyeti olduğu üzere muhtevadan önce forma ehemmiyet vermiştir (Karahan, 1954: 31-35).

Şeyhülislam Bahâî ise sosyal statüsü itibarıyla kul mevkiindedir ve padişahlar tarafından tayin edildiği makamlardan yine onlar tarafından çok defa azledilmiş ve hatta sürgüne gönderilmiştir. Bu aziller ve sürgünler esnasında da ‘Avnî’nin aksine affi için kasideler yazmıştır. Ne var ki onun kasideleri hem sayıca azdır hem de birinci sınıf örnekler değildir. Yani onun sanatçı kişiliğinin odak noktasını teşkil etmezler (Uludağ, 1992: 29). Onun sanatçı kimliğinin en esaslı ve ortanın üzerindeki bir güzelliğe sahip olan meyveleri Sebki-Hindî tesirinde kaleme aldığı gazelleridir. Bu gazeller söz konusu üslubun az sözle çok şey ifade etmeye dair olan anlayışı gereği Divan edebiyatının ilk yüzyıldaki 15 beyitlik gazellerin aksine ortalama 5 beyitliklerdir (Uludağ, 1992: 31-32). Ayrıca Sebki-Hindî’nin telakkileri lüzumunca o, Divan edebiyatı geleneğinin kalıplarını esneterek onlara yeni ve orijinal manalar yüklemiştir. Zira Sebki-Hindî şairleri haleflerinin tabir ve kelimeleri ile şiir yazmakla beraber bunlara hem daha değişik hem de çok şahsî manalar yüklemiştir. Bu ferdiyet, Sebki-Hindî tarzının mühim yeniliklerinden birisidir. Önceleri hadiseler ve nesnelere, ananevî kalıplar ve kabuller içerisinde işlenirken Sebki-Hindî tarzında yazan şairler, ferdî izlenimlere daha çok meyletmişlerdir. Böylece bilindik hikâyeler, mitolojik öğeler ve kalıplaşmış istiare ve mecazlar, bilhassa tasavvuf teması tekrar yorumlanarak şiirlere dâhil edilmiştir. İcat edilen bu özgün hayalleri ve mana öğelerini ifade edebilmek için de yeni bir dile başvurulmuş ve yeni sözcüklerle bezenen süslü bir üslup ortaya çıkmıştır (Bilkan, 2009: 254).

Dolayısıyla ‘Avnî ve Bahâî hem zaman hem sosyal statü hem de üslup itibarıyla birbirlerinden ayrılan şairlerdir. Bu açıdan eğer ‘saray istiare’si ve ilişkili diğer istiare grupları, Tanpınar’ın iddia ettiği gibi şümüllü ise ayrı zamanlarda, ayrı ekollerin tesiriyle ve farklı üsluplarda eser vermiş bu iki şairin eserlerinde de bunların aynıyla ya da çok benzer şekilde mevcut olmaları gerekmektedir. İşte bu iki makalelik serinin ilkinde evvela ‘saray istiaresi’ kavramının Divan edebiyatı araştırmalarına olan etkisine değinilecektir. Akabinde bu kavramın ihtiva ettiği ve “Bezme/Meyhaneye ve Bahara” ve “Rezme/Muharip Sevgiliye” dair olan unsurların mezkûr iki divanda izi sürülecektir. Bu unsurların tespit edilmesinin ardından söz

konusu iki divanda bunların ne ölçüde yer aldıklarına dair bir istatistik çıkartılacaktır. Bunu müteakiben tespit edilen istiare gruplarının iki ayrı asırda yazılmış bu iki ayrı divanda nasıl kullanıldığına istatistikler çerçevesinde bakılacak ve bunların sayısına ve yaygınlığına dair birkaç yorum yapılacaktır.

Bu inceleme esnasında Bahâyî'nin padişah, vezir gibi memduhları doğrudan savaşçılık alametleri üzerinden öven kasidelerindeki unsurlar dikkate alınmayacaktır. Zira buralarda memduh zaten olduğu halinin ya da sahip olduğu şeylerin mübalağası marifetiyle övülmektedir. Oysa istiarede yalnızca benzetilenin isminin anıldığı bir teşbih gerçekleşmeli yani örneğin ya sevgili padişah ya da padişah sevgili olarak anılmalıdır. Bu sebeple sadece söz konusu kasidelerde padişahın bezme, meyhaneye, bahara ve bahçeye dair unsurlarla birlikte anıldığı beyitler dikkate alınacaktır. 'Avnî divanında ise şairinin bizzat sultan olması sebebiyle devlet görevlilerinin övüldüğü herhangi bir kaside yoktur ve bu sebeple savaşçılık alametleri ile anılan tek kişi sevgilidir. Kısacası Bahâyî divanına nazaran bunlardaki unsurların incelenmesi daha kolaydır. Ayrıca 'Avnî divanını tetkik ederken kullanılacak olan kaynak Baltacıoğlu'nun doktora tezi iken Bahâyî divanı için ise Uludağ ile Toprak'ın yüksek lisans tezlerinden faydalanılacaktır (Uludağ, 1992; Baltacıoğlu, 2003; Toprak, 2006). Son olarak 'saray istiaresi', "Göge", "Sultan Sevgiliye" ve "Cevre ve Rakibe" dair unsurları da ihtiva etmektedir. Bunların ise bu iki divanda ne şekilde yer aldığı bu serinin '*Avnî ve Şeyhülislam Bahâyî Divanlarında Saray İstiaresi ve İlişkili Diğer İstiare Grupları II: Gök, Saltanat ve Cevr*' başlıklı ikinci makalesinde ele alınacaktır.

### **1. Divan Edebiyatı Araştırmalarında 'Saray İstiaresi' Kavramı**

'Saray istiaresi', başta da söylendiği gibi Tanpınar tarafından Divan edebiyatındaki umumî bir konsepti tasvir etmek için kullanılmıştır. Ona göre bu edebiyattaki her şey, bir saray etrafında dönmektedir (Tanpınar, 1988). Bu kavram, damgasını sonradan yapılmış olan başka çalışmalara da vurmuş ve pek çok Divan edebiyatı çalışmasında buna değinilmiştir. Bu makale kapsamında söz konusu kavramdan bahseden toplamda 108 farklı çalışmaya ulaşılmıştır. Bununla beraber 'saray istiaresi'nden bu çalışmaların her birisinde aynı derecede bahsedilmemiş ve bu kavram, ulaşılan bütün bu çalışmalara farklı seviyelerde ve şekillerde yansımıştır. Mesela bazı çalışmalar, saray istiaresi mahrekinde dönmüş ve tamamen bu kavramın merceğinden ve bakış açısından hareket etmiştir. Bu makalelerde çoğu zaman 'saray istiaresi', anahtar kelimeler, özet ya da başlık içerisinde yer almıştır. Bu şekilde olan toplamda 5 adet çalışma vardır ki bu da bütünün

yaklaşık %5'ine denk gelmektedir. Misal olarak Nemutlu, bir makalesinde *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni edebiyat ve iktidar, dolayısıyla da Divan şiiri ile saray arasındaki ilişki açısından incelemiştir. Buradaki temel kabul, Divan edebiyatının saray gölgesinde şekillendiği ancak sonrasında bu otoritenin yavaş yavaş dağıldığıdır. Dolayısıyla makalenin anahtar kelimeleri arasında da yer alan 'saray istiaresi', bu makalenin hareket noktasıdır (Nemutlu, 2017). Ayrıca Koç Keskin makalesinde Divan edebiyatında sevgili ve otorite sahibi arasında kurulan benzerliği, Nazik ise maşuk, âşık ve rakip arasındaki hiyerarşik ilişkileri 'saray istiaresi' ve 'amour courtois' kavramlarından faydalanarak tetkik etmiştir (Koç Keskin, 2010; Nazik, 2012). Erbay ve Süphandağı ise sundukları bildirilerde sırasıyla Nef'i'nin kendi benini 'saray istiaresi' kavramıyla sınırları çizilen bir edebiyatta nasıl ortaya koyduğunu ve Tanpınar'ın edebî tenkit esnasında 'saray istiaresi' kavramını nasıl kullandığını incelemiştir (Erbay, 2021; Süphandağı, 2022).

Bunların haricinde 81 çalışmada yani bütünün %74'ünde de 'saray istiaresi' temel odak noktasına alınmamakla beraber ana fikrin ve varsayımın kurulup desteklenmesinde kullanılmıştır. Bunlar da saray istiaresinden kısaca ve uzunca bahsedenler şeklinde ikiye ayrılabilir. Çıkardığı sonuçları temellendirirken bu kavramdan genişçe bahseden toplamda 15 adet çalışma vardır ki bu da bütünün %13'üne denk gelmektedir. Bu çalışmalardan birisi olan ve Pelvanoğlu'nun Tanpınar'ın Avrupa merkezli eleştiri tarzını değerlendirdiği yüksek lisans tezinde *Tarihe Bakış: Eski Şiir* başlığı altında Tanpınar'ın klasik şiire bakışı incelenmekte ve bu esnada tabiidir ki en çok 'saray istiaresi' kavramı vurgulanmaktadır (Pelvanoğlu, 2006). Akşehirlioğlu ise Tanpınar'ın edebiyat tarihçiliğinin topluca ele alındığı ve ilgili eserin ön plana çıkan yanlarının, bilhassa da metodik tutumunun değerlendirildiği bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Bu çalışmada da elbette ki Tanpınar'ın en orijinal icatlarından birisi olan 'saray istiaresi' kavramına sıkça değinmiştir (Akşehirlioğlu, 2020). Ayrıca Onay, yüksek lisans tezinde Osmanlıların zihninde hükümdarlık kavramının nasıl teşekkül ettiğini, kasidelerdeki hükümdar portresini ve bunlarda hükümdarlık kurumunun hangi metaforlarla ifade edildiğini incelemiştir. Bu tezin giriş bölümünde patrimonial içtimai nizamla, dolayısıyla da hükümdarlık kavramıyla, Divan edebiyatı arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu vurgulamak için 'saray istiaresi'nden bahsedilmektedir (Onay, 2013). Bunlardan başka Koç'un Osmanlı-Rus savaşlarının Nâbî, Sâbit, Sâbir Pârsâ, Rehâyi ve Kâmî divanlarına nasıl yansıdığına dair olan bir yüksek lisans tezi mevcuttur. O, bu tezin ikinci bölümünde saray istiaresindeki 'rezm'



unsurundan ve sevgilinin savaşı bir Türk gibi tasvir edilmesinden hareketle Divan şiirinde savaşın ve savaşçıların nasıl yer aldığını analiz etmiştir (Koç, 2020).

Bunların dışında Kaçar'ın hazırladığı yüksek lisans tezinde padişahı merkeze alan ve içtimaî hayata ait olan çeşitli şiirsel unsurlar saray istiaresi üzerinden izah edilmeye çalışılmıştır (Kaçar, 1994). Koncu'nun doktora tezinde ise Divan edebiyatının şahıs kadrosu ve bilhassa da sevgili, bu kavram üzerinden izah edilmeye çalışılmıştır (Koncu, 1998). Tezlerden başka bu kategoriye sokabileceğimiz daha küçük hacimli makale ve bildiriler de mevcuttur. Örneğin Koç, Sâbit Divânı'nda savaş düşüncesinin, Nâbi, Sâbit ve Sâbir Pârsâ divanlarında ise Osmanlı-Rus savaşlarının nasıl yer aldığını incelediği birer bildiri ve makale kaleme almıştır. Bunlarda da tezinde olduğu gibi 'saray istiaresi'nin 'rezm' unsurunu ve savaşı hükümdar sevgilisini ele alarak çalışmalarına bir temel oluşturmuştur (Koç, 2021; Koç, 2023). Kerman ise *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne dair yazdığı bir makalesinde 'saray istiaresi'ni doğrudan zikretmeden bu kavramın söz konusu eserde nasıl izah edildiğinin bir özetini vermiştir (Kerman, 2004). Avşar da aşağı yukarı aynı şekilde Tanpınar'ın klasik Türk edebiyatını nasıl yorumladığını bir makalesinde analiz etmiş ve bu esnada onun bu kavram ile ne kastettiğinin de çok kısa bir özetini vermiştir (Avşar, 2018). Ayrıca Özkan, bir makalesinde Osmanlı toplum hayatının Divan şiirinde nasıl gözüktüğünü tasvir eden bir kavram olarak 'saray istiaresi'nin altını çizmiştir (Özkan, 2007). Gönel'e gelince o, Divan şiirindeki sevgiliyi ele aldığı makalesinin sonuç kısmında sevgilinin erkek olarak algılanmasındaki en büyük saikler arasında 'saray istiaresi'ni ve sevgilinin hükümdar addedilmesini zikretmiştir (Gönel, 2010). Bundan başka Pektaş, XIV. yüzyıl Divan şiirinde şairin sevgili karşısındaki konumunu tetkik ettiği makalesinde sevgilinin mahiyetini ve mevkiini izah ederken bu kavramı kullanmış ve özetlemiştir (Pektaş, 2010). Son olarak Ay, Divan şiirinde güneşin sevgili tipine nasıl yansıdığını incelediği makalesinde sevgilinin vasıfları arasında saydığı hükümdarlığı izah ederken yine 'saray istiaresi'ne atıfta bulunmuş ve bu kavramı izah etmiştir (Ay, 2009).

Çıkardıkları sonuçları temellendirirken 'saray istiaresi' kavramına kısaca değinen toplamda 64 adet çalışma vardır ki bu da bütünün %59'una denk gelmektedir. Bunlar arasından 9 tanesinde, yani bütünün %8'inde, 'saray istiaresi'ne değinilmiş ancak Tanpınar'ın ismi zikredilmemiştir. Mesela Küçük, klasik Türk şiirinden örneklerle sarayı ve sultanı ele aldığı iki ayrı makaleden sultanı ele aldığı çalışmasında sultanın güneşe benzetilmesinden bahsederken bunu 'saray istiaresi' çerçevesinde açıklamıştır (Küçük, 2022).

Aynı şekilde Harmancı, Emevilerden itibaren bütün Doğu devletlerinin saray etrafında gelişen edebiyatlarının ‘saray istiaresi’ ile açıklanabileceğine, Karadeniz, sevgilinin ihtişam ve şaşaaasının ‘saray istiaresi’nden geldiğine birer cümle ile değinmişlerdir (Harmancı, 2012; Karadeniz, 2021). Yavuz ise bir makalesinde ‘saltanat’ kavramının ‘saray istiaresi’nde ‘iktidarın’, Yahya Kemal’in algılayışına göre ise ‘estetğin’ malı olduğuna kısaca işaret etmiştir (Yavuz, 2011). Ayrıca Türkmen, bu kavrama, Osmanlı sarayına dair “halkın ulaşamadığı ve hem kibrin hem de rıyanın merkezi olan bir mekân” şeklindeki olumsuz bakış açısını sunarken değinmektedir (Türkmen, 2005). Bundan başka Narlı, klasik Türk edebiyatı içerisindeki İstanbul tasvirlerinin tamamen ‘saray istiaresi’nin merceğinden yapıldığına dair bir cümle sarf etmiş, Yıldız ise âşık ile maşuk arasındaki şah ve köle ilişkisini anlatırken bu kavramı zikretmiştir (Narlı, 2015; Yıldız, 2019). Öte yandan ‘saray istiaresi’nden bahsederken doğrudan Tanpınar’ın ismini zikretmeyen iki adet de tez mevcuttur. Bunlardan ilki olan tezde Sürelli, XVIII. yüzyıl mesnevilerinin ‘saray istiaresi’nin temsil ettiği ilişki şekillerine uymadığını ifade ederken, ikinci tezde ise İpek, çalışma konusu olan gülün ‘saray istiaresi’ kapsamında olduğunu izah ederken bu kavramı kullanmıştır (İpek, 2008; Sürelli, 2007). Ne var ki İpek, Tanpınar’ı hiç zikretmemiş değildir. Zira o, Tanpınar’ın güle ve saraya dair olan bazı cümlelerini alıntılar ve böylece onu anmıştır.

55 adet çalışmada, yani bütünü %51’inde, ise ‘saray istiaresi’nden kısaca bahsedilirken Tanpınar’a da atıfta bulunulmuştur. Bunların bir kısmı doğrudan Tanpınar üzerine olan ve onun görüşlerini özetleyen çalışmalardır ve bu çalışmalarda ‘saray istiaresi’nden de kısaca bahsedilmektedir (Törenek, 1993; Koç, 2015; Çapan Özdemir, 2019). Bazı araştırmacılar da klasik edebiyatta zalim sevgilinin aslana, ankaya, hümaya, güle, çınara, serviye, güneşe ve dolayısıyla hükümdara, mazlum âşığın ise kula benzetilmesinden bahsederken bu kavrama kısaca değinmişlerdir (Kırkkılıç, 1996; Dilçin, 2000; Çulhaoğlu, 2002; Emil, 2006; Kemikli, 2006b; Aydemir, 2007; Kurnaz, 2007; Açıl, 2008; Şenödeyici, 2008; Çulhaoğlu, 2009; Derdiyok, 2010; Gökcan Türkdoğan, 2011; Nazik, 2011; Şenödeyici, 2012; Akalın, 2014; Uçan Eke, 2015; Kazan Nas, 2016; Oğuztürk, 2016; Atasoy, 2019; Çelik, 2019; Gök, 2019a; Gök, 2019c; Taştan, 2019; Ümütlü, 2020; Bilgin & Kılınç, 2022; Keklik & Tunçadam, 2022; Uğur, 2023; Yağar, 2023). Diğer taraftan bir kısım çalışmalarda ise ‘saray istiaresi’nin benzetileni ve sevgilinin metaforu olan saray, hükümdar ve içtimaî nizam üzerinde durulmakta ve bunların edebiyata etkisinden bahsedilmektedir. Örneğin bunların bir kısmında himayeciliğin, otoritenin ve metaforların

padişah, saltanat, saray ve dolayısıyla bir merkez etrafında başlayıp hiyerarşik bir şekilde de çevreye yayıldığına dikkat çekilirken bu kavramdan bahsedilmektedir (İsen, 2001; Gülhan, 2005; Kemikli, 2005; Kaya, 2006; Avşar, 2007; Doğan, 2010; Varışoğlu, M. Celal, 2011; Horata, 2012; Yavuz, 2014; Yazar ve Uslu, 2015; Yekbaş, 2015; Dağlar, 2016; Dalyan, 2016; Koç Keskin, 2016; Küçük, 2021; Özdemir, 2024). Bir kısım araştırmacılar da Divan edebiyatının daha ziyade saray etrafında döndüğüne ve yüksek bir zümrenin edebiyatı olduğuna dair görüşleri ve eleştirileri ifade ederken yine 'saray istiaresi'ne kısaca değinmektedirler (Köksal, 1996; Bilgin, 2008; Caner, 2008).

Ayrıca 'saray istiaresi'ni bu kategorilere sokulamayacak birtakım bağdaştırmalar yaparak zikreden araştırmacılar da mevcuttur. Misal olarak Öztürk, sevgiliyi nimete ve makam mevkiye, âşığı bunları talep edene ve rakibi de talibin bu makam mevki hak etmediklerini düşünerek eleştirdiklerine benzetmekte ve sevgili, âşık ve maşuk üçlüsünü 'saray istiaresi' ile birlikte anmaktadır (Öztürk, 2014a). İki makalede ise sevgilinin maddî ve manevî açıdan çift katmanlı olarak düşünüldüğü, onun tasavvufî ve ilahî çerçevede şeyh veya Allah olabildiği ve âşığın maddî veya manevî sevgili için canını feda etmeye hazır olduğu dile getirilirken 'saray istiaresi'nden faydalanılmaktadır (Öztürk, 2014b; Solmaz ve Saygın, 2020). Bir başka çalışmada da Nedim'in bazı hususiyetler itibarıyla klasik Türk edebiyatının standart çizgisinden uzaklaştığı dile getirilirken 'saray istiaresi' bu standart çizginin ne olduğunu tarif etmek için kullanılmaktadır (Sayak, 2016). Bunların haricinde Gök, 'saray istiaresi'nin bir şehre uyarlandığı, yani bir 'şehir istiaresi' olarak düşünüldüğü takdirde bir imparatorluk merkezi olan İstanbul'un bu kategoriye ait zirve bir istiare olarak hizmet edeceğini ifade etmektedir (Gök, 2018). Turan'a gelinecek olursa o, klasik Türk edebiyatı şairlerinin maddî ve manevî birtakım gerekçelerle şiir yazdıklarını ve bu sebeplerin 'saray istiaresi' çerçevesine oturtulabildiğini dile getirmektedir (Turan, 2008).

Son olarak toplam 26 çalışmada (bütünün yaklaşık %24'ü), bilhassa divan, mesnevi vs. neşirlerinde, 'saray istiaresi' kavramı bir temel kurmak için kullanılmamakta, bunun yerine bu kavrama yalnızca belli şiir veya beyitlerdeki unsurları ya da birtakım eserlerin bazı bölümlerini izah etmek için başvurulmaktadır. Bunların 19 adedinde (bütünün yaklaşık %18'i) bu kavram ile birlikte Tanpınar'ın ismi de zikredilmektedir (Üzgör, 1997a; Üzgör, 1997b; Çınar, 2001; Özcan, 2004; Turan, 2005; Kemikli, 2006a; Erol, 2009; Derdiyok, 2011; Kızıltaş, 2014; Karaman, 2016; Açar, 2019; Gök, 2019b; Işık, 2019; Bilen, 2021; Ertem, 2021; Karabulut, 2021; Öztürk,

2021; Demirok, 2022). 8 adet çalışmada (bütünün yaklaşık %7'si) ise 'saray istiaresi'nden bahsedilmiş ancak Tanpınar'ın ismi zikredilmemiştir (Şener, 1995; Dilçin, 2007; Solak & Sandıkçı, 2009; Aydemir, 2010; Bilgin, 2015; Aydemir, 2018; Akbaşı, 2022; Uyan, 2022).

Görüldüğü üzere 'saray istiaresi', çoğunlukla araştırmacıların siyasî otoritenin şiire yansımalarını incelerken kullandıkları bir kavramdır. Onlar bu kavram vasıtasıyla Osmanlı cemiyet yapısının hiyerarşik ve patrimonyal tarafını ve bunun şiire akseden yönlerini incelemişlerdir. Bu manada araştırmacılar, 'saray istiaresi'ni çalışmalarında söylemek istedikleri şeyler için bir hareket noktası veya kavramsal bir temel olarak kullanmışlardır. Bilhassa sevgilinin neden muharip, avcı, sultan vb. olarak tasvir edildiğine ya da sultanın niye gök cisimleri, sevgili ve benzeri unsurlara benzetildiğine dair açıklamalar hep bu kavram çerçevesinde yapılmıştır. Bu izahat zaman zaman bütün bir çalışmanın temeli olacak kadar genişlemiş bazen de birkaç beytin şerhi ile sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla bizim iki makalelik serimiz de bahsi geçen bütün bu çok kıymetli çalışmalara birçok açıdan benzemektedir ve bunları takip etmektedir. Ancak bu seriyi diğer çalışmalardan ayıran noktalar da mevcuttur: Mesela 'saray istiaresi' başta da söylendiği gibi temelde Divan şairlerinin dünyaya nasıl baktığını gösteren bir paradigmadır ve birçok araştırmacı da çoğunlukla bu paradigmanın şairlerin yazma tavırlarını nasıl etkilediği üzerinde durmuşlardır. Oysa bu iki makalede söz konusu paradigmanın kavramsal olarak desteklenmesi ya da çürütülmesi gibi bir maksat güdülmeyecek, bunun yerine Tanpınar'ın bu paradigmayı tasvir ederken kullandığı kategorizasyonlar genişletilerek ele alınacaktır.

Diğer bir deyişle çalışmamızda bu paradigmanın bir kritiği yapılmayacak, bunun yerine bu kavramdan yola çıkılarak genişletilen ve kategorize edilen bir istiare grubuna ait unsurlar, 'Avnî ve Bahâyî Divanlarında mukayeseli şekilde aranacaktır. Dolayısıyla Divan şiirinin esas olarak patrimonyal devlet sistemi ve saltanat ile ilişkili olan taraflarını tasvir eden 'saray istiaresi'nin unsurları, bu çalışmada her zaman için böyle bir paradigmayı doğrudan ifade etmeyecektir. Örneğin Tanpınar, bahçeye ve bahara dair unsurları, baharın, servinin veya gülün sultana dair hususiyetlerle tasvir edilmeleri sebebiyle bu paradigmanın bir parçası saymıştır. Aynı şekilde meyhaneyi şairlerin sistemin tazyikinden kurtulmak için sığındıkları bir mekân olarak nitelemiş, bu sebeple de meyhaneyle alakalı unsurları da bu paradigmanın bir alt başlığı olarak zikretmiştir. Ne var ki bu unsurların her birisinin sadece ve doğrudan saray ve saltanat fikirlerine atıfta bulunduğu da kesinlikle söylenememektedir. Tabiatıyla bu çalışmada anılan örneklerin her biri de bu paradigmanın bir parçası olsalar da sadece 'saray istiaresi'ne matuf

değillerdir. Mesela sevgili, bahçenin şahı olması hasebiyle güle benzetildiğinde burada mutlaka 'saray istiaresi' devreye girmektedir. Bununla beraber sevgilinin fizikî hususiyetlerinin bahçedeki unsurlara benzetildiği her yerde doğrudan ya da sadece bu bakış açısının devreye girdiğini iddia etmek de aşırı olacaktır. Öyle ki burada bahsi geçecek her bir unsura dair 'saray istiaresi'ne hiç değinmeden çalışmalar yapmak da imkân dâhilindedir. Öte yandan kullanıldıkları birçok yerde bu unsurların diğer istiarelerle birlikte 'saray istiaresi'ne de ait sayılabileceğini söylemek mümkündür. Buna dayanarak bu makale serisinin söz konusu paradigma üzerinde yoğunlaşmamakla birlikte bu paradigmaya ait istiare gruplarının Divan şiirinde nasıl kullanıldığına dair okuyucuya manalı bazı veriler de sunacağı kanaatindeyiz.

Kısacası hem tek bir şairin bütün şiirlerinde hem de iki farklı şairin divanında bu unsurların nasıl yer aldığına dair mukayeseli ve kapsamlı bir çalışma yapılacak ve ilk makalesinde 'Avnî ve Bahâyî Divanlarında "Bezme/Meyhaneye ve Bahara" ve "Rezme/Muharip Sevgiliye" dair unsurların ele alınacağı bu seride 'saray istiaresi'nden hareket edilecek ve bu paradigmanın Tanpınar tarafından yapılan kategorizasyonu genişletilerek buna dair unsurların söz konusu iki divanda izi sürülecektir. Elbette bu esnada yukarıda zikredildiği gibi ulaşılan bulgular arasında bu paradigmanın haricinde ve onu anmadan da ulaşılabilecek sonuçlar olacaktır. Üstelik bu makale, daha önce de bahsi geçtiği üzere kavramsal, paradigmaya dayalı ve Divan şairinin düşünce dünyasını derinlemesine irdeleyen bir çalışma değildir. Bunun yerine birtakım istatistikî tasnifler yapılacak ve neticede aynı istiare gruplarının hem farklı dönemlerde yaşamış hem de farklı ekollere ve sosyopolitik statülere mensup olan bu iki şairde nasıl ve ne sıklıkla kullanıldığı incelenecektir. Bununla beraber bu tasniflerin neticesinde 'saray istiaresi'nin ve bununla ilişkili diğer istiare gruplarının Tanpınar'ın iddia ettiği gibi tüm Divan edebiyatına şamil bir yapısı olduğuna dair veriler de ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla çalışmamız bu yönüyle de zannediyoruz ki söz konusu bakış açısını istatistikî açıdan destekleyici bir tavır sergileyecektir.

## 2. 'Avnî Divanında 'Bezme/Meyhaneye ve Bahara' Dair Unsurlar

Avnî Divanında "76 gazel, 1 muhammes, 1 murabba, 2 kıta, 11 beyit ve 1 mısra olmak üzere 92 parça şiir" bulunmakta ve bunlar toplamda 449 beyite tekabül etmektedir (Baltacıoğlu, 2003: VI). Bu beyitlerin ise 79 tanesi yani yaklaşık %18'i 'Bezme/Meyhaneye ve Bahara' dair unsurlar etrafında şekillenmektedir. Bezm ve meyhane 28 beyitte yer alırken bahar, 51 beyitte yer almaktadır ve hem bezm hem de bahar temalarının kullanıldığı beyit

sayısı ise 4'tür. Ayrıca 9 beyitte 'Bezme/Meyhaneye ve Bahara' dair unsurlar yer almakla birlikte diğer kategorilere giren unsurlara da yer verilmiştir. Nitekim aşağıda da bütün bu unsurlar Baltacıoğlu'nun çalışması esas alınarak tetkik edilecek ve bahsi geçen unsurun hangi kaside yahut gazelin hangi beytinde yer aldığına yalnızca kısaltma ve numaraların verilmesi marifetiyle atıfta bulunulacaktır. Bu esnada kasideler için K., gazeller için G., mesneviler için M., muhammesler için MH., kıtalar için K., tarihler için TR., rubailer için R. ve son olarak müfretler için MF. kısaltmaları kullanılacaktır. Beyitlere atıf yapılırken ise parantez içinde önce bu kısaltma verilecek, sonra da bu beytin hangi şiirde ve beyitte olduğu araya taksim işareti konarak zikredilecektir: (K. 1/1). Ayrıca muhammes ve mesnevi gibi kendi içerisinde de bölümlenmelere sahip olan şiir formları için ise kısaltmayı ve şiir numarasını beytin hangi bölümde yer aldığını gösteren bir sayı takip edecektir. Sonra da beyit numarası verilecektir: (MH. 70.3/2).

Bezm, sevgilinin saltanatını pekiştiren bir unsur olup orada sevgili, tek başına bütün haşmetiyle parlamakta ve gök kubbe şaire sanki onun gam meclisinde içtiği şarabın basit bir kabarcığı gibi görünmektedir (G. 1/4). Bahar da, açılan güllerle birlikte, bu içki meclisinin atmosferini kuvvetlendiren bir mevsimdir ve şarap içmeyi gerektirmektedir (G. 5/2). Ayrıca günün birinde sonbahar erişecek ve ilkbahar bittiğinde lale bahçesi de elden gidecektir (G. 22/1). Nitekim şair, sevgilinin selamet bahçesini iştret için teşrif ettiğini ancak zevklerinin uzun sürmediğini ve nihayetinde baharın geldiğini söylemektedir (MF. 88). Baharın bu geçiciliği sebebiyle şair, zamanını iyi değerlendirmeyi arzu etmekte ve sakiden şarap getirmesini istemektedir. Ayrıca insanlara kendisine şarabın özellikleri hakkında soru sormamalarını da istemektedir zira boğulmuş olan deryanın hakikatini bilemeyecektir (G. 35/3).

Sevgilinin fiziki görüntüsü ise bahara ve bahçeye dair unsurlarla tasvir edilmektedir. Örneğin yüzü güller ve çiçeklerle dolu olan mahbubun yüzü bir güzellik baharı kesilmekte ve o, güzellik bahçesi ile baharını güzelliğiyle şenlendirmektedir (G. 56/1, 56/2). Onun yanağının baharında taze güller açılmıştır ve âşıklar onu seyre koyulmuştur (G. 72/4). O, gül bahçesine gezmeye geldiğinde yasemin, bunu görerek dallarla sallanıp kalmakta ve bahçedeki her bir unsur, sevgili karşısında aşağı kalmaktadır (G. 58/3). Diğer taraftan şaire göre onun evi de bir gül bahçesidir ve sabah yeli sonbaharda bile bu bahçeye ipek döşemektedir (G. 13/1). Hatta bu minvalde şair, onun kendi mahallesinde dolaşmasını da "gül bahçesinin köşeleri güllerle süslenmiş" diye tarif etmektedir (G. 65/2). Ayrıca bahçedeki kırmızı gülden maksat da sevgilinin gül yanaklarıdır (G. 8/1). Öyle ki gül yüzlü sevgili, bu benzerlik

sebebiyle gülün canına zulmetmiştir ve yanağının nazikliği ile onun yapraklarını yeke vermiştir (G. 40/1, 72/2). Nasıl ki gül bahçesi güllerle parlaklık kazanmaktadır öyle de mahbubun yanakları da halis şarapla parlamıştır (G. 36/1). Onun dudakları gonca, yüzü güldür ve âşıklar, bu ikisinin ismi anıldığında arzu ile dolarak yaka parçalayıp bülbül gibi feryat etmektedirler (G. 29/1, 45/1). Zira sevgilinin devrindeki yani yuvarlak yüzündeki yanakları, sarhoş gözler önündeki iki gül demetine benzemektedir ve bu güller, âşıkların gönlünü birer bülbül kılmıştır (G. 11/1, 45/2).

Nitekim hem şair hem de şairin can bülbülü, sevgilinin yüzünün gül bahçesini arzular ve anarak ağlamakta ve şairin gözleri, bir bahar bulutu haline gelmektedir (G. 31/1, 53/3, 69/3). Şaire göre gül mevsimi olan ilkbaharda gül bahçelerine akın edilmesi gibi sevgilinin yanaklarının devrinde de onun mahallesine gitmek makul bir şeydir (G. 46/2). Zaten sadece o değil, bülbüller de sevgilinin gül bahçesinde onun gül yüzünü anarak çılgına dönmektedirler (G. 32/4). Gülen yani açılmakta olan bir gülün bülbülün çığlıkları ile parlaklık kazanması gibi sevgili de âşıklarının bu inlemelerini duyduğunda gülümsemektedir (G. 36/5). Sevgili, servi boyuyla evinden çıkıp bahçeye ziyarete geldiğinde bülbüller çığlık atmaya başlamakta ve bahçede bir kavga ve karmaşa başlamaktadır (G. 13/5, 17/1). Bülbüllerin ona olan aşkı öyle fazladır ki dünya yüzünde bir gül ararken sevgilinin yüzüne benzeyenleri aramaktadırlar (G. 7/3). Bu arayış esnasında bir bülbül, gül şahına ağzı mühürlü goncayı mektup olarak göndermiştir ve gül bahçesindeki her bir dala konarak yani mektuptaki harflerin her birisi üzerinde durarak bunu ezberlemektedir (G. 7/4). Öte yandan şair, sevgilinin kendi gönül bahçesindeki gülen bir gül haline geldiği anda canının bülbülünün de ağlayıp feryat etmeyi kestiğini söylemektedir (G. 30/2). Ne var ki gül mevsimi bir aya kalmadan bitecektir ve bu sebeple her şeye rağmen şair, parlak ve güzel bir gül olan sevgilinin yüzünü gül bahçesinin gülüne benzetmeye kıyamamaktadır (G. 19/5).

Sevgilinin şehla gözü nergis, kâkülü güzellik bahçesini dal dal süsleyen taze sümbül, kıvrım kıvrım saçları ise "ince dallar üzerinde bitmiş karabiber gerdanlığıdır" (G. 7/1, 7/2, 17/4). Onun kara sümbüllere benzeyen kâkülleri âşıkların ahı olmuştur (G. 14/1). Öyle ki peri gibi güzel olan sevgiliyi sümbül saçları dağınık bir şekilde gördüğünde şairin gönlü perişan olmaktadır (G. 67/2). Fıstık çamı, onun boyunun hizmetçisidir ve hatta şair, eğer hizmette kusur ediyorsa sevgiliye onu başından atıp kulluktan azat etmesini tavsiye etmektedir (G. 44/2). Bahçedeki gönül süsleyen serviden maksat ise onun boyudur (G. 8/1). Bu gonca dudaklı sevgili öyle bir güzeldir ki boyu bir fidan iken gönül süsleyen bir servi haline gelmiştir (G. 32/1).

Nice hürler onun servi boyunun kölesi olmaktadırlar (G. 21/1). Servi ve şimşirler onun boyunun yanında hiç mesabesinde kalmışlardır ve sevgilinin gönüller götüren servi boyunu gören kişi, servinin adını anmamaktadır (G. 21/1, 60/1). Öyle ki onun yanında birer fidan gibi kalan serviler, onun boyunun evvela kölesi olmuş, sonra da yine sevgili tarafından azat edilmişlerdir (G. 40/1, 56/3).

Dolayısıyla o put gibi güzel sevgili, bahçede salınan servilerle yani servi boylu diğer güzellerle gezintiye çıksa bu servilerin hepsinden üstün gelmektedir (G. 17/2). Nitekim âşık da gönül kuşunu baştan aşağı bütün dünya bahçesinde dolandırmış ve en nihayetinde bu güzel salınışlı yüce servide karar kılmıştır (G. 54/1). Onun üstünlüğü öyle bir seviyededir ki âşıklar ona ancak meşreplerini su gibi pak edip ayağına yüz sürmekle ulaşabilmektedirler. Zira serviler, ırmak kenarlarında bulunmaktadır ve ırmağın suyu, akıp giderken servinin ayağına yüz sürmektedir (G. 39/4). Dahası servinin salınışına canlılık aşıl原因an da kenarında bulunduğu bu ırmaktır. Dolayısıyla âşık, sevgilinin salınışını görüp ayrılık saikiyle ağlayarak gözyaşlarını bir ırmak haline getirdiğinde sevgili, onun gözyaşlarını görerek daha nazlı bir şekilde salınmaktadır (G. 36/4, 53/3). Onun bu salınışıyla ırmak kenarında gezindiğini gören diğer serviler ise baş aşağı olmakta ve bu yürüyüş canlar almaktadır (G. 42/3, 42/5). Ayrıca sevgilinin ziyarete geldiğini duyan şimşir, hazır ola geçmekte, onun hastası olan nergis de gözünü yola dikmekte ve sevgilinin şehla gözünü gördüğü anda başı titremektedir (G. 17/4, 42/4). Onun nazlı bir şekilde gül bahçesine geldiğini gören yasemin ise dallarıyla saklanıp kalmaktadır (G. 58/3). Gül güzeli sevgili, gül renkli gömleğiyle bahçeye gelmekte ve bu esnada goncalar onun gömleğine birer süs düğmesi olarak takılmaktadırlar (G. 58/1). O geldiğinde kendileri de konuşmak üzere ağız birliği eden gonca ve güller, sevgili konuşmaya başladığı anda sus pus kalmaktadırlar (G. 58/2). Onun ayağına güller saçıldığını gören yaban gülü, kendi varlığını da onun ayakları altına sermekte, şair ise sevgilinin gelmesi ihtimaline karşın bahçenin çimenlerini gözyaşlarıyla her daim sulamaktadır (G. 58/4, 58/5).

Şair, bir yandan kendisinden eziyet gördüğü sevgiliyi bu şekilde bir bahçe ve bahar içine yerleştirmekte, diğer yandan da meyhaneyi bize sevgilinin bu cevrine karşı bir teselli yeri olarak sunmaktadır. Nitekim o, sevgilinin o gece geleceğine dair verdiği sözü tutmadığını sakiye anlatmakta ve ondan bu sebeple kendisinde oluşan üzüntüyü yok etmek için içki istemektedir (G. 69/4). Sevgilinin şaraba benzeyen dudaklarının devrinde şairin meyhaneye düşkünlüğü ayıplanmamalıdır zira rintler daima meyhane köşesine yönelmektedirler (G. 46/4). Meyhane, içinde hurileri andırmakla beraber bir



yandan da benzersiz olan çırakların bulunduğu bir yerdir (G. 34/1). Burada altı yön de ruh okşayan rüzgârlarla doludur ve dört mevsimde de buranın havası ilkbahar gibidir (G. 34/2). Bu mekân, şair için bir cennettir ve burada insanlar bin suçları olsa dahi bir latifeyle affedilmektedirler (G. 34/4). Rintlerin daimî uğrağı olan burada Kavus ve Cem pirlerden addedilmektedir (G. 52/2). Rintlerin burada işret edebilmesi için kendilerine bütün âlem alan, felek de gölgelik olmaktadır (G. 41/5). Onlar meyhanenin başköşesinde işret meclisi kurduklarında Kavus'un tahtına geçip içki içerek birer Cem haline gelmektedirler (G. 52/2). Öyle ki bir rindin gönlünü Cem'in ve İskender'in tarihleri değil, Cem'in dünyayı gösteren kadehi hoş edebilmektedir (G. 55/1). Dünya işlerini olduğu gibi bilmek isteyen kişi, Cem'in bu kadehini hazinesinden çıkartmalı ve onu seyretmelidir (G. 72/8). Onlar sakinin İrem bahçesinden, Nemrut ateşinden ve ölümden bahsetmemesini, bunun yerine âlemi gül bahçesi yapan ve mertlik aşıl原因an ateş renkli kadehi getirmesini istemektedirler (G. 55/2, 55/3).

Bundan başka meyhane, şefkatli meyhaneci pirinin bulunduğu ve içkinin arkadaşlığıyla bütün dertlerin unutulduğu bir mekândır (G. 35/1, 35/2). Rintler mest olarak meyhaneye yönelmekte ve meyhaneci pirine hizmet etmekle övünmektedirler (G. 51/1). Öyle ki şair, mürşidi temsil ediyor gibi görünen ve saki, kilisenin ihtiyarı vb. lakaplarla seslendiğı meyhaneci pirinden kadehini doldurarak gönlünü mamur etmesini ve bahaneleri bırakarak içkinin sırrını açıklamasını istemektedir (G. 70/1, 70/2). Ayrıca ondan bu sır ile kendilerinden geçen meyhane ehline içki sunarak onları daha da mest etmesini istemektedir. Zira şarap, gönül sayfasından güzellerle eğlenme arzusunu ve dünyanın eziyetlerini temizleyen bir mahiyettedir (G. 70/3, 70/4). Dahası aydınlık şarap, aşk ateşi ile birlikte yaka yırtıkları arasından şairin gizlemeye muvaffak olamadığı hafi sırları açığa çıkartmaktadır (G. 72/7). Öyle ki içkisini içip şairin kilise diye nitelediğı meyhanenin çatısına bakan kişi, Hz. Musa'nın gördüğü ateşten bir kıvılcım görecektir (G. 70/5). Burada şarap küpünden âlem seyredilmekte ve aşkın Tur dağına çıkılarak Allah'a niyaz edilmektedirler (G. 51/2). Bu mekânın ehli indinde dinin zahirî kısmı burada içilen şarabın bir yudumuna değmemektedir ve şair bu sebeple züht ve takva elbisesini yırtmanın daha iyi olacağına kanaat getirmiştir (G. 72/6). Hâsılı, meyhaneler rintler ve âşıklar için güvenli birer makam ve bir sığınaktır (G. 35/1, 55/8). Bu hadiseler evi olan dünyada ne kadar kalınırsa kalınsın bu süre içerisinde bir meyhaneyi melce edinmek en iyisidir (G. 55/8). Şayet bu gerçekleşirse meyhane gibi bir hisarı olan rindin aşk padişahına gam ordusu asla ulaşamayacaktır (G. 61/5). Elbette ki bazıları bu meyhanede bulunmaya layık değildir ancak şair,

kendisi de bu kişiler arasında ise en azından bu mekânın eşliğini öpmesine mani olmamaları için meyhane ehline yalvarmaktadır (G. 70/6).

### 3. ‘Avnî Divanında ‘Rezme/Muharip Sevgiliye’ Dair Unsurlar

‘Rezme/Muharip Sevgiliye’ dair unsurlar ise divanda toplam 34 beyitte yer almaktadır ve bu da bütün beyitlerin yaklaşık %8’ine denk gelmektedir. Bu çerçevede kullanılan mazmunlarla sevgilinin fiziki unsurları birer silah olarak tasvir edilmekte ve böylece gözümüzün önüne avcı, silahlı bir sevgili profili getirilmektedir. Örneğin sevgilinin kirpiği, aşk hastasına derman veren ecel gibi âşğın cansız bedenine de can bahşeden bir hançer ve öldürücü bir kılıçtır (G. 10/1, 11/6). Sevgili, kirpik kılıcıyla sarhoş bir şekilde dışarı çıkmış olan kâfir bir kan dökücüdür, gönül ülkesine ölüm ve yağma salan bir Hitâ yani Moğol güzelidir ve âşık onun şerrinden korkarak onu hamiyetli Müslümanlara şikâyet etmektedir (G. 16/4, 72/1). Şair, bu şikâyetinde haklıdır zira sevgili, onun gönül memleketinde yan kesici saç ile beraber terör estiren yol kesici bir hayduttur ve şair, onun burada ne aradığını bilmemektedir (G. 15/3). Sevgilinin yan bakışı, yöneldiğini öldüren bir kılıç ve cana geçen gönül delici oklar atarak âşğın bağrında yaralar açan bir okçudur (G. 5/5, 12/4, 14/4, 19/4). Dolayısıyla onun kaşıyla kirpiği, ok ve yaya, gözü, keskin bir kılıca, kirpikleri, mızrağa ve gamzesi ise kılıç ve mızrak kuşanmış bir askere benzetilmektedir (G. 50/2, 50/3, 59/4). Bu muharip sevgili, âşğının gönlüne yan bakış kılıcıyla, okuyla ve ayrılık hançeriyle saldırmak onun göğsünde ayrılık yaraları, yarıkları açmaktadır (G. 2/6, 19/3, 19/4). Böylece âşık, gönlü ve yakası hem zulüm eliyle hem de gam okunun ve kirpiklerin düşüncesiyle parçalanmış ve bela kılıcıyla kanı dökülmüş zavallı bir kurbanı dönüşmektedir (K. 76, M. 75.1/2). Öyle ki o, aşkının sırrını açıklamaya takat getiremese dahi göğsüne saplanmış ve orada gizlenmiş olan gönül delici oklar bunu aşikâr etmektedir (G. 4/5).

Sevgili, bir yandan da bir avcıdır ve saçının ucunu âşğının can kuşunu avlamak için bir çengel, saçını da yırtıcı kuş haline getirmiştir (G. 31/2). Âşık ise sevgilinin karşısında boynuna onun saç zincirinden sağlam bir halka geçirilmiş ve saçının zincirine kul olmuş aciz bir avdır (G. 45/5, 74/1). Öte yandan âşğın gözleri, sevgilinin yan bakışının kılıcı ile yaralanmış ve kanla dolarak kanlı gözyaşları akıtmaya başlamıştır (G. 25/1). Sevgilinin eziyet ve sitem hançeri ise âşğın ciğerini parçalamış ve gamının makası da onun sabrının elbisesini doğramıştır (G. 63/1). Nitekim şair, sevgilinin kendisini öldürmek kastıyla keskin hançerini çektiğini ve bu üzüntü ve keder dolayısıyla yakında can vereceğini söyleyerek hayıflanmaktadır (MH. 75.3/2). Ayrıca sevgiliye zaten ayrılığın hançerini onun gönlüne geçirmişken neden bir de can yakan yan bakış okunu attığını sormakta ve şikâyet

etmektedir (G. 19/4). Başka bir yerde de şair, sevgilinin gönle "ayrılık mızrağını" vurduğunu ve bu mızrağın temreninin canını aldığını söylemektedir (G. 23/4). Bu ayrılık derdi, ancak kavuşmanın ilacıyla şifa bulacaktır. Yani yan bakışın zehirli oklarının panzehiri ancak lal taşına benzeyen kırmızı dudakların içkisidir (G. 27/3). Ne var ki yine sevgilinin yan bakışı, dudağından bir buse almak isteyenleri menetmek üzere kılıç çekmiştir ve bu sebeple böyle bir arzuyu gönülden geçirmek imkânsızdır (G. 72/3). Nitekim bir başka beyte göre de sevgili hem yan bakışıyla öldürmekte hem de dudaklarıyla can vermektedir ve bu sebeple onun yolu en büyük mucizesi ölüleri diriltmek olan Hz. 'İsâ'nın yoludur (G. 14/4).

Anlaşılabileceği üzere âşık, bu av ve yaralama gayretlerinden ve teşebbüslerinden o kadar da rahatsız değildir. Çünkü can memleketini şenlendiren sevgilinin gönül delici okudur ve gönül evini yapan da sevgilinin hançeridir (G. 62/2). Sevgili, kaşının kurbanı olmuş olanlara yan bakış oklarını ardı ardına saplamıştır ve âşığın canı ile gönül de bu kılıçlara hedef ve nişan olmak ümidiyle beklemektedirler (G. 12/4, 66/1). Şair her ne kadar sevgilinin saçının doğan kuşu gökte canlar avlıyor olsa da kendi gönlünün kuşunun çekinmeden ve korkusuzca bu gökte uçtuğunu söylemektedir (G. 39/3). Zira şairin divane gönlü, dert ile canından usanmıştır ve sevgilinin saçının zincirini bir kement gibi kullanarak bununla asılmak istemektedir (MF. 81). Hatta âşık, sevgilinin daha önce yan bakış kılıcı ile açtığı yaraya tekrar bu kılıç ile vurmasını istemektedir ve bu olduğunda gönlünde açığa çıkacak hararet bütün bedenini yakacak bir mahiyettedir (G. 19/3). Dolayısıyla sevgili, kılıcını her çektiğinde âşık sevinmekte ancak bu kılıçla kendisinden farklı birisi hedef alındığında bundan büyük bir üzüntü duymaktadır (G. 40/3).

Âşığa sevgilinin kirpiklerinin kılıcının kişiyi öldüreceğini söylemeye gerek yoktur zira şaire göre hal ehli olanlar bu söze dünden razıdır (G. 11/6). Âşıklar bu silahlarla ölmeyi arzulamaktadırlar. Üstelik sevgilinin yan bakışları, çok müşkül bir iş olan ölümü de kolaylaştıracak bir mahiyettedir (G. 29/5). Zira sevgilinin saçı gönül almakta pek hızlıdır ve ölümü arzulayan şair da ondan avı elde dururken fırsatı kaçırmamasını istemektedir (G. 43/5). Bu minvalde ondan kendisi gibi aciz bir avın boynuna saçının zincirinden sağlam bir halka yapmasını istemektedir (G. 45/5). Dahası sevgilinin kirpiklerinin Hz. Mûsâ'sı onu öldürdüğü takdirde en büyük mucizelerinden birisi ölüleri diriltmek olan Hz. 'İsâ'ya inanmaktan da vazgeçeceğini dile getirmektedir (G. 47/1). Diğer taraftan âşığın ölümüne kirpik oklarının mı yoksa yan bakış kılıcının mı sebep olduğu önemsizdir çünkü öldürme hengâmında ok da kılıç da yamandır (G. 23/2). Yani sevgilinin yan bakışları,

kılıç ve kirpik oklarıyla kuşanıp kendisini öldürmeye geldiğinde âşığın canını kurtarmasına imkân yoktur (G. 59/4). Bu sebeple kimse sevgilinin yan bakışına takat getirememektedir ancak şair, kendi canını ücret olarak vermiş ve buna talip olmuştur (G. 65/5).

#### 4. Bahâyî Divanında ‘Bezme/Meyhaneye ve Bahara’ Dair Unsurlar

Bahâyî Divanında 846 beyit mevcuttur. Bu beyitlerin 93 tanesi yani yaklaşık %11’i ‘Bezme/Meyhaneye ve Bahara’ dair unsurları doğrudan ihtiva etmektedir. Bezm ve meyhaneye dair unsurlar 19 beyitte yer alırken bahara dair olanlar ise 74 beyitte yer almaktadır. Ayrıca bezm ve meyhaneye dair olan unsurlarla bahara ve göğe dair olanlar toplamda 3 beyitte beraberce kullanılmıştır. Bahara dair olan unsurlarla göğe, çevre ve rezme dair olanlar ise toplamda 10 beyitte beraberce kullanılmıştır. Nitekim aşağıda da bütün bu unsurlar tetkik edilecek ve bahsi geçen unsurun hangi beyitte yer aldığına atıfta bulunulurken Toprak ile Uludağ’ın tezlerinde yer alan kaside ve gazellerin numaraları verilecektir. Kısaltmalar için ise ‘Avnî Divanındaki aynı usul izlenecektir.

Bahâyî divanında en evvel görülebilecek olan husus, sevgilinin bahçeye dair unsurlarla tasvir edildiğidir. Örneğin o, gümüş tenli, servi boylu, gonca dudaklı, edalı bir yürüyüşü olan ve uzun boyu bir çınara benzeyen bir güzeldir (G. 3/2, 11/2, 33/3). Maşukun yüzü gül yapraklı, saç da amber kokuludur ve o, amber kokusuyla dünyayı Tatar miskine döndürmektedir (G. 14/6, 22/2). Onun gül yanağında gülün üzerinde yasemin bitmesi gibi mucizevî bir şekilde amber kokulu, sümbül şekilli ayva tüyleri bitmektedir (G. 8/1). Bahar nasıl günlerin parlaklığını artırıyor ve bülbülü feryat ettiriyorsa aynı şekilde bu ayva tüyleri de sevgilinin âlemi aydınlatan güzelliğini arttırmakta ve âşığı da inletmektedir (G. 10/1, 41/1). Zaten sevgilinin yanak bağında bazen gül bazen de yasemin yetişmesini sağlayan da âşığın kan ve gözyaşındır (G. 8/2). Ayrıca şaire göre yanak bahçesindeki bu ayva tüyleri öyle mukaddestir ki bunlar hakkında yazılan şiiirlerin sevgilinin yanağına benzeyen gülün yaprakları üzerine yazılması gerekir (G. 33/6).

Bu tüylerin yanı sıra sevgilinin yanaklarını temsil eden güller de son derece mühimdir. Âşıkların kan ve gözyaşlarıyla yetişen bu güller, çoğu zaman hemen açılmamakta ve gonca halinde kalmaktadırlar. Öyle ki birer bülbüle benzeyen âşıklar, güzellik kitabının varaklarına benzeyen bu gül yapraklarını açılmış şekilde görmemişlerdir. Bu bekleyişin hâkim olduğu aşk da onları âlim birer üstat yapmıştır (G. 20/3). Bunlar bela bahçesi olan dünyanın bahçivânı olduklarından beri nazın gül destesine yalvarmanın

çaputunu bağlayıp durmakta ve sevgilinin gül bahçesinde şakıyan birer bülbül olmaktadır (R. 6/2, 10/2). Açıldığında dahi kırmızı bir gül olan o sevgilinin dikenleri, âşıkların gönüllerine batarak ona kırmızı rengini veren kanla kaplanmakta ancak âşıklar bu durumdan sadece sevinç duymaktadırlar (G. 7/3). Çünkü âşıklar öyle bir güzellik bahçesine bülbül olmuşlardır ki bu gül bahçesinin günahsız gözünün kirpikleri bülbülün gönlüne bir diken gibi batmaktadır (G. 34/3). Sevgilinin bu güzellik bahçesi, kastî bakışların hırsızlığına açıktır ve bu sebeple düğmelerin gömleği ilikleme gibi saçlar da yüzün güzellik bahçesini gizlemiştir (R. 18/2). Ancak zaten şairin inleyen zavallı gönlü de artık sevgilinin kesrete işaret eden amber kokulu saçlarının yükünden kurtulmuştur. Zira o, vahdet olan yüzün güllerine teveccüh etmiştir ve bu güllerin yaprakları da koku salınca birer safa yaprağına dönüşmektedirler (G. 14/6).

Yukarıdaki bu beyitler, çoğunlukla tasavvufi bir muhtevaya sahiptir. Ancak şairin daha dünyevî olan bir gül sevgiliye sesleniyor gibi görünen beyitleri de mevcuttur. Mesela şair, bir güle benzeyen sevgiliyi âşıkların ahını alan gül padişahının memleketinin harap olduğu konusunda ihtar etmektedir (G. 11/4). O gül gelini, âşığı olan bülbüle merhamet etmeli ve kırmızı bir gelin mendiline benzeyen yaprakları ile bülbülün diken yaralarının acısı ile dökülen gözyaşlarını silmelidir (G. 31/2). Ayrıca şair ona insafa gelip lütuf kapısını açması için de yalvarmaktadır (R. 6/1). Zira eğer bülbüle çektiği cevriyi kendi güzellik harmanının mayası yaparsa bülbülün gönlündeki ateş hem onu hem de kendisini yakacaktır (G. 31/4). Nitekim o nazın gül bahçesinin gümüş tenli goncası, bir ara insafa da gelmiş ve şair, kirpiklerini onun ayaklarına sürdüğünde niyazın etek dolusu gül yaprağı ortaya saçılmıştır (R. 2/1, 2/2, 6/1).

Bundan başka sevgilinin bahçeyi ziyaret edişi ve bu esnada etrafındaki herkesi kendisine teshir etmesi de divanda tasvir edilmektedir. Buna göre o servi boylu ve gonca dudaklı sevgili, gül bahçesinde birazcık salınsa bu gülistan, Cennet bahçelerinininki gibi bir taravet kazanmaktadır (G. 3/2). Gül bahçesindeki güller yâri o derecede arzulamaktadırlar ki sabah yeli bu bahçeye uğradığında sevgilinin ayak toprağının tozunu hediye olarak getirmese onun yakasını paramparça etmektedirler (G. 28/2). Ayrıca sevgili, bir lahzacık lale bahçesinde de gezmiş ve bunun üzerine lale, hasetten çatlayarak kendi bağırını yakarak karartmıştır (G. 14/1). Taze bir fidan olan çınar ise sevgilinin boyu çınara benzetildiğinde buna takat getiremeyerek alev almıştır (G. 33/3). Âşığın gönlünün bir nehir gibi her tarafa akmasındaki temel gaye de gümüş tenli ve salınan bu serviyi bulmaktır. Zira serviler nehir kenarlarında bulunmaktadır (G. 11/2).

Nitekim şair de ona taze bir fidan olduğunu, zamanın ise neşvünema zamanı olduğunu ve akan bir nehir olan gönle onun eteğine yüz sürmesi için izin vermesi gerektiğini söylemektedir (G. 1/3). Ancak diğer bir beyitte de ona güzellik metanını gülün kumaşı gibi herkese göstermemesini ve muhafaza etmesini tembih etmektedir. Yoksa bu meta kıymetini kaybedecektir (G. 12/4).

Diğer yandan şair, bazı beyitlerde de bir sevgiliyi değil doğrudan baharın gelişini ve gül bahçesini tasvir etmektedir. Buna göre bahar, gülün amber kokan nefesinin ve bahar rayıhasının âlemi Tatar miskine buladığı bir demdir (G. 22/2). Bu mevsim geldiğinde ilkbaharın hokkabazı, dikenli sopalardan üzerindeki kâselere benzeyen gülleri elinde çevirerek sanatını icra etmeye başlamıştır (G. 35/2). Toprak, yerin hakkı olduğu düşünülerek dökülen şarabın son yudumunu emdiği anda bahçe hararetlenmiş ve bu hararet goncanın dimağındaki coşkunluk şeklinde tezahür etmiştir (G. 39/1). Bilhassa baharın gelişini müjdeleyen ve 21 Mart'a denk gelen nevrüz rüzgârının yani seher yelinin gelişi ile birlikte bahçe sahasındaki mumlar yani güller aydınlanmış ve bahçeler başka bir çeşit güzelliğe ve letafete bürünmüştür (G. 41/5). Bu letafet bahçelerin tabiatına öyle bir sirayet etmiştir ki bu latiflik karşısında dayanamayan bulut, gül bahçesine çiğleri sürahiden boşalırçasına ve inci taneleri gibi yağdırmıştır (G. 12/3). Hatta bir gelin süsleyici olan bu bahar bulutu, yağmur katrelerinin meydana getirdiği, ışık saçan bu incileri güllerin kulaklarına birer küpe yapmıştır (G. 39/5). Bulutun yaptığı bu iş öyle hayırlıdır ki kapalı bir çiçek iken bahar bulutları sayesinde iki renkli “gül-i ra'nâ”ya dönüşen gonca, yapraklarına bulutların övgüsünü dizmiştir (G. 33/4). Ayrıca bazı beyitlerde de ilkbahar geldiğinde gül bahçesinde oluşan değişimler ve burada yaşananlar tasvir edilmiştir. Mesela bir kasidede sümbülün iki renkli gül dilberine sarıldığından, o gülün de çekinmeden sümbülün saçını okşadığından bahsedilmektedir (K. 4/12). Bu esnada şarabın annesi olan asma ise kendisini iffetsizlikten korumaya çalışan ve dervişliğe soyunan serviye musallat olmuş ve ikisi bir anda âşık ile maşuk şeklini almışlardır (K. 4/13, K. 4/14). Onların bu sarmaş dolaş haline bakanlar servinin başındakinin üzüm salkımı mı yoksa gökteki Süreyya takımyıldızı mı olduğunu anlayamamaktadırlar (K. 4/15).

Bunların yanı sıra diğer bazı gazel ve kasidelerde de baharın gelişi bir padişahın hâkimiyeti ele geçişi şeklinde tasvir edilmiştir. Buna göre baharın sultanı, bahçenin kalem oynatıcısını ele geçirmiş, onun lütfunu tarif etmeye kabil olmayan gonca, açılmadan ağzı kapalı bir şekilde kalmış ve bahçede menekşe hattı ile baharın merasimi yazılmaya başlanmıştır (K. 2/1, 2/6, 2/7). Çemen diyarının sultanı, omzuna kırmızı kaftanı, başına da sırma

tacı geçirerek güzelliğini göstermiş, gül bahçesinde canlı hazineler görünmeye başlamış ve bahar, gelişi ile tıpkı kıyamette olacağı gibi yaratışın eseri olan her şeyi diriltmiştir (G. 12/1, 41/2). Bahçenin sultanı olan gül ise seher yeli ile fermanını dünyanın dört bir tarafına göndermiş, bülbül onun fethini yani açışını övdüğü kasideler söylemeye başlamış ve gül padişahı, kırmızı elbisesiyle ortaya çıktığında güneş gülü renk almıştır (K. 2/4, 2/5, 2/14). Bahar şahının seher yeli ile gönderdiği bu haber sonrasında bülbül de onu beklemenin mihnetinden kurtulmuştur (G. 31/1). Öte yandan şairin sarhoş ve pervasız diye nitelediği bülbül, bu diriliş karşısında dehşete de düşmüştür zira açılan gülün yaprakları kanlı bir elbiseye ve bu elbisenin yüz parçaya ayrılmış eteğine benzemektedir (G. 39/3). Geceleri öten bülbül, kış mevsiminde gülün ismini anmayı unutmuş iken gülün bu dirilişine tanık olduktan sonra tekrar gece gündüz onun ismini virt edinmiştir (G. 41/3). Ne var ki onun tüm çabalarına ve bahar mevsimini müjdelemesine rağmen şereflendirme elbisesi ona değil gül bahçesine nasip olacaktır (G. 17/3).

Bülbül, gülü öyle bir hasret ile beklemiştir ki ateşli ahı, üzerinde kuş yuvaları bulunan ağacı, bu yuvaları yakıp gül şekline koyarak bir gülfidanına çevirmiştir (G. 41/4). Bu esnada gözlerinden yaşlar dökülmüş ve bunlar gülfidanını yumuşatarak ya da güllere tazelik vererek hiçbir şekilde boşa gitmemiştir (G. 14/2). Bülbülün gülün haremde icra ettiği nağmeler gülün selametli tabiatının da inkişaf etmeye olan meylini uyandırmıştır (G. 22/1). Böylece gül de bülbüle karşı olan istignasına son vermiş ancak bu sefer de naz ve işve dikenleriyle onu yaralamıştır (G. 20/2). Yine de bülbül, körpe gülden gördüğü bu yumuşak yüz sayesinde kış mevsiminin bütün sıkıntısını unutmuştur (G. 39/2). Zaten gülün nedimi olmuş olan zavallı bülbül, bu beraberliğin hürmetine güller padişahının meclisinde bulunmanın kadrini bilmeli ve şikâyet etmemelidir (G. 22/3). Diğer yandan bir başka beyitte de şair, bülbülün bu feryatlarının nazlı ve parlak gülü kırıp incittiğini söyleyerek bülbülü ihtar etmektedir (G. 22/4). O elbette günü geldiğinde güle kavuşmasına engel olan dikenlerden hakkını alacaktır ancak bundan gülün incinmesi ihtimali vardır (G. 24/4). Nitekim bülbül de her ne kadar dikenlerden nefret etse de gönlü gülün zarar görmesinden korktuğu için kendisini tutmakta ve ateşli ahının tamamını salmamaktadır (G. 24/1). Buna rağmen sarhoş ve çılgın bülbül, öyle çok figan etmiştir ki goncanın derunu, bu feryatlarla yaralanmış ve kanlanmıştır (G. 20/1). Ancak bülbülün bütün bu feryatları boşa gitmiş ve o, gece gündüz sürekli şakımasına karşın ne gül bahçesini kendisine teshir edebilmiş ne de dikenini ateşe verebilmiştir (G. 24/3). Üstelik gül, goncanın dudağından kendi alına bülbülünki de dâhil

olmak üzere binlerce sırrı yazmış ancak bülbülün bu vaveylası onu susturarak bu sırları dile getirmesine mani olmuştur (G. 39/4).

Bundan başka bir kısım beyitlerde de bahara ve bahçeye dair unsurlar, sevgiliden değil padişah, vezir, şeyhülislam vb. memduhlardan bahsetmek için kullanılmaktadır. Mesela şaire göre devletin gül bahçesinin gülü, memduhun sarığına, bu gülün dikenini ise düşmana layıktır (G. 41/9). Ayrıca şair, seher yelinin memduhun kokusunu gül bahçesine ulaştırdığında o bahçedeki gül ağaçlarında gül değil misk çıkacağını söylemektedir (K. 3/34, 3/35). Memduh, öyle üstündür ki bahçedeki gül bile bülbülün onun methini dinlemek için kulak kesilmiştir (K. 4/10). Bülbül ise gözüne bir harf dokunur da düğümü çözer yani dikkatini dağıtır diye bir gül mecmuasına benzeyen memduhun yüzünden gözünü ayırmamaktadır (K. 4/11). Çünkü bir güle benzeyen o memduh, yüzlerce hikâyede geçen gülünden ayrı düşmüş bülbülü kafesten kurtarıp gül bahçesine eritmiştir (K. 5/25). Sonrasında onun kol ve kanatlarını bağlayıp canına gem vurmuş ve o inleyen kuşu bin canı ile kendisine kul etmiştir (K. 5/26). Böylece bu inleyen kuş, melek yüzlü memduhun hususî kandili olmuş ve övgü bahçesinde daima musiki icra eder olmuştur (K. 5/27).

Bahâyî Divanında meyhaneye ise başka bir âlem bulmak isteyenlerin gittiği, havasının ruhu beslediği, suyunun ateş kesildiği ve toprağın taze lal taşlarına benzeyen şarap lekeleriyle kaplandığı bir mekândır (G. 26/3). Burası, cihan meyhanesindeki şarap tapıcıların toprağına secde ettiği bir yerdir (G. 34/5). Dünya ve ahiret meclislerinin müdavimleri, burada ellerine şarap sunan sakinin sunduğu şarabın bir damlasını içtikleri anda mest olmaktadır (G. 34/2). Sakinin yanaklarının aksisi, kadehi nurlandırmış, Nemrud'un ateşini gül bahçesinin görünümüne sokmuş ve onun lütfuyla murat kadehinin son damlası, bahtın taze gelininin yanağına gül rengini vermiştir (G. 5/1, 5/4). Bu muhabbet meclisinde âşıkların gönül damarları tele dönüşerek sazın en kalın ve ince teline ihtiyaç bırakmamaktadır (G. 16/7). Meyhaneye ehlinin gömlekleri altından gönüllerindeki ateş aşıkâr olmaktadır ve bunu görenlerin bu mekânı ve bu mekânın ehlini inkâr etmesi mümkün olmamaktadır (G. 26/4). Bu mecliste aşk ehlinin elinde kadehler vardır ve bu kadehler gönlün ateşinden kırılmaktadırlar (G. 34/1). Âşıklar, burada sakiye minnet eylemeden kendi kanlı gönüllerinin saadet veren şarabının kadehine erişmektedirler (G. 7/2). Öyle ki âlemin mihnetlerini yok eden bu kadeh varken âşıklar, Cem'in dünyayı gösteren kadehine ellerine girse dahi itibar etmemekte ve dünyayı baştanbaşa bu mecliste sunulan kadehten seyrettikten sonra şaraptan başka gönül şenlendirecek bir şey bulamamaktadırlar (G. 26/2, 26/5).



Öte yandan bu şarap her zaman için saadet veren bir mahiyette değildir. Zira işret meclisindeki neşenin peşinde olmayan âşık, bu meclise gönlünün kanını koymakta ve Cem'in kadehindeki şarabı istememektedir (G. 16/1). Bu keder veren şarabı içerken gönül kana bulanmakta ve gönüldeki ateşin yarası görünmez olmaktadır (G. 14/3). Şair, gam meclisinin bu şarabını azar azar içmektedir zira bu şarap, yakaya döküldüğünde gömleği paramparça edecek yani yaka parçalatacak derecede güçlüdür. Ancak bu tedbire rağmen şairin gömleğinin yakası her daim paramparçadır (G. 14/4). Yine de kırık kadehleri ardı ardına içen gönül, asla yıkılmamaktadır zira bu meclisin içki içenleri sarhoş olsalar dahi harap olmamaktadırlar (G. 15/2). Bundan başka sevgilinin kurduğu işret meclislerinde yani bezmde de şarap içilmekte ve âşıklar bunlara akın etmektedirler. Onlar sevgilinin bu meclislerinde bezmin mumlarına akın eden pervaneler gibi suskurlar (R. 10/2). Güzeller meclisindeki bir mum olan sevgilinin alevi yani aşkı, pervane olan âşıkları baştan aşağı yakmıştır (R. 11/1). Bir başka meclis kurucu da padişah'tır. Padişahın bezmi, edep gözeten bir yerdir (M. 1/75). Bu bezm öyle fevkalade bir mekândır ki en aşağı yerini makam olarak tutması durumunda Dârâ'nın külahı feleğin damına degecektir (K. 3/38). Padişahın işret meclisleri için kurduğu otağın ise çadır mı yoksa cennet bahçesi mi olduğu anlaşılammaktadır (K. 4/16). Bu otağ, tepesinde gökyüzünü zemininde ise bir bahçeyi ve baharı barındırmaktadır (K. 4/18). Bundan başka padişahın tabiatı, güneşi kışkandırırken gönlü de Cemşid'in kadehini haset ettirmektedir (M. 2/199). Ayrıca onun tabiatının bir sızıntısı bile bahar bulutunun feyzinin tamamını geride bırakmaktadır ve cömertliği fakirler üzerine inci boca eden nisan yağmuru gibidir (G. 41/6, TR. 1/4).

##### **5. Bahâyî Divanında 'Rezme/Muharip Sevgiliye' Dair Unsurlar**

Bahâyî Divanında 'Rezme/Muharip Sevgiliye' dair unsurları ihtiva eden toplam 35 beyit yer almaktadır ve bu da bütün beyitlerin yaklaşık %4'üne denk gelmektedir. Ayrıca 'Rezme/Muharip Sevgiliye' dair unsurlarla göğe ve çevre dair olanlar toplamda 3 beyitte beraberce kullanılmıştır. Bu unsurların kullanıldığı neredeyse bütün beyitlerde sevgilinin fiziki unsurları birer silah olarak tasvir edilmekte ve böylece gözümüzün önüne avcı, silahlı bir sevgili profili getirilmektedir. Buna göre sevgili, yerinden kopuşları, at sürüşleri ve yiğitçe bakışlarıyla seyreden kişide takat bırakmayan muharip bir süvaridir (G. 13/2). Bu süvari, sihirbaz bir Tatar atlısının silahlı bakışlarına sahiptir ve bunlarla âşıklarının gönül kanlarını tüketmektedir (G. 13/7). Ayrıca o, kılıca ve cellâda benzeyen ceylan gibi mestane bakışları ve göz süzmeleri ile dünyayı harap etmektedir (G. 13/1, 19/3, 21/6, G. 29/5). Dahası onun yan bakışı bir oka da benzemektedir ve bu ok, bundan felah

bulamayan ve dert ehli olan âşıkların yaralara alışık sinelerine işlemektedir (G. 5/2). Bu ardı ardına atılan oklar, âşıkların bir gül bahçesi olan gönüllerine saplanmakta ve sadece bahar mevsiminde yaşayabilen gülün aksine yaz kış âşıkların kanlarıyla sulanarak yaşayabilen birer goncaya dönüşmektedir (G. 23/4). Âşıkların zayıf bedenlerinde apaçık görülebilen çıkık kemikler ise sanki sevgilinin can çıkarıcı ve kalp parçalayan bu bakış oklarıdır (G. 1/4). Diğer yandan sevgili, gam ordusuyla da gönül diyarını viran etmekte ve bu sebeple bu harap şehre ferahlık kervanı gelmemektedir (G. 3/3). Hatta yan bakış oku ile gam ordusu arasında bir rekabet vardır ve ok, sevgilinin gam ordusunun canlar alan hücumunu gördüğü anda onlardan evvel işini görmek için can almakta acele etmektedir (G. 6/2).

Sevgilinin büklüm büklüm saçları ise bir kementtir (M. 2/92). O, bu kementle gönül kuşunu avlamaktadır ve onun büklüm büklüm saçlarının kement tuzağına düşmüş olan gönül, durmadan ıstırap çekerek bir çare aramaktadır (G. 6/4). Ne var ki gönül kuşu, yerinde duramayıp çırpındıkça ve ıstırap çektikçe saçın kemendi daha da sıkışmakta ve muhkem hale gelmektedir (G. 30/4). Öte yandan bazen de bu gönül avcısı, kemende ihtiyacı olmadan bir aşına bakışla işini tamamlayabilmektedir (G. 16/6). Hatta muhabbet ehlinin sineleri onun yan bakış kılıcına daha bir bakış bile atmadan paramparça olabilmektedir (G. 19/3). Sevgilinin yanağındaki ayva tüylerinin ordusunda iş başında olan kılıç ise güzellik hududunda fitneyi önleyen bir askerdir (G. 35/1). Sevgili, bütün âlemi zulüm kılıcının şimşegi ile yakmıştır ve bu sebeple âşıklar, onun mahallesinin başında onu rahatsız eden bir şekilde sürekli feryat etmektedirler (G. 30/2). Ayrıca sevgili, bu âşıklara dostların gönül okşayıcı mektuplarına benzeyen ve uzağa düşmeyen yani isabet eden “cevr” oklarını da atmaktadır (G. 23/1). Bu oklar âşıkların göğsünü lalenin göğsü gibi paramparça etmektedir ve bu derin yaralar, âşıklarda aşk mührünün işaretleri olarak açılmaktadır (G. 20/5).

Bütün bunların yanı sıra sevgilinin bakış oku ve kılıcı, aynı zamanda maruz kalan hastaları iyileştiren bir merhemdir ve aşk kılıcıyla ölenler ilaç istemezler (G. 16/5). Zira kan aldırarak hastaların iyileşmesine sebep olan bir devadır. Bu sebeple sevgili, okunun acısını âşığın gönlünden esirgediğinde âşık buna üzülür (G. 11/6). Zaten sevgili, onu yan bakış oklarıyla vurduğunda dahi bu oklar onun göğsünde onun süre kalamadan ahının yakıcı ateşiyle eriyip düşmektedir (G. 14/5). Ayrıca mahşerde aşk belasının şehitlerine hesap sorulmayacağı için sevgilinin mahallesine öldürülmeye gidenler ve ölenler pek çoktur (G. 15/3). Nitekim âşık da elindeki hançerle karşısında durup bir ona bir hançere bakan sevgiliden eğer maksadı can almak ise tereddüt etmeden canını almasını talep etmektedir (G.

21/1). Yan bakışın celladının ise niye bu kadar naz yaparak onun infazını geciktirdiğini anlamaya çalışmakta, sonrasında da onun da bir emir kulu olup efendisi olan sevgiliden ferman beklediğini anlamaktadır (G. 21/6). Ayrıca kendi güçsüz canını almanın sevgilinin gamzesine kaldığından hayıflanarak kimsenin celladın kılıcının merhametine muhtaç olmaması için dua etmektedir (G. 30/5). Sonrasında da yan bakış celladının kılıca el atmasının manasız olduğunu zira bütün âlemin zaten yârin aşk kılıcıyla şehit olduğunu hatırlamaktadır (G. 29/5).

Aynı minvalde şair, sevgili daha hançerini ona saptırmadan önce âşğın gözünün ve gönlünün bu hançerin hayaliyle suya boğulduğunu ve gönül damarının başı kesik, nemli bir üzüm fidanına benzediğini söylemektedir (G. 36/2). Bundan başka şair, yaralı gönlünü saçının tuzağına kıstırmış olan sevgiliye kendisini bu tuzaktan salmaması için yalvarmakta ve kanadı kırılmış kuşu azat etmenin bir faydası olmadığını ifade etmektedir (G. 29/2). Hatta gamlanan gönlün şad olmaması ve ağır uçan kuşun tuzaktan hiç kurtulamaması için dua etmektedir (G. 30/1). Ayrıca o ay gibi güzel sevgilinin gece vakti onun göğsünde açtığı taze yaralar sebebiyle mahzun gönlüne ferahlık alametleri eriştiğinden bahsetmektedir (G. 3/4). Son olarak da gül bahçesini gönlün arzu kuşlarının av olduğu ve bütün âlem için bir tehlike teşkil eden bir tuzak olarak nitelemektedir (G. 12/2). Diğer yandan bu unsurların bir kısmı da sevgiliyi değil memduhu övmek için kullanılmaktadır. Misal olarak padişahın kılıcının son derece ölümcül olan elması ekmesi, nasırlaşan gönül yarasının ilacı olarak tasvir edilmektedir (K. 1/33). Hatta gönlün her ne kadar padişahın okunun temreninin nişanı yapılarak incinmesine rağmen yine de bu korkulu işkenceyi canının sığınağı addedeceği söylenmektedir (K. 1/38). Dahası şefkatli bir güneş olan padişah, ışığının sine yaran oklarıyla ve kahrının ateşi ile şimşegin zırhını eritip göğsünü yarmıştır (K. 2/3). Eğer ona kemendine layık bir av gerekiyorsa bu ancak feleğin aslanı olacaktır ve padişah, onu perişan edip avlayacaktır (K. 2/24) Öyle ki güneş bile onun dünyayı zapt eden kılıcının vasfını görse çolak kalacaktır (KT. 1/2).

### **Sonuç**

'Sarayı istiaresi' kavramı, ilk defa Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından XIX. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserde Divan edebiyatının bir paradigmasına ve dünya görüşüne işaret etmek üzere kullanılmıştır. Bu kavram, maşukun hükümdar ve âşğın ise kul olduğu bir dünyayı tasvir etmektedir. Tanpınar'a göre bu hükümdarlık fikrinin ihtiva ettiği değerler ise üç büyük işte toplanmaktadır: savaş, av ve işret meclisi. Elbette ki bu üç kategoriyle öyle ya da böyle ilişkisi olan her bir unsur mutlaka 'sarayı istiaresi'nin imlediği bu

paradigmaya bir atıfta bulunmamaktadır ancak ya doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilidir. Dolayısıyla bu çalışmada söz konusu üç kategori, ihtiva ettikleri unsurlar bakımından daha detaylı bir kategorizasyona tâbi tutulmuş ve ‘saray istiaresi’ nin “Bezme/Meyhaneye ve Bahara”, “Rezme/Muharip Sevgiliye”, “Göge”, “Sultan Sevgiliye” ve “Cevre ve Rakibe” dair unsurlarla doğrudan ya da dolaylı olarak münasebet içerisinde olduğu görülmüştür. Bu serinin ilk makalesinde ise bu kategorilerden yalnızca ilk ikisi incelemeye konu edilmiştir. Sonrasında ister doğrudan ‘saray istiaresi’ nin işaret ettiği bakış açısını içersin isterse de bu istiare ile ilişkili olsa da doğrudan böyle bir bağa sahip olmasın bu iki kategori ile bağlantılı bütün istiare grupları ‘Avnî ve Bahâyî Divanlarında taranmıştır. Neticede ise hem bu paradigmayla doğrudan ilişkili olan hem de dolaylı ilişkisi olan bütün istiare gruplarının söz konusu iki şairin Divanında çoğu zaman benzer şekilde kullanıldığı görülmüştür.

Bu bulgu önemlidir zira ‘Avnî, XV. yüzyılda yaşamış ve klasik üslupla eserler kaleme almış bir memduh iken Bahâyî ise XVII. yüzyılda yaşamış olan ve Sebki Hindî üslubuyla şiirler kaleme alan bir methedicedir. Aralarında iki asırlık bir mesafe bulunan bu iki farklı sosyopolitik mevkiye ve edebî üsluba sahip şairin aynı unsurlarla şiirlerini yazmış olması ‘saray istiaresi’ nin ve bununla ilişkili olan diğer istiare gruplarının Tanpınar’ın da iddia ettiği gibi Divan şiirinde son derece etkili olduğunu göstermektedir. Bunun en bariz örneklerinden birisi her iki divanda da sevgilinin fizikî hususiyetlerinin bahçedeki unsurlarla tasvir edilmesidir. Örneğin her iki divana göre de sevgilinin yüzü bir gül bahçesidir ve yanaklarında güller bitmiştir. Boyu servi gibidir, dudakları goncadır ve her bahçeye uğradığında bahçedeki tüm bitkiler ve hayvanlar onun hayranlığı ve kıskançlığı ile kendilerinden geçmektedirler. Öyle ki çınar, lale vb. bitkiler onun hasediyle kendilerine zarar vermektedirler. Ayrıca bülbüller, bu gül gibi sevgilinin aşkıyla yanıp tutuşmakta, âşıkların gönlü ise bir su gibi akarak nehir kenarında salınan bu servinin ayağına yüz sürmeyi arzulamaktadırlar. Pek tabiidir ki bahçe ve bahar, içki ve işret meclisi temalarını da beraberinde getirmektedir. İki divanda da sevgili ya bahçede ya da diğer mekânlarda işret meclisleri kurmakta ve âşıklar, bu meclislerin müdavimleri olmaktadır. Ayrıca bu işret meclislerinin bir uzantısı olarak meyhane de hem ‘Avnî hem de Bahâyî divanlarında çoğunlukla benzer şekillerde tasvir edilmektedir. Buna göre meyhane, âşıkların gelip gönüllerindeki aşk sıkıntılarını ve gamlarını giderdikleri yerdir. Burası onların sığınağıdır ve ilahî bir mahiyeti de haizdir. Buranın içki sunan sakisi batmî sırların sahibidir ve sunduğu

şarap ile bunları âşıklara aşikâr etmektedir. Âşıklar nezdinde bu mekân dünyanın her yerinden ve burada içilen şarap da her şeyden yeğdir.

'Saray istiaresi'nin ve bununla ilişkili istiare gruplarının diğer ve belki de en önemli yönlerinden birisi ise av ve savaştır. Öyle ki sevgili, her iki divanda da avcı ve savaşçı bir Tatar yahut Hitay süvarisi şeklinde tasvir edilmektedir. Onun yan bakışları oka, okçuya ve kılıca; kaşları yaya; kirpikleri oka ve mızrağa; saçları ise kemende, çengele ve yırtıcı kuşa benzetilmektedir. Bu silahlı ve avcı sevgili, gönül mülkünü harap etmekte ve âşıkları ya hançer, kılıç ve ok gibi silahlarla öldürmekte ya da saçının kemendi, çengeli yahut yırtıcı kuşuyla avlamaktadır. Bu fiiller görüldüğü üzere zulümdürler ancak her iki divanda da en çok zikredilen husus, âşıkların sevgilinin bu vahşî muamelesine razı oldukları, hatta bunu arzuladıklarıdır.

Diğer taraftan bu iki divanda bu unsurların nasıl kullanıldığı hususunda farklılıklar da mevcuttur. Örneğin Bahâyî, hem "Bezme/Meyhaneye ve Bahara" hem de "Rezme/Muharip Sevgiliye" dair unsurları kullanırken takip ettiği Sebki Hindî ekolü mucibince geleneğin içerisinde kalmakla birlikte önceliklere nazaran daha orijinal ve karmaşık hayaller kullanmış ve sınırları zorlamıştır. 'Avnî Divanında kullanılan unsurların ise geleneğin içerisinde ve belli kalıplar dâhilinde kaldığı, bu yönüyle de kendi selefi, muasırı ve halefi olan şairlerle son derece benzeştiği görülmektedir. Ayrıca Bahâyî, "Bezme/Meyhaneye ve Bahara" dair unsurları kullanırken 'Avnî'nin aksine baharın gelişini son derece ayrıntılı ve karmaşık hayallerle tasvir etmiş ve kaside de yazmış olması sebebiyle memduhlarını bu bahçe, bahar ve iştret meclisi dekorları içerisine yerleştirmiştir. Bunun dışında 'Avnî'de ise sevgilinin savaşçı ve süvari kimliğinin nispeten daha ağır bastığı ve bu hususiyetinin somutlaştırıldığı görülmektedir. Oysa Bahâyî'de sevgilinin bu yönü daha soyut bir çerçeve içerisinde anlatılmakta ve derinlikli hayaller ile işlenmektedir.

Kullanılan unsurlara istatistikî açıdan bakıldığında ise şunlar görülmektedir: 'Avnî Divanında "Bezme/Meyhaneye ve Bahara" ve "Rezme/Muharip Sevgiliye" dair unsurları içeren beyitlerin sayısı 113 adettir ve bu da bütün beyitlerin yaklaşık %25'ine tekabül etmektedir. Bahâyî Divanında ise bu unsurları ihtiva eden beyitler, üstelik bu divan ilkinin neredeyse iki katı kadar beyte sahip olmasına rağmen, 128 adettir ve bu da bütünün yaklaşık %15'ine denk gelmektedir. Bunun ise XVII. yüzyıl edebiyatının kendisine mahsus hususiyetlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Zira bu asırda Sebki Hindî akımının tesiriyle daha önce söylenen

hayallerden farklı ve orijinal yeni hayaller meydana getirme çabası bütün şairlerde aslî maksat haline gelmiş ve bu sebeple, tabîi yine gelenek içerisinde kalmak şartıyla, daha önce rastlanmamış tamlamalar ve hayaller kullanılmıştır. Şeyhülislam Bahâyî de bu cereyandan etkilenmiş bir şair olarak, divanında da açıkça görüldüğü üzere, çok farklı hayaller ve tamlamalar kullanmış ve böylece geleneksel manada ‘saray istiaresi’ ve bununla ilişkili istiare grupları divanda bu kadar az görülebilir olmuştur. Hatta Bahâyî, ‘saray istiaresi’ne ve bununla ilişkili istiare gruplarına dair unsurları bile yine farklılaştırarak ve daha önce rastlanmamış olan hayali icat etme noktasında gayret göstererek kullanmıştır.

Diğer yandan Bahâyî Divanında yer alan bu iki kategorideki unsurların bir kısmı da sevgiliyi değil padişah, vezir, şeyhülislam vb. memduhları tasvir etmek için kullanılmakta ve kasidelerde yer almaktadır. Gerçi bu durum, girişte izah edildiği üzere ‘saray istiaresi’nde ve bununla ilişkili istiare gruplarında mevcut olan çok yönlülüğün bir eseridir ve sevgili, padişah olarak tasvir edildiği gibi padişah da sevgili olarak tasvir edilmektedir. ‘Avnî Divanında ise tabîi olarak bu çok yönlülüğe rastlanmamakta ve hep doğrudan sevgili tasvir edilmektedir. Zira ‘Avnî yani Fatih Sultan Mehmet, bir padişahdır ve bu sebeple herhangi bir klasik devir edebiyatçısının yaptığı gibi hamisini öven kasideler yazma lüzumunu duymamıştır. O, daha ziyade sevgiliyi anlatan gazel ve benzeri tarzdaki şiirler yazmakla meşgul olmuştur. Oysa Şeyhülislam Bahâyî, kimi zaman hamisini övmek kimi zaman da uğradığı bir haksızlığı sultana şikâyet etmek maksadıyla kasideler de yazmıştır. Bundan başka her iki divanda da istatistikî açıdan ilk sırada “Bezme/Meyhaneye ve Bahara” dair unsurların, ikinci sırada ise “Rezme/Muharip Sevgiliye” dair unsurların yer aldığı görülmektedir. Bu bakımdan her iki divanda da, unsurların kullanım sıklığı ve sayısı değişse de, geleneğin aynı şekilde işleye geldiği müşahede edilmektedir. Bahâyî divanındaki farklılık ise gelenekten sapmak değil, aksine gelenek içerisinde orijinal olmaya çalışmaktır.

#### KAYNAKÇA

- AÇAR, Zeliha (2019), “Bilinmeyen Bir Gül Kasidesi: Ayıntablı Reşid’in Gül Kasidesi ve Şerhi”, *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, 5.11, 272-301. <https://doi.org/10.28981/hikmet.581793>
- AÇIL, Berat (2008), “‘Aftâb-ı mahşer-i sad âftâb-ı mahşerim’: Divân Şiirinde Güneş İmgesinin Mahşer Güneşine Evrilmesi”, *Kritik Altı Aylık Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 1.1, 161-185.

- AKALIN, Erkan (2014), "Bir Saray Sözcüsü Olarak Klasik Türk Şiiri", *Turkish Studies*, 9.9, 175-184. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7325>
- AKBAŞLI, Sevgi (2022), *XVII. Yüzyıl Divanlarında Tuzak ve Hile Kavramları*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- AKŞEHİRLİOĞLU, Mustafa (2020), Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyat Tarihi. Yüksek Lisans Tezi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Ankara.
- ATASOY, Ümran (2019), Âdile Sultan ve Tevhîde Hanım Divanlarında Üslup, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- AVŞAR, Ziya (2007), "Şairlerin Görüp Unuttukları Bir Rüya: Belâgat", *Turkish Studies*, 2.4, 161-184. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.166>
- AVŞAR, Ziya (2018), Klasik Türk Edebiyatı Yorumcusu Olarak Tanpınar, *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 3.1, 1-9. <https://doi.org/10.30568/tullis.437633>
- AY, Ümran (2009), "Divan Şiirinde Güneşin Sevgili Tipine Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2, 117-162. <https://doi.org/10.15247/dev.9>
- AYDEMİR, Yaşar (2007), "Edebiyat-Medeniyet İlişkisi ve Bu İlişkinin Divan Şairinin Sevgili Tipine Yansıması", *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına I. Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, 12-13 Nisan 2007*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 73-88.
- AYDEMİR, Yaşar (2010), "Klasik Şiirimizde Aşk ve Sadâkat", *Turkish Studies*, 5.3, 48-62. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1627>
- AYDEMİR, Yaşar (2018), *Ramazan Behiştî Dîvânı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-199899/vizeli-ramazan-behisti-divani.html>
- BALTACIOĞLU, Şahmeran (2003), *Fatih (Avnî) Divanı ve Tahlili*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- BİLEN, Sümeyye (2021), "Leylâ Hanım Dîvânı'nda Leylâlî Geceler", *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4.2, 667-684.
- BİLGİN, A. Azmi (2008), "Cumhuriyet Döneminde Saray, Halk ve Tekke Edebiyatı Ayırımı", Haz. Hatice AYNUR, Müjgan ÇAKIR, Hanife KONCU, S. Selim KURU, Ali Emre ÖZYILDIRIM, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 3, Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar II, 27 Nisan 2022, Bildiriler*, Turkuvaz Yayınları, İstanbul, 41-57.
- BİLGİN, A. Azmi (2015). "Türk Edebiyatında Fakr", Haz. A. Azmi BİLGİN, *XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri, 11-13 Kasım 2014, Cilt 1*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul, 105-115.
- BİLGİN, A. Azmi ve KILINÇ, Abdülhakim (2022). "Mesnevilerde "Mahbub"un Anlam Çeşitliliği ve Cinsiyeti", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLETEN*, 74, 161-192. <https://doi.org/10.32925/day.2022.90>

- BİLKAN, Ali Fuat (2009), “Sebk-i Hindî”, *İslam Ansiklopedisi*, 36, TDV Yayınları, İstanbul, 253-255.
- CANER, Fırat (2008), “Cumhuriyet Eleştirisi ile Oryantalizmin İşbirliği: Hasta Adamın Hasta Şiiri”, *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10.29, 159-171.
- ÇAPAN ÖZDEMİR, Funda (2019), “Tanpınar’ın Divan ve Halk Edebiyatına Dair Görüşleri”, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 6.14, 1-10. <http://dx.doi.org/10.17822/omad.2019.107>
- ÇELİK, Mehmet Furkan (2019), *Klasik Türk Şiirinde Tipler*, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- ÇINAR, Bekir (2001), “Dîvân Şiirinde Adâlet”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 10, 295-332.
- ÇULHAOĞLU, Gülşen (2002), *Şeyhi'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisindeki Aşk İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- ÇULHAOĞLU, F. Gülşen (2009), *Osmanlı Şiirinde Kadın Şairin Poetikası: Leylâ Hanım*, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- DAĞLAR, Abdülkadir (2016), “İsimlendirme Hengâmesinde Bir İsim Savunması: Dîvân Edebiyatı”, *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi*, Prof. Dr. Mine MENGİ Özel Sayısı, 2.5, 164 -179.
- DALYAN, Ayşe (2016), “Edebiyatta Zihniyet İncelemesi ve Ahmed Paşa'nın Kerem Redifli Kasidesinde Zihniyet Çözümlemesi”, *Bilig*, 78, 327-359.
- DEMİROK, Eda (2022), *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı'nda Sosyal Hayata İlişkin Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- DERDİYOK, İ. Çetin (2010), “Fuzûlî'nin “Dedim Dedi” Redifli Müseddesinde Pitoresk Anlatım ve Âşık ve Maşuk Profili”. Haz. Gülağ ÖZ, Hayrettin İVGİN, *Canını Cananına Feda Eden Ozan Fuzulî*, Yol Bilim Kültür Araştırma Yayınları, Ankara, 123-138.
- DERDİYOK, İ. Çetin (2011), “Necâtî Bey ve Şeyhî'nin “Garîb” Redifli Gazelleri”, Haz. Çetin DİRDİYOK, Muna YÜCEOL ÖZEZEN, *Ölümünün 500. Yılında Necâtî Bey'e Armağan*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 43-60.
- DİLÇİN, Cem (2000), “Su Kasidesi'nin Bir Beytindeki “Yaygın Yanlış” Üzerine”, *Türkoloji Dergisi*, 13.1, 145-166. [https://doi.org/10.1501/Trkol\\_0000000118](https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000118)
- DİLÇİN, Cem (2007), “Fuzulî'nin Kasideleri Üzerine Kısa Notlar-II”, *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)*, In Memoriam Şinasi Tekin I, 31.1, 293-314.
- DOĞAN, Ali (2010), *Enderûnlı Vâsıf Dîvânı'nda Zaman*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.



- EMİL, Birol (2006), "Prof. Dr. Ömer Faruk Akün", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 19, 81-86.
- ERBAY, Nazire (2021), "'Saray İstiâresi' Yargısı Karşısında Şair Ben'inin İktidarı: Nef'î Örneği", Ed. Reyhan KELEŞ, *Uluslararası Sempozyum: Tüm Yönleriyle Erzurumlu Şair Nef'î Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 12-13 Kasım 2021*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 231-246.
- EROL, Teymur (2009), *Edirneli Güftü'nin Şâh u Dervîş Mesnevisi (İnceleme ve Transkripsiyonlu Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- ERTEM, Davut (2021). *Salâhi'nin Dîvân'ı ve Nuhbetü'l-Emsâl'i (İnceleme-Metin)*, Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- GÖK, Selim (2018), "Tarlan'ın "Hayâlî-Bâkî" Mukayesesi Bağlamında Şehir, Şiir ve Hayal(hane)", *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi*, Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan Özel Sayısı, 4, 109-119. <https://doi.org/10.28981/hikmet.498131>
- GÖK, Selim (2019a), "Klasik Şiirde Âşıkları Seveda Rengine Boyayan Bir Hastalık Çiçeği 'Sarı Safran'", Ed. Ayhan IŞIK, Tuğba AYDENİZ, İbrahim Hakkı İMAMOĞLU, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmi ve Kültürel Hayat Sempozyumu, 11-12 Ekim 2019*, Karabük Üniversitesi, Türkiye Diyanet Vakfı, Karabük, 613-619.
- GÖK, Selim (2019b), "Nedim Divanı'nda Göz'ün Tahlili", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7.18, 180-209. <http://dx.doi.org/10.12992/TURUK804>
- GÖK, Selim (2019c). "'Sevgili Şahbâzıyla Gönül/Can Kuşu Avlamak' Hayali Üzerine", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 14, 87-98.
- GÖKCAN TÜRKDOĞAN, Melike (2011), "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, 111-124.
- GÖNEL, Hüseyin (2010), "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair", *Turkish Studies*, 5.3, 208-222. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1587>
- GÜLHAN, Abdülkerim (2005), "Güneş Redifli Kasideler ve Övgülerinde Hükümdar Tipleneleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Osmanlı Araştırmaları*, 26, 297-328.
- HARMANCI, M. Esat (2012), "Mazmunun Yolculuğu", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 27, 125-142. <http://dx.doi.org/10.24058/tki.324>
- HORATA, Osman (2012), "Nef'î'nin "Sözüm" Redifli Kasidesinin İstiare Zemini", *Bilig*, 61, 143-156.
- IŞIK, İsa (2019), "Hayâlî Divanı'nda Şairin Mecnûn'la Rekabeti Bağlamında Şairin ve Mecnûn'un Konumu", *Turkish Studies*, 14.2, 477-492. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.15021>

- İPEK, Abdulmuttalip (2008), *Klâsik Türk Şiirinde Gül Redifli Kasideler*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- İSEN, Mustafa (2001), Rumeli’de Türk Kültür ve Sanatını Besleyen Bir Kaynak Olarak Akıncılık, Haz. Azize Aktaş YASA, Zeynep ZAFER, *Balkanlarda Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Uluslararası Sempozyumu, Şumnu, 17-19 Mayıs 2000: Bildiriler*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 391-398.
- KAÇAR, Burhan (1994), *Gevherî Dîvanı Metin Tahlili*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- KARABULUT, Halil (2021), *Divan Şiirinde “Gam u Şâdi”*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- KARADENİZ, Mustafa Uğur (2021), “Görsel Bir İmaj ve Mekân Metaforunun Kaynağı Olarak Bahar”, *Hitit Sosyal Bilimler Dergisi*, 14.1, 232-243. <http://dx.doi.org/10.17218/hititsbd.957364>
- KARAHAN, Abdülkadir (1954), “Fatih, Şair Avni”, *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 6.6, 1-38.
- KARAMAN, Gülay (2016), “Şairin Saklı Bahçesinin Şiire Yansımaları: Poetik Ve Estetik Açından Klasik Türk Şiirinde Hayal”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9.46, 123-132.
- KAYA, İ. Güven (2006), “Yahya Bey’in Kasidelerindeki Tarihi Gerçekler”, *Osmanlı Araştırmaları, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu’na Armağan-IV*, 28, 53-75.
- KAZAN NAS, Şevkiye (2016), “Çaresizliğin Yankılanan Sesi: “Elimden Ne Gelir” Redifli Gazeller Üzerine Bir Değerlendirme”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 36, 383-414. <http://dx.doi.org/10.21497/sefad.285247>
- KEKLİK, Murat ve TUNÇADAM, Özkan (2022), “Ahmet Paşa’nın Şiirlerinde ‘Bayram’”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 14-31. <https://doi.org/10.20875/makusobed.1097086>
- KEMİKLİ, Bilal (2005), “Aziz Mahmud Hüdayî’nin Muhîti ve Himâyeciliği Üzerine Bazı Değerlendirmeler”. Ed. Hasan Kamil YILMAZ, *Aziz Mahmud Hüdayi Uluslararası Sempozyum Bildiriler, 20-22 Mayıs 2005, Cilt 2*, Üsküdar Belediyesi, İstanbul, 71-79.
- KEMİKLİ, Bilal (2006a), “Divan Şiirinde Sağlık”, Ed. Coşkun YILMAZ, Necdet YILMAZ, *Osmanlılarda Sağlık (Health in the Ottomans) I*, Biofarma, İstanbul, 299-319.
- KEMİKLİ, Bilal (2006b), “Şiir ve İktidar: Hükümdar Şair Kadı Burhaneddin Örneğinde Bir İnceleme”, *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri, 29 Eylül-01 Ekim 2005*, Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Sivas, 234-246.

- KERMAN, Zeynep (2004), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihini Yeniden Okurken", *Zeynep Korkmaz Armağanı Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara, 253-260.
- KIRKKILIÇ, Ahmet (1996), "Divan Edebiyatının Düşünce Temelleri Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (Eğitim, Kültür, Sanat, Akademi)*, 3, 248-283.
- KIZILTAŞ, Maşallah (2014), *Besnili Lüzûmî Dîvânı (Tahlil-Transkripsiyonlu Metin-Dizin)*, Yüksek Lisans Tezi, Bingöl Üniversitesi, Bingöl.
- KOÇ, Burak (2020), *XVII. Yüzyıl Osmanlı Şairlerinin Divanlarında (Nâbi, Sâbit, Sâbir Pârsâ, Rehâyi, Kâmî) Osmanlı-Rus Savaşlarının Görünümü*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
- KOÇ, Burak (2021), "Savaşı Şiirden Okumak yahut Sözün Savaşını Vermek: Nâbi, Sâbit, Sâbir Pârsâ Örneği", Ed. Burak YUVALI, Latif KARAGÖZ, Taha EĞRİ, *Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-I (Bilim Tarihi - Edebiyat - Eğitim)*, İLEM, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kocaeli, 89-105.
- KOÇ, Burak (2023), "Savaş Düşüncesinin Bosnalı Alaaddin Sâbit Divânı'nda Somutlama ve Güzelleme Bağlamında Görünümü", *Journal of Balkan Studies*, 3.1, 57-78. <https://doi.org/10.51331/A030>
- KOÇ, Murat (2015), "Tanpınar'ın Kaleminden Dede Efendi", *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 12, 117-137.
- KOÇ KESKİN, Neslihan (2010), "Mâşuk, Âşık ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler", *Turkish Studies*, 5.3, 400-420. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1428>
- KOÇ KESKİN, Neslihan İlknur (2016), "Osmanlı Şiirinin Önemli Bir Görsel Kaynağı Ralamb'ın Türk Kıyafetleri Albümü", *Türkiyat Mecmuası*, 26.2, 247-265.
- KONCU, Hanife (1998), *Vâlî Dîvânı*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- KÖKSAL, M. Fatih (1996), "Klasik Edebiyatımızı İsimlendirme Meselesi", *Türklük Araştırmaları*, 2, 209-223.
- KURNAZ, Cemal (2007). "Mevlit Bir Vuslat Şiiri Olarak Okunabilir mi?", Ed. Mustafa KARA, Bilal KEMİKLİ, *Süleyman Çelebi Ve Mevlid Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri*, Osmangazi Belediyesi, Bursa, 106-114.
- KÜÇÜK, Sabahattin (2021), "Saray ve Sultan 1, Saray", *Littera Turca*, 7.4, 1416-1426. <http://dx.doi.org/10.20322/littera.978507>
- KÜÇÜK, Sabahattin (2022), "(Klasik Türk Şiirinden Örneklerle) Saray ve Sultan 2, Sultan", *Littera Turca*, 8.1, 193-202. <https://doi.org/10.20322/littera.1037270>
- NARLI, Mehmet (2015), "Şiir ve Şehir (Osmanlı Şiirinden Cumhuriyet Şiirine)", Ed. D. Mehmet Doğan, 3. *Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi*

- (6-8 Mart 2015-Şanlıurfa), Türkiye Yazarlar Birliği, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi, Şanlıurfa, 57-70.
- NAZİK, Sıtkı (2011), Ahmed Paşa'nın "Elimden Ne Gelir" Redifli İki Gazeli ve Divan Edebiyatında Çaresiz Âşık İmajı", *Turkish Studies*, 6.3, 1679-1696. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2556>
- NAZİK, Sıtkı (2012), "Bâki Divânı'nda Sevgilinin Otorite Sahibine Teşbihi", *Turkish Studies*, 7.3, 1859-1883. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3480>
- NEMUTLU, Özlem (2017), "On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde Edebiyat-İktidar İlişkisi", *Yeni Türk Edebiyatı*, 16, 119-138.
- OĞUZTÜRK, Oğuzhan (2016), *Hüseyin Celâl Bey Hüsn-i Yûsuf Tahlil-Transkripsiyonlu Metin-Dizin-Tıpkıbasım*, Yüksek Lisans Tezi, Bingöl Üniversitesi, Bingöl.
- ONAY, Ebru (2013), *15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Kasidelerde İdeal Hükümdar Portresi ve Hükümdarın Metaforik Sunumu*, Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- ÖZCAN, Tarık (2004), "Sultan Süleyman'dan Süleyman Efendiye İki Şiirin Metinler Arası İlişki Bağlamında Değerlendirilmesi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14.2, 129-138.
- ÖZDEMİR, Abdullah Tahir (2024), *XVI. Yüzyıl Şu'arâ Tezkirelerinde Mekânlar*, Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi, Karabük.
- ÖZKAN, Ömer (2007), "Divan Edebiyatı ve Osmanlı Toplum Hayatı", *Muhafazakâr Düşünce*, 4.13-14, 125-140.
- ÖZTÜRK, İsmail Yavuz (2021), "Türkçe Öğretmeni Adaylarının Eski Türk Edebiyatı Eğitimi Açısından Nef'i'nin "Derler" Redifli Gazeline Dayalı Bir Ders Süreci Tasarımı", *Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi*, 5.2, 248-262. <http://dx.doi.org/10.48066/kusob.1024478>
- ÖZTÜRK, Murat (2014a), "Divan Şairinin Nimet Ve İktidar Ekseninde Ulusları Ötekileştirmesi", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51, 63-88.
- ÖZTÜRK, Murat (2014b), "Klasik Türk Edebiyatında Can Verme Arzusu ve İntihar", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11.27, 33-51.
- PEKTAŞ, Mehmet (2010), "XIV. Yüzyıl Divan Şiirinde Şairin Sevgili Karşısındaki Konumu", *Turkish Studies*, 5.3, 479-491. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1569>
- PELVANOĞLU, Emrah (2006), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezlilik*, Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.

- SAYAK, Bülent (2016), "Nedim ve Orhan Veli Üzerine Karşılaştırmalı Bir Okuma -İfade Arayışı Üzerine Poetik Notlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9.42, 362-367.
- SOLAK, Ömer ve SANDIKÇI, Tuncay (2009), "Klasik Şiirde İmge ve Necati Beğ'in Divanında "Sevgili"nin İmgeleri", Ed. Gencay ZAVOTÇU, *1. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, "Ölümünün 500. Yılında Necati Beg Anısına"*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kocaeli, 671-686.
- SOLMAZ, Süleyman ve SAYGIN, Muhterem (2020), "Klasik Türk Şiirinde Onamatope (Yansıma) Sanatı", *Littera Turca*, 6.1, 92-113. <http://dx.doi.org/10.20322/littera.629571>
- SÜPHANDAĞI, İsmail (2022), "Tanpınar ve Edebî Tenkit", Ed. Prof. Dr. Emine UZUNALI, Assoc. Prof. Dr. Seyithan SEYDOSUĞLU, *2. International Siirt Conference on Scientific Research Conference Proceedings Book, Siirt University, March 21-23, 2022*, 21-22.
- SÜRELLİ, Abdulmuttalip (2007), *XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- ŞENER, Hasan (1995), *Ak-şemseddin-zade Hamdullah Hamdi Divanı Tahlili (Cemiyet, İnsan ve Tabiat)*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2008), "Klâsik Edebiyatımıza Psikanalitik Yaklaşım Denemeleri -Açmazlar ve Zorunluluk-", *Edebiyat Otağı*, 30.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2012), "Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık-Maşûk-Rakîb İlişisine Bakış", *Gazi Türkiyat*, 11, 79-91.
- TANPINAR, A. H. (1988), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi.
- TAŞTAN, Erdoğan (2019), "Nedim'in Şiirlerinde 'Vâsûht' Tarzı Aşkın İzleri", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16, 445-459. <http://dx.doi.org/10.29000/rumelide.618998>
- TOPRAK, Muhbet (2006), *Şeyhülislam Bahâyî Divanı Şerhi*, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- TÖRENEK, Mehmet (1993), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Divan Şiiri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 131-137.
- TURAN, Lokman (2008), "Türk Edebiyatında Şiir Yazma Sebepleri ve Edirneli Örfî Mahmud Ağa Divanı'ndaki On İki Gazelin Yazılma Sebepleri Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12.2, 367-395.
- TURAN, Selami (2005), "Müzeyyel Gazelde Gül", Haz. Bilal KEMİKLİ, Selami TURAN, *Gül Kitabı, Gül Kültürü Üzerine İncelemeler*, Isparta Belediyesi, Isparta, 121-129.

- TÜRKMEN, Fikret (2005), “Osmanlı Dönemindeki Önemli Olayların Âşık Şiirindeki Akisleri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 5.2, 293-298.
- UÇAN EKE, Nagehan (2015), “Muhibbî Dilinden Kanûnî Sultan Süleyman’ın Adalet Anlayışı”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 37, 145-169. <http://dx.doi.org/10.17133/tba.73087>
- UĞUR, Fatih (2023), “Ahmed Paşa’nın “Güneş” Redifli Kasidesinde Güneş-Hükümdar Sembolünün Mitolojik Yönleri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 38, 173-197. <https://doi.org/10.20427/turkiyat.1229758>
- ULUDAĞ, Erdoğan (1992), *Şeyhülislâm Bahâyî Divânı (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- UYAN, Ömer (2022), *Şeyhülislam Yahya Divanı’ndaki İnşa (Emir, İstifham, Temenni, Nida) İfadelerinin Belagat İlmine Göre İncelenmesi*, Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- ÜMÜTLÜ, Selim (2020), “Walter Andrews’in Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı Adlı Eseri Çerçevesinde Bâkî’nin Hazân Gazeli’ne Bir Bakış”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3.2, 174-183. <https://doi.org/10.47948/efad.784996>
- ÜZGÖR, Tahir (1997a), “Fuzuli’ye ve Gül Kasidesi’ne Dair”, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Mehmet Akalın Armağanı, 8, 555-576.
- ÜZGÖR, Tahir (1997b), “Fuzuli’yi Anlamak”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 87-101.
- VARIŞOĞLU, M. Celal (2011), “Nedim’in Şiirlerinde Otoritenin Merkezi Olarak İstanbul”, Haz. Suzan GÜR, 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, *Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul, Bildiriler III, Edebiyat ve Folklorunda İstanbul*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 693-703.
- YAĞAR, Ali Sait (2023), “Klâsik Türk Şiirinin Sevgili Tipi Etrafındaki Görüş, Tartışma ve Eleştiriler Üzerine Bir Değerlendirme”, *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7.1, 46-58. <https://doi.org/10.31465/eeder.1197359>
- YAVUZ, Hilmi (2011), “İslam Medeniyeti Üzerine Notlar”, *Birey ve Toplum*, 1.1, 9-17.
- YAVUZ, Hilmi (2014), “Saray Üzerine Bir Deneme”, *Milli Saraylar*, 12, 17-19.
- YAZAR, İlyas ve USLU, Esra (2015), “Divan Şairinin Padişah Algısı”, *Turkish Studies*, 10.8, 2205-2230. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8006>
- YEKBAŞ, Hakan (2015), “Malatyalı Necâtî ve Şehir Methiyeleri”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15, 377-401. <https://doi.org/10.15247/dev.245>
- YILDIZ, Enes (2019), “XVI. Yüzyıl Divân Şairi Defterî ve Dîvânı”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (Prof. Dr. Muhammed Nur DOĞAN Armağan Sayısı)*, 2.1, 527-555.