



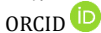
Araştırma Makalesi/Research Article

RAHŞİYE TÜRÜNÜN BİR ÖRNEĞİ OLARAK ÇERKEŞİ-ZÂDE TEVFKİ EFENDİ'NİN RAHŞİYESİ*

Rahshiyah of Çerkeşi-zade Tevfik Efendi As An Example of The Rahshiyah Type

Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN

Muş Alparslan Üniversitesi
hulusieren@gmail.com
Muş/TÜRKİYE



Geliş Tarihi / Received Date: 11.07.2025
Kabul Tarihi / Accepted Date: 10.10.2025
Yayın Tarihi / Published Date: 25.10.2025

Atıf/Citation

Eren, Hulusi. "Rahşiyeye Türünün Bir Örneği Olarak Çerkeşi-zade Tevfik Efendi'nin Rahşiyesi". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]* 11/23 (Güz 2025), 314-347.



10.28981/hikmet.1740418

Hakem Değerlendirmesi:

İki Dış Hakem / Çift Taraflı Kör Hakem

Çıkar Çatışması:

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek:

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Benzerlik Taraması:

Bu makale turnitin programında taranmıştır.

Etik beyan:

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Lisans:

CC BY-NC 4.0

Yayımlanan makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

* Bu makale, 15-17 Mayıs 2025 tarihinde Muş'ta düzenlenen 5. Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu'nda aynı başlıkla sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

ÖZ

Türk kültür ve medeniyetinde at, tarih boyunca bir binek yahut savaş aracı olmanın ötesinde, sosyal statü, güç, sadakat ve estetik değerlerin bir simgesi kabul edilmiştir. Bu sembolik değer sanatın pek çok alanına yansımış, sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinde de güçlü bir biçimde tezahür etmiştir. Bu bağlamda klasik Türk edebiyatında da at teması, farklı estetik anlayışlar çerçevesinde çeşitli yönleriyle işlenmiştir. Divan edebiyatında atı konu alan ve onun farklı yönlerini övgüyle anlatan manzumeler "rahşiyeye" adıyla anılmış, bu türden manzumelerde özellikle padişah atlarının hem fiziksel güzelliği hem de manevî kıymeti sanatlı ifadelerle dile getirilmiştir.

"Esbıye" ve "Feres-nâme" olarak da adlandırılan rahşiyeye türünün ilk örneklerine 15. yüzyılda rastlandığı bilinmektedir. Ahmet Paşa, Tacı-zade Cafer Çelebi, Azmi-zade Hâleti ve Şeyh Galip gibi şairler rahşiyeye türünde manzumeler kaleme almışsa da Nefî'nin rahşiyeleri türünün en olgun örnekleri kabul edilmiştir. Rahşiyeye türünde örnek veren şairlerden biri de 19. yüzyıl şairlerinden Çerkeşi-zade Mehmet Tevfik Efendi'dir. Bu çalışmada öncelikle atın kültürel arka planına kısaca değinilmiştir. Ardından Tevfik Efendi'nin Sultan Abdülaziz'in atı için kaleme aldığı manzumesi kasidenin bölümleri çerçevesinde ele alınmıştır. Manzume at tasvirinde kullanılan teşbih, istiare ve mübalağa gibi edebî sanatlardan hareketle rahşiyeye türünün sınırları içerisinde incelenmiştir. Böylece klasik edebiyatın son dönemlerinde rahşiyeye yazma geleneğinin nasıl yaşatıldığı ve Tevfik Efendi'nin manzumesinin rahşiyeye türü içerisindeki yeri irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Edebî Türler, Rahşiyeye, Çerkeşi-zade Tevfik Efendi, Sultan Abdülaziz.

ABSTRACT

In Turkish culture and civilization, throughout history, the horse has been accepted as a symbol of social status, power, loyalty and aesthetic values, beyond being a mount or a tool of war. This symbolic value was reflected in many areas of art and was strongly manifested in oral and written literary products. In this context, the horse theme has been processed in various aspects within the framework of different aesthetic understandings in classical Turkish literature. In Divan literature, poems about the horse and praising its different aspects were called "rahşiyeye" genre, and in such poems, both the physical beauty and spiritual value of the horse were expressed with artistic expressions.

It is known that the first examples of the rahşiyeye type, also called "Esbıye" and "Feres-name", were encountered in the 15th century. Although poets such as Ahmet Pasha, Tacı-zade Cafer Çelebi, Azmi-zade Haleti and Sheikh Galip wrote poems in the rahshiyah genre, Nefî's rahshiyahs are considered the most mature examples of their genre. One of the poets who gives examples in the rahshiyah genre is Çerkeşi-zade Mehmet Tevfik Efendi one of the 19th century poets. In this study first of all, the cultural background of the horse is briefly mentioned. Then, the poem written by Tevfik Efendi for Sultan Abdülaziz's horse was discussed within the framework of the sections of the ode. It has been examined within the boundaries of the rahshiyeye genre, based on literary arts such as simile, metaphor and exaggeration used in the depiction of horses in verse. Thus, how the tradition of writing rahşiyeye was kept alive in the last periods of classical literature and the place of Tevfik Efendi's poetry within the rahşiyeye genre was examined.

Keywords: Classical Turkish Literature, Literary Genres, Rahşiyeye, Çerkeşi-zade Tevfik Efendi, Sultan Abdülaziz.

Giriş

Bir ulaşım ve savaş aracı olmakla birlikte at sosyal statünün, estetik beğenin, kahramanlığın ve kutsallığın da sembolü olmuştur. At, savaşçı kimliğin tamamlayıcısı, törenlerin baş unsuru, mitolojik anlatıların vazgeçilmez figürü olarak hem kutsallaştırılmış hem de efsaneleştirilmiştir. Kahramanın savaşçılık vasfının bir göstergesi olan at, mitolojik ve dinî anlatılarda da sembolik bir nitelik kazanmıştır. Yunan mitolojisinde güneş tanrısının arabasını çeken atlar, denizlerde Hipokampüs, göğe yükselen Pegasus dikkat çeker (Kısakürek, 1984, 29-30).

At, Türk kültürünün ve toplumsal hafızasının en eski ve köklü unsurlarından biridir. Bozkırda şekillenen yaşam tarzı, Türklerin tarih sahnesine çıkışından itibaren atla kurduğu bağı sembolik ve kutsal bir düzleme taşımıştır. At, bir yandan göçebe yaşamın temel vasıtası, savaş meydanlarının vazgeçilmez gücü¹ ve ekonomik faaliyetlerin ayrılmaz parçası olurken; diğer yandan kahramanlığın, özgürlüğün, asaletin ve süratin simgesi hâline gelmiştir (Çetin, 1997, 415). Orta Asya'dan başlayarak at sırtında geniş coğrafyalara yayılan Türk toplulukları, onu manevi ve kültürel bir değer olarak da yaşatmıştır. Türk destan ve halk anlatılarında² at, kahramanın yardımcısı, sırdaşı ve kader ortağıdır. Eski Türkler tarafından gökten geldiğine inanılan ve bu sebeple kutsiyet atfedilen at, çoğu zaman merasim eşliğinde sahibinin yanına yahut özel olarak hazırlanmış mezarlara defnedilmiştir. Ayrıca bir tür yas göstergesi olarak ya da binicisinin savaşta hayatını kaybetmesi durumunda mezarına konulmak üzere kuyrukları kesilmiştir (Kafesoğlu, 1991, 4).³ Bu gelenek, İslâmiyet'in kabulünden sonra Osmanlı kültüründe de devam etmiş; atın taşıdığı değer ve ona duyulan bağlılık, padişahların cenaze merasimlerine de yansımıştır. Nitekim eski bir Türk âdeti olan atın kuyruğunun kesilmesi, eyerinin ters çevrilmesi ve gözlerine tuz serpilerek ağlıyor izlenimi verilmesi uygulaması, Fâti Sultan Mehmed'in oğlu Mustafa Çelebi'nin ve II. Bayezid'in cenaze törenlerinde de görülmektedir. Benzer şekilde, IV. Murad'ın cenazesinde de padişahın savaşlarda kullandığı üç at ters eyerlenmiş olarak tabutun önünde yürütülmüştür (Halaçoğlu, 1991, 30-31).

Necip Fazıl Kısakürek'in *Ata Senfoni* adlı eserinde, tarihî şahsiyetlerin atlarıyla olan ilişkileri dikkat çekici örneklerle aktarılır. Hz. Süleyman'ın geniş at teşkilatına sahip olduğu, eski Mısır hükümdarı II. Ramses'in ihtişamının at sürüleriyle birlikte düşünüldüğü belirtilir. Büyük İskender'in seferlerinde kullandığı ünlü atı Bucephal/Busefal, onun askeri başarılarıyla birlikte anılır. Cengiz Han'ın ordularında atların oynadığı önemli rol vurgulanır, Timurlenk'in gücü de yine atıyla birlikte tasvir edilir. Osmanlı padişahlarından Yıldırım Bayezid'in atılğanlığı, ona "Yıldırım" lakabını kazandıran hızı bindiği atlarla özdeşleştirilirken, Yavuz Sultan Selim'in sert mizacı ve otoritesi özellikle Karaduman adlı atı üzerinden ifade edilir. Batı tarihinde Şarlman'ın siyasi gücü ve Napolyon'un beyaz atı da hükümdarların temsilinde yer bulur. Osmanlı

¹ Türklerde savaş ve at konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Göksu, 2018, 139-143.

² Türk Destan, Masal ve Hikâyelerinde Atla İlgili İnanışlar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Elçin, 1982.

³ Bu hususta bilgi için ilaveten Yaşar Çoruhlu'nun "Eski Türklerde Ölüm Kültü ve Sembolizmde Atın Yeri" (2018, 154-163) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

devlet adamlarından Kuyucu Murad Paşa ile Lala Şahin Paşa'nın askerî başarıları da atlarıyla ilişkilendirilerek aktarılır. Yine Gazi Osman Paşa'nın atının günümüzde askerî müzede bir at mummyası hâlinde sergilendiği aktarılır. Özetle bu örnekler, atın farklı dönem ve coğrafyalarda hükümdarların ve kumandanların güç, otorite ve hatıralarını yansıtan bir unsur olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır (Kısakürek, 1984, 53-59).

Atın kültürel anlam ve temsiliyetinin bu derece güçlü olması, Türk edebiyatına da benzer şekilde sirayet etmiştir. Destanlardan ve masallardan⁴ halk şiirine kadar pek çok metinde at, hem işlevsel hem de sembolik düzlemde kendine yer bulmuştur *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Manas Destanı* ve Köroğlu gibi sözlü gelenek ürünlerinde at, kahramanlık anlatılarının asli unsurlarından biri olarak işlenmiştir. At ile insan arasında kurulan dostluk, sadakat ve kader birliği anlatının önemli unsurlarından biri olmuştur (Adıbeş, 2001, 38). *Dîvânü Lugâti't-Türk gibi* erken dönem yazılı kaynaklarda da ata dair kelime hazinesi, kullanım biçimleri ve kültürel işlevlere dair çok sayıda veri yer almaktadır. (Çınar, 1995, 148-149) Türk atasözleri ve deyimlerinde de genişçe yer bulan at hakkında elliye yakın atasözü bulunur. Ayrıca atın faziletlerini, en iyi ve en güzel atın niteliklerini, bakımını, haklarını, ata binme adabını ve atın sağladığı faydaları konu edinen müstakil eserler de kaleme alınmıştır. Nitekim Kadızâde Şeyh Mehmed Efendi'nin II. Osman'a sunduğu *Kitâb-ı Makbûl der Hâl-i Huyûl* adlı eseri,⁵ bu türün dikkate değer örneklerinden biridir (Halaçoğlu, 1991, 31).

Klasik Türk edebiyatına bakıldığında özellikle *Şehnâme* etkisinde gelişen epik anlatılarda at, Rüstem'in atı "Raş" gibi neredeyse insanlaştırılmış karakterlerle temsîlî bir kimlik kazanmıştır. Bu türden eserlerde at daha çok kahramanlık, kudret, ihtişam ve estetik meziyetleriyle öne çıkar. Divanlarda geniş bir şekilde yer bulan at, mesnevilerde de en fazla yer verilen ve tasviri en ayrıntılı biçimde yapılan hayvanların başında gelir (Şentürk 2002, 682). Savaş sahneleri, sefer tasvirleri ve kahramanlık anlatıları aracılığıyla at, mesnevilerdeki kurgunun asli öğelerinden biri olmuştur. *Hüsrev ü Şirin* mesnevilerinde Hüsrev-i Pervîz'in atı Şebdiz'den söz edilir. Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâme*'sinde çeng'in at kuyruğunda yapılmış kılları konuşurulmuş ve çizilen tasvirde atın güç ve hız özellikleri üzerinde durulur (Şentürk 2002, 687).

Klasik edebiyatta at anlatının bir parçası olmakla kalmaz, doğrudan kendisini merkeze alan manzumelerin de konusunu oluşturur. Bu türlerin başında "rahşiyeye" adı verilen, atı konu edinen ve çoğunlukla kaside nazım şekliyle yazılan manzumeler gelir. Ededî tasvirlerle rahşiyelerde yüceltilen atın fizikî nitelikleri, sürati, savaş kabiliyeti ve estetik görünümü mecaz, teşbih, istiare ve mübalağa gibi sanatlarla aktarılır (Gökalp, 2011, 410-414; Akkuş, 2014, 205). Bu manzumelerde at, kimi zaman bizzat övülen bir varlık şeklinde ele alınabilir. Ancak genellikle doğrudan memduhun (padişahın veya devlet büyüklerinin) bir sembolü görülür. Nefi gibi usta kaside şairlerinin rahşiyeleri bu türün klasik örneklerini oluştururken (Macit 2010, 18), geç dönemde de rahşiyeye geleneği yaşamaya devam etmiştir.

⁴ Türk masallarında at motifi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Sakaoğlu, 1995.

⁵ Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Sarı Kayadibi, 2018.

örneklendirilebilir: *nakkâş-ı cihân, meşreb-i rindâne, künbed-i bâlâ, pertev-i kuvve-i kudsiyye-i şemsîr, harekât-ı felek-i kec-rev, târ u bûd-ı tutuk-ı çehre ...*

Klasik Türk şiirinde mahallî unsurlardan biri kabul edilen atasözü ve deyim kullanımı (Tanyıldız, 2007, 98) şiirde anlamı güçlendirme ve ifade zenginliği sağlama amacı güder. Tefik Efendi Arapça ve Farsça kökenli kelime ve terkipleri sıkça kullanılmasının yanı sıra deyim kullanımına da sıkça başvurmuştur. *Can atmak, hasedinden yere geçmek, ebkem olmak, iltica etmek, bî-dermân* kalmak deyimleri kasidede bu türden kullanımlara örnek gösterilebilir.

Bu genel çerçevenin ardından, şimdi kaside muhtevasının her bölüm özelinde ayrıntılı bir şekilde ele alınmasına geçmek mümkündür.

1.1. Nesip Bölümü (1-30. Beyitler)

Kaside, klasik Türk şiirinde genellikle bir devlet büyüğünü övmek amacıyla yazılan ve belirli yapısal bölümlerden oluşan nazım şeklidir. Bu yapının en dikkat çekici ve sanat değeri yüksek bölümlerinden biri olan nesip bölümü, kasidenin giriş kısmını teşkil eder. Nesip, kasidede asıl maksada doğrudan geçiş yapmaksızın çoğu zaman tasvir, aşk, tabiat, bahar gibi temalar etrafında şairin hayal gücünü serbestçe kullandığı bir bölümdür (Aydemir, 2002, 145). Bu yönüyle nesip bölümü, kasidenin estetik değerinin artmasına katkı sağlar. Ayrıca şair, kasidenin asıl konusuna yönelmeden önce bu bölümde kullandığı teşbih, istiare, mecaz ve hayal örgüsü ile okuyucunun dikkatini celbeder.

Kasideler, nesip bölümünde işlenen temaya göre çeşitli adlar alır. Bu sınıflandırma, kasidenin içeriğine dair ilk bakışta bilgi veren bir işlev de taşır. Örneğin, bahar tasvirlerinin ön planda olduğu kasideler bahâriye, ramazan ve bayram gibi dinî zamanlara ait olanlar ise ramazaniyye ve ıydiyye gibi isimlerle anılır. Bu bağlamda, rahşiyeye de nesip bölümünde atın merkezde yer aldığı kasideleri tanımlar. At, bu şiirlerde çoğu zaman doğrudan padişah ya da bir devlet büyüğünün atı olduğundan, yürüyüşü, hızı, rengi, endamı, gücü ve zarafetiyle Burak'a benzetilerek yüceltilir (Aydemir, 2002, 149).

Tefik Efendi'nin Sultan Abdülaziz'in atı için kaleme aldığı manzumesi, bu anlamda klasik rahşiyeye geleneğinin geç dönemdeki örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nitekim şair, kasidenin nesip bölümünü tamamen padişahın atına ayırmakta ve bu atın fizikî güzelliğiyle birlikte gücünü ve zarafetini olağanüstü bir şekilde ele almaktadır. Atın hareketi zamanla, sureti meleklerle, kokusu kevn ü mekânla kıyaslanır. Bu yolla padişahın kudretini, ata yüklenen anlamlarla pekiştirilmektedir. Tefik Efendi'nin kasidesinin ilk otuz beyitten oluşan nesip bölümü, bu yönüyle bir tasvir alanı, klasik Türk şiirinin hayal gücü ve sembolik dilinin iç içe geçtiği zengin bir poetik düzlem olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla eser, rahşiyeye türünün özelliklerini belirgin biçimde yansıtan örneklerinden biri olma niteliği taşımaktadır.

Muhsin Macit'in (2010, 18) ifadesiyle, söz meydanının usta binicisi Nefî'nin, Sultan IV. Murad'ın atlarını övdüğü kasideleri klasik kaside geleneği içerisinde gerek dilindeki coşkunluk gerekse teşbih kudretiyle sonraki şairler

üzerinde etkili olmuştur. Bu etki, Tevfik Efendi’nin rahşiyesinin ilk beytinde açıkça hissedilir.⁶ Nefî kasidesine:

Bârekallâh zihî rahş-ı hümâyûn-sîmâ

Ki komuş nâmını sultân-ı cihân Bâd-ı Sabâ (Akkuş, 2018, 75)

beytiyle başlar. Bu beyitte, padişah atı “hümâyûn-sîmâ” yani “mübarek yüzlü” olarak nitelendirilir. Atın şöhreti ise doğrudan cihan sultanına (IV. Murad) atfedilir. Tevfik Efendi ise rahşiyesine:

Sânekallâhu zehî rahş-ı adîmü’l-akrân

Mazhar-ı sırr-ı burâk [ma]hrem-i⁷ bâğ-ı cinân⁸

beytiyle başlar. Burada hem ses hem yapı hem de anlam düzeyinde Nefî’nin beytini çağrıştıran bir kurgu dikkati çeker. Tevfik Efendi’nin de manzumesine Arapça bir ibare ile başlaması tesadüften öte bilinçli bir tercih gibi görünür. Nitekim Nefî’nin kasidesindeki *bârekallâh zihî* yapısı, Tevfik’te *sânekallâhu zehî* şekline dönüşmüştür. *Zehî rahş-ı ‘adîmü’l-akrân* ifadesiyle at, benzeri olmayan kudretli bir varlık olarak takdim edilir. Burada kullanılan *‘adîmü’l-akrân* (emsalsiz) nitelmesi, atı mübalağalı bir şekilde akranları içerisinde yüceltir. Bu, padişaha yapılan methin bineği üzerinden kurulması sebebiyledir. İkinci mısradaki *mazhar-ı sırr-ı Burâk* terkihi ise atı, sıradan olmaktan çıkararak olağanüstü bir unsura dönüştürür. Burak, Hz. Peygamber’in Miraç gecesinde bindiği kutsal binek olması yönüyle hem hızın hem de manevî yüceliğin sembolüdür. Beyitte geçen *Burak* imgesi, rahşiye yazma geleneğinin Hz. Peygamber’in Miraç gecesine bineği olan bu kutsal varlığa duyulan hayranlıktan neşet ettiği yönündeki rivayetleri de hatırlatmaktadır (Kaya, 2024, 51). *Mahrem-i bâğ-ı cinân* ifadesi ise atın dünyevî meziyetlerinin yanı sıra uhrevî bir mazhariyete de sahip olduğunu düşündürür.

2. Öyle bir rûh-ı mesîre olunur mı teşbîh

Ol girân-tıynet ü refât olan bâd-ı vezân

3. Cilvede aşkar-ı Behrâma anı beñzederek

Virememe nâm-ı cihângîrine kesr ü noksân

Tevfik Efendi, nesip bölümünün ilk beyitlerinde atı olağanüstü güce sahip bir varlık gibi resmetmeye devam eder. İkinci beyitte *rûh-ı mesîre* ifadesiyle atın yürüyüşü betimlenir. Bu benzetmeyle atın benzersizliği vurgulanır. Şair burada

⁶ Tevfik Efendi’nin “Nazîre-i Nefî” başlığıyla “sözüm” redifli bir kaside yazması (Yeşil, 2013, 51), onun Nefî takipçisi bir şair olduğunun göstergesidir.

⁷ Metinde “harem” şeklinde okunmuştur. Kasidenin Arap harfli metninde de “harem” şeklinde yazılmıştır. Ancak bunun bir dizgi hatası olduğu anlaşılmaktadır. Zira hem vezin hem de mana itibarıyla kelimenin “mahrem” olması gerektiği açıktır.

⁸ Şeyma Yeşil’in (2013) hazırladığı metinde bazı kelime ve terkiplerin hatalı okunduğu görüldüğünden, manzume TBMM Kütüphanesi Açık Erişim Koleksiyonu’nda 78-3858 yer numarasıyla kayıtlı olan Arap harfli matbu nüshadan okunmuştur. Yeşil’in okuma hatalarına ise dipnotlarda “Y: ...” şeklinde işaret edilmiştir. Bütün olarak görülebilmesi için çalışmanın sonunda manzumenin tam metnine yer verilmiştir.

“böylesine yüce ve etkileyici bir yürüyüşün ruhu başka bir şeye benzetilebilir mi?” diye sorar. Ancak bu soru, takrîrî bir istifham yani cevabı içerisinde gizli olan bir sorudur. At öyle ağırbaşlı ve vakar dolu bir yürüyüş sergilemektedir ki doğadaki en zarif ama en güçlü hareketlerden biri olan rüzgârın esişi (*bâd-ı vezân*) bile onunla kıyaslanamaz. Şair, “öyle bir varlık ki ona rüzgâr bile benzetilemez” diyerek olağanüstülük derecesini artırır. Beyitte rüzgâr gibi hafif ve süratli bir varlığın ağır tabiatlı olarak tanımlanması ironiktir. Burada amaç, atın *reftârını* (yürüyüşünü) ölçülemez ve tahayyül edilemez bir merhaleye taşımaktır. Bu, fiziksel hızın ötesinde bir vakar ve ihtişam ifadesidir. Böylece atın duruşu ve hareketi -binicisine/memduha atfen- cemâl ve heybet kavramlarını bir arada temsil eder. Üçüncü beyitte atın *cilvesi* yani yürüyüşü anlatmaya devam edilir. Önceki beyitte atın benzersizliğini vurgulamak için onu rüzgârla kıyaslayan şair, bu beyitte telmih yoluyla kahramanlıkla özdeşleşen efsanevi karakter Behrâm-ı Gûr’un (Tökel, 2016, 92) meşhur atı *Aşkar*’ı (Kut, 1973, 137) kıyas unsuru olarak kullanır. Ancak padişahın atı ondan bile üstün konumdadır. Aşkar ile kıyaslanmak, onun namına kusur veya eksiklik izafe etmek olur.

4. Çünkü bir âfet-i devrâna müşâbihdir kim
Cevher-i şevki anıñ cân-ı melâikde nihân

5. Dökilen perçemini cem’ idüp eyler nessâc
Târ u pûd-ı tutuk-ı çehre-i⁹ gülfâm-ı zenân

6. Belki ol kâle-i hamrâya da sarf eyler kim
Ekserî hullesini andan iderler hûbân

Dördüncü beyitte *âfet-i devrân* ifadesiyle atın büyüleyici güzelliğiyle herkesi etkilediği ifade edilir. *Âfet* kelimesi burada, klasik Türk şiirinde sıkça rastlanan ve güzelliğiyle akılları baştan alan varlık anlamında kullanılır (Onay, 2009, 34). Yani at, güzelliğiyle ve heybetli duruşuyla sanki zamanın gözde bir güzeli gibidir. Ancak bu beyti özgün kılan, şairin atın parıltısını meleklerin ruhlarına (*cân-ı melâik*) gizlemiş olmasıdır. Bu ifadeyle atın maddî güzelliğinden öte o güzelliğin ardındaki cevher vurgulanır. At, burada neredeyse bir nur kaynağına dönüşür. Atın meleklerin bile ruhlarında taşıdığı bir *parıltı cevherine* sahip oluşu, onu cismanî olmaktan uzaklaştırarak neredeyse kutsal bir mertebeye taşır. Böylece şair, atı hem fizikî zarafetiyle hem de ilâhî bir parıltıya sahip oluşuyla estetik bir şekilde yüceltir.

Beşinci ve altıncı beyitlerde tasvir, dış görünüme yönelir. Beyte göre atın dökülen perçem telleri öyle kıymetlidir ki dokumacılar bu kılları toplayarak güzellerin gül renkli çehrelerini süsleyen zarif kumaşlar üretir. *Târ* ifadesi, klasik Türk şiirinde ince dokuma telleri ve iplikleri için kullanılırken *tutuk-ı çehre* ifadesi de yüzü süsleyen peçe veya duvağı (Şentürk, 2021, 132, 134) ifade eder. Böylece güzelliğin ve zarafetin kaynağı hâline getirilen at, tüyleriyle

⁹ Y: çehre

doğrudan estetik beğeniye sunulmuştur. Beyte göre atın yelesinden elde edilen kırmızı teller (*kâle-i hamrâ*), güzeller tarafından elbise yapımında kullanılmaktadır. *Hulle*, zarif ve değerli elbiselere işaret eder. *Hûbân* ise klasik şiirin meşhur güzelleridir. Kadınların ziynetine dönüşen bu tüyler, bir yönüyle atın güzelliğinin sosyal hayatta da dolaşıma girdiğini ve bir tür kültürel öğeye dönüştüğü hayalini düşündürür. Bu bağlamda atın estetik ve sosyal değer taşıdığı da ima edilir. Şair böylece kadın güzelliğiyle atın zarafet ve güzelliğini estetik boyutta birleştirir.

7. Gâh olup hiddet-i şûhâne ile hûy-gerde
Her ser-i mûyî olur çeşme-i âb-ı hayevân

8. İstikâmet ile yâ meyl iderek etrâfa
Seyr iderken sanur ‘âlem anı bir âb-ı revân

9. Çıksa sahrâya eger meşreb-i rindâne ile
Bir ayağ ile ider kevn ü mekânı seyrân

Atın fiziki özelliklerinin anlatımına devam edilir. *Hiddet* kelimesi öfke anlamında olup olumsuz bir manayı çağırıştırır. Ancak padişah atı için bu ifade beyitte *şûhâne* kelimesiyle terkip oluşturacak şekilde kullanılır. Böylece atın terlemesi cazibeli bir şekilde sunulurken şiddetli bir öfke anlamını da düşündürür. Öfkesinin dışı vurumu atın terlemesidir. Bu terler onun kudretli bir varlık tasvirine yardımcı olur. Ancak hayal bu noktada sınırlı kalmaz. *Âb-ı hayât* vurgusu, bu terin anlamını olağanın çok ötesine taşımaktadır. Atın her bir tüyünün ucundan dökülen ter damlalarının ölümsüzlük suyu şeklinde tasvir edilmesi, onu dirilik ve hayat kaynağı hâline getirerek değerini yüceltir. Böylesine bir atın hareket (yürüyüş) hâlindeki güzelliği, su imgesi üzerinden anlatılır. Su duruluk, akıcılık ve sükûneti çağırıştırır. Atın bir istikamette düz yahut hafif meyilli bir şekilde yürürken sergilediği zarafet ve akıcılık, akan temiz su (*âb-ı revân*) benzetmesiyle estetik bir şekle büründürülür. Bir anlamda, padişahın kudretini temsil eden bu hayvan güzelliğiyle suyun akışı gibi bir doğa hâdisesiyle özdeşleşir. Ancak bu beğeni bireysel değildir. Şair yalnız kendisine böyle bir görüntü aksetmiş olabileceği düşüncesini *sanur ‘âlem* ifadesiyle bozar. Böylece atın yürüyüş cazibesi, bireysel hayranlık sınırlarını aşarak müşterek bir beğeniye dönüşür.

At *meşreb-i rindâne ile* yani rindane bir tabiatla sahraya çıkmaktadır. *Rindâne* kelimesiyle beyitte padişahın atına kişilik ve irade kazandırılır. Bu, onun savaş ve hizmet/binek vasıtası olması dışında özgürlükle özdeşleşen bir varlık olduğunu gösterir. Ancak beyitte asıl dikkat çekici olan, *bir ayağıyla kevn ü mekânı seyrân* etmesidir. *Kevn ü mekân* ifadesi klasik İslam geleneğinde evrenin tamamını ifade eder (Uludağ, 2012, 214). Bu yönüyle beyit, atın kudretini fizikötesi bir düzleme çıkarır. Burada mecazen atın bir adımıyla bütün kâinatı dolaşabilecek güçte olduğu vurgulanır. Bu tür bir tasvir, atı alelade bir binek olmaktan çıkararak manzumenin ilk beytinde de vurgulandığı gibi - neredeyse- bir peygamber atına (Burak) dönüştürür.

10. Feyz-i iksîr-i hayât içse dahı haşre kadar
Sûretin nakş idemez çatlâsa nakkâş-ı cihân

11. Bir dem-i germ¹⁰ ile seyr eyler ise âfâkı
Cism-i nâzik-teri ol demde olur¹¹ hûy-efşân

12. Lezzet-i râyihâsı olsa semâya sârî
Bî-şu'ûr eyleyüp eflâki ider bî-dermân

Padişah atının tahayyül sınırlarının ötesinde bir güzellikle takdimine devam edilir. Dünyanın en mahir ressamının *feyz-i iksîr-i hayât* içse dahi onun suretini asla çizemeyeceği vurgulanır. *İksîr-i hayât* terkihiyle kastedilenin klasik Türk şiiri metinlerinde ölümsüzlük sembolü olarak yer alan âb-ı hayât suyu olduğu açıktır. Beyitte *haşre kadar* ifadesiyle bu olguya, hem mübalağa hem de erişilmezlik duygusu katılır. Atın maddi sureti bile en hünerli ressamın tahayyül ve tasvir kudretinin çok üzerindedir. Ressamın *çatlaması* ifadesiyle ise yetersizlikle beraber imkânsızlık da vurgulanır. Şair bu yolla, padişahın atını hem güzelliğiyle hem de anlatılamazlığı ve tasvir edilemeşiyle yüceltmektedir.

At, gökyüzüne (*âfâk*) doğru sıcak bir nefesle harekete geçtiğinde, bu hareketin etkisiyle atın nazik vücudundan (*cism-i nâzik-ter*) o esnada yayılan terin *hûy-efşân* oluşu, yani hoş kokular yayması, onu neredeyse etrafa koku saçan bir buhurdan gibi tahayyül ettirir. Hemen ardından atın kokusu merkeze alınır. *Râyihâ* kelimesi, divan şiirinde hoş koku anlamında sıklıkla kullanılır. Ancak beyitte kelime, *lezzet* kelimesiyle terkiplerle kullanılır ve atın kokusunun verdiği hazın etki alanı genişletilir. Eğer bu koku semaya yayılırsa -ki sema burada göklerin tamamını simgeler- *eflâk* yani göğün katları aklını kaybeder, şuurunu yitirir, dermansız kalır. Atın kokusu öylesine etkileyicidir ki bu, beşerî aşarak semavi varlıklar üzerinde de tesir yaratır. Bu hayal, divan şiirinde güzellik tasvirinin en uç formu olan ve genellikle sevgiliye atfedilen mest etme, akli baştan alma temalarının hayvana aktarılması bakımından oldukça dikkat çekicidir.

13. Böyle pür-şîve güzel turfâ-edâdır ammâ
Sayhası dehre verir zelzele olsa gazbân¹²

14. Bassa kuvvetle zemîne sademât-ı pâyi
Harekâta getürür cümle nihâmı ol ân

Şair önceki beyitlerde kurulan estetik bütünlüğü sürdürüyor gibi görünürken ani bir dönüşle atın öfke hâlindeki kudretine odaklanır. *Pür-şîve*

¹⁰ Y: dem kerem

¹¹ Nüshada “olup” şeklinde yazılmışsa da anlam olarak “olur” şekli daha uygundur.

¹² Y: gazabân

güzel turfâ-edâ ifadesiyle atın zarif edalı ve benzersiz olduğu belirtilir. Ancak hemen ardından gelen *ammâ* kelimesi, anlam kırılması oluşturur. Nitekim öfkelenildiği an çıkardığı naranın dünyada deprem etkisi yaptığı ifade edilir. Atın narin görünüşü ve çekici tavırları, her an böylesi kuvvete dönüşebilecek potansiyel bir güçle iç içedir. Beyitteki *zelzele* teşbihi, mecazî anlamda atın narasının çevrede uyandırdığı etkiyi ifade içindir. Bu anlam geçişi yani zarafet ile yıkıcılık arasında kurulan bu zıtlık, aslında hem atın çok yönlü doğasını hem de onunla özdeşleştirilen padişahın cezbedici ve haşmetli karakterini yansıtır.

Akabinde, sesi âlemde deprem etkisi yaratan atın ayaklarının taşıdığı kudret vurgulanır. *Sademât-ı pâyi* yani ayak darbeleri, yer altında gizli olan her şeyin harekete geçmesini sağlayacak kadar güçlü bir etkiyi ifade eder. Beyitteki *cümle nihâni* ifadesi, gizli kalmış olan her şey anlamındadır. Bu güçlü tasvirde atın sadece yere basması bile varlık âleminin sınırlarını sarsabilecek bir hareket gibi betimlenir. Bu noktada şairin kullandığı dil ile at, neredeyse yerle gök arasında bir enerjiyi tetikleyen varlık hâline gelir. Böylece padişahın atı dünyevi mekânın ötesine de hükmedebilecek bir kuvvet sahibi gibi tasvir edilir.

15. Ser-i zer-mîhi¹³ şitâbında dokunsa taşa

Şereri sebze-i sahrâları eyler sûzân

16. Her biri hokka-i yâkûta döner gözleriniñ

Tünd-reftâr olup halka olursa nigerân

Atın olağan dışı anlatımına nal gibi bir ayrıntıya odaklanılarak devam edilir. At nallarının taşa çarpmasıyla oluşan kıvılcımlar, divan şiirinde söz konusu atların güç ve süratini vurgulamak amacıyla sıkça işlenen bir unsurdur (Şentürk, 2016, 395). Bu bağlamda beyitte, atın ayağındaki nalın mihî taşa çarptığında öylesine güçlü bir kıvılcım çıkar ki bu kıvılcımın hararetiyle çöldeki bitkilerin bile yandığı ifade edilir. *Ser-i zer-mîh* ifadesi, nalın altın gibi parlayan çivisinin ucunu tanımlar. Kıvılcımın *sebze-i sahrâyı* yani bozkır bitkilerini yakacak güçte oluşu ise, bu küçük temasın bile yakıcı bir güç taşıdığını gösterir. Böylece hızının ve gücünün yanında ayağındaki nalın bile, atın etkisiyle tesirli bir varlığa dönüşebildiğine dikkat çekilir. Nalın ardından atın gözleri merkeze alınır ve oldukça çarpıcı bir teşbihle *hokka-i yâkûta* yani yakuttan yapılmış mürekkep hokkalarına benzetilir. Ardından *halka nigerân olması* ifadesiyle atın doğrudan çevresine yönelttiği bakışın halk üzerinde yarattığı etki vurgulanır. Yakutun hem parlak hem de kıymetli bir taş olması gözlerdeki asaleti ima eder. Atın yürüyüşü *tünd-reftâr* -süratli ve endişe verici- bir hâl aldığımda bu gözler, onu izleyenler üzerinde korku ve haşmet uyandırır. Her iki durum da padişahın zarafet ve heybetinin at üzerinden anlatımına bir örnektir.

17. Murg-ı Ankâ-yı ecel gerdine vâsıl olamaz

Ol kaçup bu eger ardınca iderse tayerân

¹³ Y: ser zer-i mîhi

18. Zîr-i pâyinde kalur nokta-i mevhûme gibi

Dem-i seyrinde anîñ künbed-i bâlâ-yı cihân

Dikkatler tekrar atın hızına çevrilir ve bunu ifade etmek için klasik şiirde hem ulaşılmaz hem de efsanevî bir varlık olan Anka (simurg) (Yıldırım, 2008, 626-627) kuşundan faydalanılır. Padişah atı hızla koşarken ecel Anka'sı peşine düşse dahi onun boynuna yetişemez. Bu mecaz hızının yanında atın zaman ve kader üzerindeki üstünlüğüne işaret eder. Böylece at beyitte ölümün bile erişemediği bir varlığı temsil eder. Ardından atın yürüyüşüne tekrar dönülür. Burada artık mekân algısını da alt üst eden bir perspektif sunulur. At yürüyüş (*seyir*) hâlindeyken dünyanın en yüksek göğü (*künbed-i bâlâ-yı cihân*), onun ayaklarının altında küçük, belirsiz bir nokta gibi kalır. Beyitteki *nokta-i mevhûme* (belirsiz, tahayyülî nokta) ifadesi, hem küçüklüğü hem de algılanamazlığı çağrıştırır. Bu, gök kubbeyi atın ayaklarının altında kalacak kadar küçülmüş bir hayale dönüştürür.

19. Tar gelüp cünbüşe geldikde aña sath-ı zemîn

Mâverâ-yı felek-i atlasa eyler güzerân

20. Eridir su gibi eflâki şerâr-ı na'li

Kurudur bahri aña eylese ger 'atf-ı 'inân

21. Devr-i hem-vârını görse hükemâ itmez idi

Harekât-ı felek-i kec-reve isnâd-ı zemân

Padişahın atının hareket anındaki kudretine yeryüzü şöyle dursun gökyüzü de sınır çizememektedir. At harekete geçtiği an, yeryüzü ona dar gelir. Öyle ki yeryüzünün ötesinde atlas feleği yani semanın en yüksek katı bile onun yürüyüşünü sınırlayamaz. Eski yıldız bilgisine göre *felek-i atlas*, seyyare ve sabitelerin bulunduğu feleklerden sonra gelen ve bütün felekleri sardığı kabul edilen gök tabakasıdır (Şentürk, 2016, 413). Beyitte bu terkibe eklenen *mâ-verâ* kelimesiyle at, evrensel sınırların da ötesine geçebilecek bir varlık gibi tahayyül eder. Tevfik Efendi bir tezat unsuru oluşturarak hızı yönüyle atı hem yeryüzü (*sath-ı zemîn*) ile hem de gökyüzüyle ilişkilendirmiş olur. Ancak atın olağanüstü vasıfları anlatılırken bununla da yetinilmez. Atın kudreti artık sadece göğe yönelmiş değildir. At, dört ana unsurdan biri olan su üzerinde de mutlak etkiye sahip bir varlık gibi yansıtılır. Önceki beyitlerde nalından çıkan kıvılcımların sahradaki otları yaktığından bahsedilmişti. Nispeten makul görünümün bu hayal, şimdi bu kıvılcımların gökyüzünü âdeta su gibi eritmesiyle daha öteye taşınır. Bu yakıcılık öyle bir raddeye gelmiştir ki atın dizginleri denize çevrilse, onun etkisiyle deniz bile kuruyacaktır. Bu imgede, klasik şiirin mübalağa anlayışı belirgin biçimde hissedilir. Ancak bu mübalağa, padişahın iktidarını at üzerinden hem yere ve göğe hem de doğaya hükmeden bir güç şeklinde temellendirme gayreti olarak okunduğunda anlam kazanır.

Padişah atının hareketleri ve gücü için önceki beyitlerde inşa edilen metafizik zemin felsefi bir anlamla pekiştirilir. Astronomi ilmüne göre gökler bir

mihver üzerine döner. Fakat bu dönüş tersine yani doğudan batıya doğrudur. Bu sebeple felek için “çarh-ı kec-rev, çarh-ı gerdûn, çarh-ı çep-endâz” tabirleri kullanılır (Onay, 2009, 192). Beyitte şair, filozofların feleğin eğri yürüyüşünü (*harekât-ı felek-i kec-rev*) zamanın ölçüsü kabul etmelerinin, bu atın hareketini görmemelerinden kaynaklandığını söyler. Atın devri, o denli kusursuzdur ki eğer filozoflar onu gözlemleseydi zamanı felek değil padişah atı üzerinden tanımlarlardı. Beyitte atın düzgün ve aksaksız hareketindeki ölçüye atıfla, onun zaman tayinine referans olabilecek nitelikte olduğuna işaret edilir. Böylece at mekânı ve zamanı aşan, hatta zamanı yeniden tanımlayan bir güç gibi tahayyül edilir. Bu, padişahın atını neredeyse kozmik bir mihver hâline getirir. Bu üç beyitte Tevfik Efendi, klasik edebiyatın sembolik ve estetik imkânlarını son haddine kadar kullanarak atı zaman ve mekân üstü bir varlık olarak işler. Öyle ki atın yürüyüşü zaman ölçütü olur, kıvılcımı göğü eritir, dizgininin yönü denizi kurutur. Tekrar söylemek gerekirse bu ifadelerle şair bir atı değil, esasen o ata sahip olan padişahı tabiatı dize getiren, zamanı yeniden kuran bir güç olarak sunar.

22. Merkezinden hareket itdigi an yine gelür

Eylese dâire-i burc-ı felekde deverân

23. Dûrdan¹⁴ cüssesi bir künbed-i bâlâ gibidir

Râkibi zer-‘alemi pâyı aña çâr erkân

24. Yok mıdır bunda garâbet ki bu hey’etle ider

İstese merdümek-i çeşm-i perîde cevelân

Atın hareketlerinin kozmik düzeyde tanımlanma ve tasvirine devam edilir. *Burc-ı felek* ifadesiyle göklerin dairesel hareketine işaret edilirken, atın devinimi feleklerin döngüsüne benzetilir. Ancak bu teşbihte, şairin sunduğu imge oldukça dikkat çekicidir. At, merkezinden hareket ettiğinde döner dolaşır ve tekrar aynı merkeze gelir. Bu, klasik kozmolojide göksel cisimlerin dairesel hareketine özgü bir özelliktir (Şentürk, 2020, 365). Burada atın hareketi bir yandan kozmik düzene uyarken diğer yandan istikrar ve denge gibi kavramlarla da örtüşür. Bu, şairin at üzerinden padişahın devlet idaresinde kurduğu düzen ve merkezî otoriteye dolaylı bir gönderme olarak da düşünülebilir.

Şair atın cüssesine uzaktan bakıldığında onu göğün en yüksek kubbesine benzetir. Böylece hareketlerinin yanı sıra atın bedeni de göksel ölçekte tahayyül edilmiş olur. Bu devasa büyüklük ve onun etkisi, sadece atla sınırlı değildir. Bedeni gök kubbe gibi büyük bir atın üzerinde bulunan binici -ki burada kastedilen doğrudan padişaktır- tüm yeryüzünü ayağının altına almış gibidir. Bu hayale yardımcı olması için de atın ayakları *çâr-erkân* terkihiyle nitelenir. Yani atın dört ayağı dünyayı taşıyan direkler gibi tanımlanır. Dört unsur denince akla ilk gelen anasır-ı erbaadır. Beyitte bu ifadeyle âlemi meydana getiren dört unsur kastedilmiş olabileceği gibi evreni kuşatması bağlamında

¹⁴ Y: devirdân

dört yön de kastedilmiş olabilir. Bu tasvir, böylesi bir atın hükmedicisi konumundaki padişahı evrene bütün yönleriyle hükmeden bir güç hâline getirir.

Önceki iki beyitte oluşturulan fiziksel ihtişam, ani bir hayalî dönüşle farklı bir düzleme taşınır. Evvela bunda bir gariplik yok mudur ki denilerek akıllara bir soru işareti bırakılır. Akabinde bu soru, şairin hayal gücünün derinliği ve anlam katmanlarını çoğaltma gücüyle cevabını bulur. At, her yönüyle kudretli ve azametli bir görünüm arz ederken isterse bir perinin gözbebeğinde cevalân edebilir. Peri gibi güzel ve nâzenin bir varlığın gözbebeği, küçük ama kıymetli bir mekânı ima eder. Gök kubbe kadar devasa cüssesiyle atın istese en ince, en mahrem güzellik alanlarında gezinebilecek kadar zarif yapıya sahip olduğu vurgulanır. Tevfik Efendi böylece padişah atını (dolayısıyla padişahı) azamet ile zarafetin bir arada tecessüm etmiş hâli gibi gösterir.

25. Sath-ı envâr-ı nigâh üzre murâd eylese ger

Anıñ üstünde dahı su gibi eyler cereyân

26. Göremez kimse anı seyr ü şitâb eyler iken

Yâ füsûn eyler ola 'âleme yâ tayy-ı mekân

Sınırları zorlanan hayal bu noktada bir adım daha öteye taşınır. At zarif yürüyüşüyle eğer istese gözlerden yayılan ışıkların yüzeyinde bile su gibi akıp gidebilir. Bakışların yaydığı ışıklar yani gözün görme alanı, normalde soyut bir düzlemi ifade ederken şair bunu maddi bir yüzey gibi tahayyül eder. At, bu hayalî düzlemde dahi yürüyebilecek kudrettedir. Atın böyle bir düzlemde yürüyüşünü ifade etmek için *cereyan* kelimesinin seçilmesi ise tesadüfi değildir. Akış anlamına gelen bu kelimeyle yürüyüşe zarafet katılır. Böylece at, madde ötesi mekânlarda bile hareket yetisi olan bir varlık hâline getirilir. Ardından atın hızını ifade için mübalağanın sınırları zorlanır. Öyle ki at koşarken görülemez olur. Hareket hâlindeki bu gözden kayboluş şaire göre ancak iki sebeple açıklanabilir: At ya dünyaya büyü yapmaktadır ya da *tayy-ı mekân* yani bir anda mekân değiştirme kudretiyle donatılmıştır. *Tayy-ı mekân*, özellikle tasavvufî gelenekte evliyalara atfedilen bir keramet vasfı (Cebecioğlu, 2009, 636) olmakla birlikte beyitte bu kavramın padişah atı için kullanımı dikkat çekicidir.

27. Sâ'id-i sîmîne pâ-bendlige lâyıq der¹⁵ idim

Olsa mevzûn eger nûn-ı sipihr imkân

28. Yaraşur başına ger olsa zimâm-ı devlet

Silk-i tesbîh-i melek sübha-i nev' -i insân

Atın güzelliğinin farklı yönlerden anlatımına devam edilir. Dikkatler bu defa ince bir teşbihle atın ayak bileğine yoğunlaştırılır. *Nûn* harfi, Arap alfabesinde eğri şekliyle tanınır. Klasik şiirde bu form, bazen hilal bazen de felek

¹⁵ Y: deyr

gibi kavisli yapılar için benzetme unsuru olarak kullanılır (Şentürk, 2016, 300). Bu imajdan hareketle şair “Eğer gökyüzünün nûn harfine benzeyen kıvrımı şeklen uyumlu olsaydı, onu atın gümüş gibi parlayan bileği için ayak bağı (halhal) olmaya layık görürdüm” der. Hemen ardından padişah atına layık görülen başka husustan bahsedilir. *Zimam* kelimesi atın başına geçirilen yular, dizgin manasına gelir. Beyitte bu kelime *devlet* kelimesiyle terkip oluşturacak şekilde kullanılır. Bu şekliyle, atın devlet dizginine layık olduğu ifade edilir. Ancak bu dizgin sıradan bir dizgin değil, meleklerin ya da insanların oluşturduğu bir tesbih dizisinden meydana gelen bir süs veya nişan niteliğindedir. Bu durumda beyitte iki katmanlı anlam dikkat çeker. İlkinde böyle bir devlet dizgininin padişahın atına yaraşacağı vurgulanır. İkincisi de ise anlam bu dizgini elinde tutan biniciye yani padişaha yönelir. Burada tebaası insanlar hatta meleklerden oluşan bir devletin dizgini, yani idaresi/yönetimi padişahın eline verilse dahi bunun ona yarışır bir durum olacağı dile getirilir.

29. Sîne-bend olmayı her şeb aña ister ammâ

Hurda cevher ile pür-zîver olan kâhkeşân

30. Meşreb-i pâk ü bülendi anı eyler mi kabûl

Öyle bir kâr-ı kadîmi ide tavk-ı gerdân

Üzerindeki süs olarak nitelenebilecek eşyalardan hareketle atın övgüsüne devam edilir. Bu defa kozmik bir nesne olan Samanyolu (*kâhkeşân*), atın göğsüne bağlanmak istenen bir zinet gibi hayal edilir. Samanyolu'nun küçük cevherlerle bezenmiş hâli, divan şiirinde ziynetli bir kuşak gibi tahayyül edilir (Şentürk, 2020, 281). Bu tasvirde hem astronomi hem de estetik öğeler iç içe geçer ve kendi başına en parlak yıldız kümesi olan Samanyolu bile her gece padişahın atının göğsüne bağlanmak için can atan bir süs konumuna indirgenir. Sonraki beyitte *kâr-ı kadîm* yani eski bir işçilik ürünü olarak takdim edilen şey, bir önceki beyitte zikredilen Samanyolu'dur. Ancak Samanyolu'nu meydana getiren yıldızlar *hurda cevher* olarak anılır. Hurda kelimesi ufak ve küçük anlamlarının yanı sıra işe yaramaz kırıntı, döküntü manalarını da barındırır. Böylece hem kırıntılardan ibaret olan hem de eski bir işçilik ürünü şeklinde sunulan Samanyolu'nun padişah atının boynuna halka olarak takılmasının, onun temiz ve yüce yaratılışına yakışmayacağı farklı biçimde bir kez daha vurgulanarak nesip bölümü tamamlanır.

1.2. Girizgâh (31. Beyit)

Kaside nazım şeklinin klasik yapısı içinde girizgâh, müstakil bir bölüm olmayıp (Aydemir, 2002, 145) genellikle her bölümün başında bulunan birkaç beyitten ibarettir. Girizgâhlar şairin methiyeye ya da duaya geçişini hazırlayan kısa ama anlamca yoğun beyitlerdir. Girizgâh, bu noktada bir köprü işlevi görür. Nesip bölümünde işlenen tema tamamlandıktan sonra şair, övgüsünü yapacağı kişiye yönelmek bir geçiş yapmak durumundadır. Girizgâh hem nesip ile methiye arasında anlam geçişini sağlar hem de övülen kişiyi yavaş yavaş şiirin merkezine taşıyarak onu yüceltmeye uygun zemini hazırlar.

Tevfik Efendi'nin rahşiyesinde girizgâh, klasik kaside geleneğine uygun biçimde nesip bölümünün ardından gelir. Böylece övgünün esas muhatabı olan padişah merkeze alınmaya başlanır. Nesip bölümünde, padişahın atı mecazlarla süslenerek ve edebî sanatlarla işlenerek sunulmuş, böylece hem atın üstün nitelikleri aktarılmış hem de dolaylı olarak padişahın ihtişamı hissettirilmişti. Ancak 31. beyitten itibaren şair, doğrudan padişahın şahsına yönelir. Atın övüldüğü nesip bölümündeki yücelik ve ihtişam havası, burada padişaha ve onun saltanatına taşınır. Böylece şair, muhayyel bir alandan hakiki övgü zeminine ustaca geçmiş olur:

31. Bâ-husûs ola karîn-i şeref-i ikbâli

O şehensâh-ı felek câh-ı şeref-bahş-ı cihân

Girizgâhın tek beyitlik yapısı, kasidenin ritmini bozmadan övgünün yönünü değiştirir ve methiyenin kapısını aralar. Ardından gelen 32. beyitte ise artık methiye bölümüne geçilmiş, padişah doğrudan övgü ögesi hâline getirilmiştir. Dolayısıyla 31. beyit hem atı hem padişahı ortak bir anlam zemininde buluşturan kasidenin en önemli geçiş durağıdır. Tevfik Efendi, nesip bölümü içerisinde farklı yönlerini olağanüstü vasıflarla övdüğü ata bir ikbal ortağı (sahip) arar. Öylesine mükemmel atın sahibi elbette sıradan bir insan olamaz. Bu arayış girizgâh beytinin ikinci mısrasında cevabını bulur. Nesip bölümünde saltanatın somutlaştığı bir güç olarak doğrudan olmasa da üstü kapalı biçimde ima edilen at, padişahın iktidarı ve şerefinden hareketle kendisine meşru bir zemin kazanır. Atın ikbaline şeref ortağı, feleğin şahlar şahı olarak takdim edilen ve cihana şeref bahşeden makamın sahibi olan padişaktır. Böylece söz artık memduha getirilmiş, methiye bölümüne geçiş için uygun zemin hazırlanmıştır.

1.3. Maksûd/Methiye Bölümü (32-56. Beyitler)

Klasik kaside yapısında methiye bölümü, kasidenin esas bölümü kabul edilir. Çünkü kasidenin mesajının doğrudan verildiği ve amacının ortaya konduğu bölümdür. Bu sebeple methiye bölümü maksûd olarak da anılabilir (Çakıcı, 1996, 24; Aydemir, 2002, 152-153). Bu bölümde şair, methiyesini yönelttiği memduhu yücelten, onun erdemlerini, kudretini, büyüklüğünü ve diğer üstün niteliklerini ayrıntılı şekilde anlatan beyitleri sıralar. Tevfik Efendi'nin rahşiyesinde methiye bölümü, 32. beyitten itibaren başlar ve padişahın saltanatının kudreti, büyüklüğü ve adaleti bu bölümde kapsamlı bir şekilde öne çıkarılır. 32. beyitten itibaren doğrudan övgü odağı hâline gelen padişahın adı Abdülaziz olarak ilk defa bu bölümde geçer. Burada Tevfik Efendi, padişahı sade bir hükümdardan ziyade halifelik gibi ilahi bir gücün sahibi olarak da tanıtır. Böylece siyasi otoritesinin yanı sıra manevi üstünlüğünü vurgulayarak onun saltanatını yüceltir.

32. O hüdâvend-i mu'azzam ki çekerse seyfin

Havf-i cânından olur Zühre-i 'âlem lerzân

33. Pertev-i kuvve-i kudsiyye-i şemşîri ile

Kalb-i düşmendeki esrârı ider keşf ü 'ayân

34. Hazret-i şâh-ı cihân ‘Abdu’l-Azîz-i devrân
Südde-i saltanatı secdegeh-i ins ü cân

35. Muktedâ-yı uzemâ rehber-i ashab-ı hüdâ
Nûr-ı çeşm-i şürefâ husrev-i ‘âlî-‘unvân

Methiye bölümünde evvela padişahın gücü ve azameti üzerinde durulur. Nahid, Çobanyıldızı ve Venüs gibi adlarla da anılan Zühre yıldızı güneş ve aydan sonra gökyüzünde görünen en parlak cisimdir (Şentürk, 1994, 155). Bu yönüyle güzellik ve parlaltının simgesi gibi görülür. Beyitte kılıcını çeken padişah karşısında Zühre'nin bile can korkusuyla titremesi, padişahın kudretinin ve otoritesinin ne denli yüce olduğunu gösterir. Bu tasvirde Zühre yıldızının kullanılması bilinçli bir tercihtir. Zira padişah kılıcı ile Venüs yıldızı arasında dolaylı olarak parlaklık kıyası yapılır. Zühre yıldızının korkudan titremesi padişah kılıcının ondan daha parlak olduğunu bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Böylesi bir kılıcın mukaddes gücünün ışığı, düşmanın kalbindeki sırları açığa çıkaracak kadar etkileyicidir. Bu, fiziksel gücün yanı sıra manevi bir kudretle savaşmayı da simgeler. Beyitte padişaha ve kılıcına atfedilen bu kutsiyet ve manevi güç, şüphesiz onun halife unvanıyla anılması sebebiyledir.

Methiye bölümünün ilk beyitlerinde *şehinşâh-ı felek* ve *hüdâvend-i muazzam* gibi yücelten sıfatlarla tasvir edilen padişahın ismi, ilk kez 34. beyitte açıkça anılır. Tevfik Efendi, padişahı öncelikle *şâh-ı cihân* ifadesiyle cihan hükümdarı olarak takdim eder. Ardından onu ismen anarak methiyenin odağına yerleştirir. Şairin Abdülaziz adını *devrân* kelimesiyle terkip hâlinde kullanması ise bilinçli bir tercihtir. Bu tercihle hem padişahın ismini doğrudan zikreder hem de onu zamanın aziz ve seçkin kulu olarak tanımlar. Saltanat tahtının *secdegeh* olarak nitelendirilmesi, insanların ve cinlerin ona duyduğu itaat ve hürmetin mecazi bir ifadesidir. Dolayısıyla secde, zahirî anlamından çok halifelik makamının ilahi meşruiyetinden ötürü padişaha karşı duyulan hürmetin sembolüdür. Bu, padişahların “zıllulah fi'l-arz” yani Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak görülmesinin edebî bir dille beyitteki ifadesidir.

Bir sonraki beytin anlam dünyası da yine padişahın halifelik sıfatı üzerine kuruludur. Nitekim padişah büyüklerin uyduğu önder, Allah dostlarının rehberi, şerefli insanların göz nuru ifadeleriyle bir hükümdardan ziyade neredeyse mürşit gibi sunulur. Bu sıfatlar onun siyasi otoritesinden çok manevi öncülüğüne işaret eder. Fakat son kertede *husrev-i âlî-‘unvân* ifadesiyle yüce unvanlı hükümdar şeklinde tanımlanır. Bu anlam katmanları ile saltanat ve halifelik, Sultan Abdülaziz'in şahsında buluşturulur.

36. Biri meftûn aña dîgeri makhûrı anîñ
Şâhid-i ‘ismet ile fîsk-ı mülevves-dâmân

37. Bûy-ı ahlâkını îsâl-i sehâb itse nesîm

‘Anberîn habbe olur her katarât-ı bârân

Padişahın adalet anlayışı, değer ölçüsü ve ahlâkı manzumede öne çıkarılan diğer vasıflarıdır. Erdemli ve iffet sahibi kimseler ona meftun olmuş, muhabbetle bağlanmıştır. Buna karşılık, kötülüğe bulaşmış fasıklar ise onun gazabına uğramaktan kaçınamamıştır. Beyitteki zıt kavramlar (*meftûn-makhûr*, *ismet-fisk*) padişahın adalet terazisinin hassas bir şekilde işlediğini ortaya koyar. Padişah burada yeri gelince cezalandıran yeri gelince değer biçen, seçen bir otorite olarak yüceltilir. *Şâhid-i ismet ve fisk-ı mülevves-dâmân* tezatı üzerinden ise padişahın yanında bulunanlar temizlik ve iffetle nitelenmiş, karşısındakiler fasık olarak konumlandırılmıştır.

Öte yandan padişahın ahlâkı öylesine latif ve güzeldir ki eğer onun kokusu rüzgâr tarafından bulutlara taşınsa, gökten yağan her bir yağmur damlası misk tanesine dönüşür. Beyitte ahlâkın alışılmamış bir bağdaştırma ile maddî bir unsura dönüştürülerek ele alınması dikkat çekicidir. Tevfik Efendi, padişahın ahlâkına dair övgüsünü, doğadaki en güzel koku olan amberle ifade eder. Yağmur damlalarının misk tanesine dönüşmesi, padişahın ahlâkının âleme sirayet eden güzelliğini ifade eder. Böylece övgü bütün tebaayı kapsayacak biçimde genişletilir.

38. Cevher-i ferdi ider vâhimesi sad-pâre

Her ne dem eylese fikr ü nazarında im‘ân

39. Cân atar deşt-i ‘adem cânibine havfından

Gûy-ı hurşîde eger kahr ile ursa çevgân

40. Düşdi başında olan köhne külâh-ı eflâk

Dehri bir sille-i gayretle idüp ser-gerdân¹⁶

Padişah fiziksel kudretiyle olduğu kadar düşünsel derinliği ve bakışlarındaki keskinlikle de insanları etkileyen bir güç olarak gösterilir. *Cevher-i ferd* terkihiyle insanın öz varlığı, yani onun mevcudiyeti kastedilir. Padişahın bir mesele üzerine derin düşünceye dalmasının bile karşısındakini korkuyla sarsacak bir güç olduğu belirtilir. Tevfik Efendi burada, hükümdarın kılıcı şöyle dursun tefekkür hâlindeki derin düşüncesi ve nüfuz edici bakışıyla dahi zihinleri darmadağın edebileceğini ima eder.

Padişahın öfkesi ve onun yarattığı etkilerin anlatımına gök kubbe ve güneş üzerinden mübalağalı fakat etkileyici bir tasvirle devam edilir. Bu bağlamda padişahın kahrından ilkin güneş nasibini alır. Beyitte gûy u çevgân¹⁷ oyununa yapılan telmih dikkati çeker. Bu telmih aracılığıyla oluşturulan tasavvurda, padişahın kahredici kudretiyle güneşe bir çevgen darbesi indirmesi hâlinde, güneşin bile korkuya kapılarak yokluk çölüne sığınacağı ifade edilmiştir. Güneşin çevgen topuna benzetilmesi, çevgen oyununda topun

¹⁶ Y: sırr-ı gerdân

¹⁷ Gûy u çevgân oyunu hakkında bilgi için bk. Özkan, 2007, 509-510.

oyuncuların daha iyi fark edilmesi amacıyla altın varakla parlatılması sebebiyle olmalıdır (Şentürk, 2017, 534). Burada *gûy-ı hurşîd* yani güneş topu ifadesiyle gökyüzünün en kudretli unsurlarından biri olan güneş, padişah karşısında acziyet içinde resmedilmiştir. Bu, padişahın güç ve otoritesinin yeryüzüyle sınırlı olmadığı mübalağalı bir dille ifadesidir. Güneşin bile korkup yokluk çölüne kaçmak istemesi, onun gazabının ve kudretinin evrenselliğini gösterir. Bu noktada padişah, kahriyle varlığı yok eden bir sultân-ı kâhir konumundadır. Padişahın kudreti bununla da sınırlı değildir. Yine güneş üzerinden bu gücün anlatımı sürdürülür. O, gayretle attığı bir sillenin etkisiyle gök kubbenin köhne külâhını yere düşürür. Beyitte yere düşen külâh, aslında istiareli anlatımla güneştir (Kaya, 2023, 414). Feleğin başının dönmesi ve bunun etkisiyle külâhının yani güneşin yere düşmesi, esasen padişahın zamanı yönlendirme gücüne gönderme şeklinde de okunabilir.

41. Cünd-i ervâh u 'ukûl-ı felege Rûhu'l-Kuds

Nam u elkâbını bu vechile eyler i'lân

42. Şeh-i evreng-i zafer pâdşeh-i din-perver

Şu'le-i feyz-i seher¹⁸ zübde-i Âl-i 'Osmân

Böylesine kudretli bir padişahın namının yayılması elbette sıradan bir şekilde olamaz. Tevfik Efendi, *Rûhü'l-Kuds*'ü bu vazife için aracı kılar. Beyitte ruhlar ordusu ve gökyüzünün akılları padişahın adını ve unvanını semavi âlemde Hz. Cebrail'in ağzından duymaktadır. Bu hayal padişahı yeryüzünde tanınan bir hükümdarın ötesinde, gökte de adı geçen yani ilahi âlemde tanınan bir karakter gibi resmeder. Bu, hükümdarın meşruiyetinin ilahi kaynaklı olmasının, halifelik anlayışının manzumedeki bir başka yansımasıdır. Takip eden beyitte padişah için kullanılan *din-perver* sıfatı, bu anlayışı pekiştirmektedir. Onun zaferleriyle ulaştığı kudret, dinî bir otoriteyle bütünleşir. Padişahın muzafferiyeti onu zafer tahtının sultanı kılmıştır. Bu kudretin hilafet makamıyla birleşmesi neticesinde, o artık hem bir fatih hem de dinin koruyucusu ve temsilcisi olarak tasvir edilmiştir. Bu iki sıfat, Osmanlı padişahlarının hem gazi hem halife olma vasıflarını birlikte taşımalarının edebî karşılığıdır. Şair, Sultan Abdülaziz'i *Âl-i Osman*'ın zübdesi yani özü olarak takdim eder. Bu öz onda, seher vaktinin alevi (güneşi) gibi parlamaktadır. Bu şule, hanedan soyunun ona aktardığı gücün bir yansımasıdır. Böylece padişahın yüceliği hem şahsi kemaline hem de Osmanlı hanedanına bağlanarak kuvvetlendirilir.

43. Ey olan püf-zen-i şem'-i şeb-i küfr ü tuğyân

Desti saykal-zede-i cevher-i nûr-ı îmân

44. Yedi iklîme seniñ sıytını neşr itmek için

¹⁸ Y: sihir

İtmede seb'a-i seyyâre cihânı deverân

Padişahın hakla batıl mücadelesindeki konumu manzumenin konu edindiği bir başka konudur. *Küfr* kelimesi, sözlük anlamıyla örtmek, gizlemek manasına gelirken, terimleşmiş hâliyle hakkı inkâr etmek, iman nurunu engellemek gibi anlamlar taşır (Uludağ, 2012, 224). *Tuğyân* ise azgınlık ve haddi aşma anlamlarına gelir. Bu iki kavram, zulmün, sapkınlığın ve haksızlığın karanlıkla özdeşleşmiş yönünü temsil eder. Tefvik Efendi, beyitte bu kavramların karanlıkta kalması gerektiğini ima eder. Zira karanlık, onların tabii mahallidir. Ancak bu karanlığı yaracak bir ışığın, yani bir mumun dahi yanması küfrün ve tuğyanın harekete geçmesi anlamına gelir. Bu da halkın huzursuzluğu ve devlet otoritesinin sarsılması demektir. Beyitte Abdülaziz Han'ın küfür ve tuğyan karanlığını aydınlatan mumu, bir nefesiyle söndürerek bunu engellediği ifade edilir. Elinin, iman nurunun cevheriyle cilalanmış olması da dolaylı olarak yine padişahın "zıllullah" olmasına yani gücünün ilahi olduğuna göndermedir.

Önceki beyitlerde padişahın namının yayılması farklı hayaller odağında ifade edilmişti. Şimdi *seb'a-i seyâre* ismiyle bilinen yedi gezegenin dönüşüne, hüsn-i talil yoluyla padişahın şanını yedi iklime yayma anlamı kazandırılır. Yani evrenin hareketi bile onun şöhretini yaymakla görevli kılınmıştır. Bu mecazla, padişahın şanının gökyüzüne kadar ulaştığı, iktidarının mekân üstü bir boyutta olduğu tasavvur edilir. Beyitte padişahın adının yedi iklime yayılması, Osmanlı'nın cihanşümul hakimiyetinin de dolaylı bir ifadesidir.

45. Tünd-bâd-ı gazabîñ cûşa getürse çarpar

Der-i bâm-ı felege başını mevc-i 'ummân

46. Der-i dîvân-ı celâliñde kazâ vü takdîr

Biri düstûr-ı mükerrerem biri müftî-i zemân

Öfkesinin doğada yarattığı etkiler üzerinden padişahın kudretinin yüceltilmesine devam edilir. Öyle ki eğer padişahın gazabının sert rüzgârı okyanusu coşturacak olursa, oluşan dalgalar göğün kubbesine başını çarpar. Bu tasvir, öfke gibi insana mahsus bir hissin mübalağa yoluyla padişahın şahsında böylesi olağanüstü bir etki üretebildiğini düşündürür. Zira onun celal divanı yani hükümler meclisi öyle bir mekândır ki kaza ile kader burada sadrazam ve şeyhülislam konumundadır. Kaza ve kader gibi soyut güçlerin bile onun divanında görevli memurlar gibi betimlenmesi padişahı gücüyle ve verdiği kararlarla kadere yön veren bir karaktere dönüştürür.

47. İki cânibde iki yâver-i harbiñ gibidir

Rûz u şeb mihr-i zer-efşân ile mâh-ı tâbân

48. Kilk-i eyvân-ı fenâ hâme-i Keyvân-ı bekâ

İki kâtib gibi tuğrâkeş-i emr ü fermân

49. Misk-i ezferle yazup nâmiñi zerrîn varaka

Eylesün hırz-ı sa'âdet anı Zâl-i devrân

Altın saçan güneş ile parlak ay onun yanında gece ve gündüz, her daim hazır bekleyen iki yardımcı gibidir. Bu kudrette bir padişahın iradesini yansıtan emir ve fermanlar da elbette sıradan olamaz. Nitekim *fenâ* ve *bekâ* gibi geçmişle geleceğin sembolü olan iki kavram, beyitte onun tuğrasını işleyen iki katip gibi sunulur. Bu imgelerle padişah imza niteliğindeki tuğrasıyla zamana büsbütün hükmeden bir güç olarak yüceltilir. Tevfik Efendi böylesi vasıfları haiz bir padişahın adının misk kokusuyla altın bir yaprağa yazılmasını ve onun *Şehnâme* kahramanı meşhur Zâl (Tökel, 2016, 209) tarafından saadet muskası gibi korunmasını salık verir. Bu tasvir, padişahın şan ve şerefine unutulmaması adına zamana karşı korunması gerektiği fikrini düşündürür. Beyitte Fars edebiyatının epik karakteri Zâl'in devran kelimesiyle terkipli kullanılması bu önemli görevin zamana yüklendiğini, zamanın padişahın adını muhafaza etmekle yükümlü kılındığını da düşündürür.

50. Cûşîş-i mevc-i dürer-pâş-ı yemm-i 'âtıfetiñ

İtmede dâmen-i âmâli garîk-i ihsân

51. Saña teslîm-i makâlîd-i umûr itse felek

Şübhesiz her dem ider her işi toğrı cereyân

Tevfik Efendi, manzumenin fahriye bölümü yaklaşırken sözü yavaş yavaş kendine getirme niyetini izhar eder. Burada padişahın ihsanı ve cömertliği, deniz imgesi üzerinden anlatılır. Onun şefkatinin uğurlu dalgaları, değerli inciler saçarak arzuların eteğini ihsana boğmaktadır. Beyitte padişahın birine ihsanda bulunması, cömertlik denizinden yükselen dalgaların kendisine açılan ihsan eteğine inci bırakması şeklinde mecazî bir anlatımla tasvir edilmiştir. *Garîk* kelimesinin ihsanla birlikte kullanılması ise deniz imgesiyle semantik bir uyum ve tenasüp ilgisi kurmanın yanı sıra ihsanın boyutunun muhatabını kuşatan, hatta boğacak denli çok olduğunu ima etmesi bakımından dikkate değerdir.

Müteakip beyitte Tevfik Efendi, feleğin işlerini padişaha emanet ederse artık her şeyin doğru bir şekilde işlemeye başlayacağını dile getirir. Bu, padişahı feleğin bile anahtarlarını teslim edeceği kadar adil ve güvenilir bir makama yerleştirir. Burada dolaylı olarak padişahın adaletine vurgu yapılır. Çünkü her işi doğru *cerayan* ettiren sultan, sosyal ve siyasi düzeni kusursuz biçimde sürdürüyor demektir. Bu da ancak adalet ile mümkündür.

52. Bâ-husûs eyledi ihyâ beni Nîl-i¹⁹ keremîn

Mısr-ı dil olmuş iken kahr-ı elemle vîrân

¹⁹ Y: neyl-i

53. İltifâtıyla olup Yûsuf-ı bahtım mümtâz

Eylediñ bendeñi mahsûd-ı kulûb-ı ihvân

Tevfik Efendi, bu noktadan itibaren methiyeyi kişisel boyuta taşıyarak padişahın Nil nehri gibi olan keremin kendisi üzerindeki somut etkilerinden söz eder. Padişahın keremi için yapılan Nil teşbihi de tesadüfi değildir. Zira Nil ve Mısır kelimelerinin tenasübüyle şaire verilen Mısır kadılığı görevine beyitte gönderme vardır. Bunun ifadesi için hayat verme/hayata döndürme anlamına gelen *ihya* kelimesi seçilir. Şairin gönül dünyası, çektiği sıkıntılarının kahrı sebebiyle viran olmuşken padişahın keremiyle âdeta yeniden hayat bulmuştur. Gönülün Mısır'a benzetilmesi Hz. Yusuf kıssasını çağrıştırmaktadır. (Beyitlerde geçen Nil ve Mısır kelimeleriyle devamında yer alan Yusuf ve Züleyha isimleri, öncelikle Yusuf kıssasına yapılan bir telmih olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, kıssanın geçtiği coğrafyanın Mısır olması dikkate alındığında, bu ifadeler şairin Kahire kadılığı göreviyle de ilişkilendirilebilir.) Padişahın iltifatıyla birlikte şairin bahtının Yusuf'u seçkin bir hâle gelir. Beyitte geçen *Yûsuf-ı baht* tamlaması hem seçilmişlik hem de statü yükselmesi anlamlarını birlikte taşır. Yani padişah iltifatıyla şair sadece yükselmediğini, dostlarının kalbinde kıskanılan biri hâline de geldiğini ifade eder. Bu, methiye içerisinde şairin toplumsal konumunun değişme sebebinin padişahın himmeti olduğunu ilan ettiği noktadır. Padişahın görülen keremin ne olduğu da çok geçmeden aşikâr edilir.

54. Nâ'il-i vasl-ı Züleyhâ-yı merâm oldım ben

Çâh-ı mihnetgeh-i²⁰ 'âlemde olurken nâlân55. Eyleyüp Kâhireyi 'uhdeme²¹ tevcîh ü 'atâ²²

Ser-firâz eylediñ 'unvânımı beyne'l-akrân

56. Deşt ü pehnâver-i vasfînda anıñcün bende

Eyledim seyr-i semend-i dile irhâ-yı 'inân

Tevfik Efendi içinde bulunduğu zorluklardan Sultan Abdülaziz'in keremiyle kurtularak muradına erdiğini Hz. Yusuf'un hikâyesine telmihle anlatır. Züleyha burada muradın teşbihi, şairin eriştiği mutluluğun simgesidir. Şair Yusuf gibi mihnet kuyusunda iken, Züleyha'ya yani saadete kavuşmuştur. Bu temsil, şahsi sıkıntılarının hem ilahî bir lütufla son bulduğunu hem de şairin saadetinin padişahın inayetiyle gerçekleştiğini edebî bir üslupla ifade eder. Burada methiyenin amacı netleşir. Padişahın keremi, şairin hayatındaki temel dönüm noktası olmuştur. Tevfik Efendi kaderindeki bu değişimin nasıl olduğunu daha açık dile getirir. Padişahın, şaire 1866'da önemli bir kadılık olan Mısır-ı Kahire kadılığını (Eliaçık, 2011, 59) tevdi etmesi, ona emsalleri

²⁰ Y: mihnetine

²¹ Y: 'ahdime

²² Y: 'itâ

arasında seçkinlik kazandırmıştır.²³ *Ser-firâz* edilmek, padişahın keremiyle şereflemek ve halkın itibar ettiği bir konuma ulaşmak anlamına gelir. Bu da methiyenin şair açısından en görünür sebebidir.

Methiye bölümünün sonuna doğru yaklaşılırken Tefik Efendi kasidenin bir nevi sebab-i telifini güzel bir teşbihle beyan eder. Beyitte padişahın methi, onun övgüsünün uçsuz bucaksız ovasında gönül atına binip gezintiye çıkmakla eş değer ifade edilir. Şair bu soyut âlemde gönül atının dizginlerini bırakmış, yani padişahın evsafını kalbine ilham olunduğu gibi ifade etmiştir. Methiye bölümü bu estetik kapanışla tamamlanır. Şair artık fahriye bölüne geçmeye yani kendi şairlik kudretini göstermeye hazırdır.

1.4. Fahriye Bölümü (57-65. Beyitler)

Kaside nazım şeklinde fahriye, şairin kendisini ve sanattaki kudretini övdüğü bölümdür. Methiyede memduhun yüceliğini dile getiren şair, fahriyede nazarı kendine çevirerek edebî ve ilmî yetkinliğini, eşsiz tabiatını, söz söyleme becerisini sergiler (Kurnaz ve Çeltik, 2011, 128). Fahriye, bir bakıma şairin kasideye kattığı şahsî imzası, manzume içinde kendini konumlandırma alanıdır. Bu yönüyle fahriye şairin kendisini övmesinin yanında dönemin şiir anlayışına, rakip şairlere dair göndermelerin yapıldığı bir bölüm niteliği de taşır (Aydemir, 2002, 156). Tefik Efendi'nin fahriyesi de klasik fahriye anlayışını yansıtır. Böylece Tefik Efendi kendisini, padişahın methini yapan bir kaside şairi olmanın ötesinde benzersiz bir şair kimliğiyle de öne çıkarır.

57. Söz karîb oldı hitâma ideyim ben gayrı

Kendi evsâfımı âvîze-i fetrân-ı beyân

Tefik Efendi, fahriye bölümüne geçerken söze yine dolaylı bir biçimde Abdülaziz'in övgüsüne gönderme yaparak başlar. Kasidenin sonlarına yaklaşılırken şair artık kendisini övme hakkını dile getirir ve bu doğrultuda şairlik meziyetlerini ifade etmeye yönelir. Ancak beyitte bu meziyetler, manzumenin bütünlüğü içinde dağınık bir süs gibi nitelendirilerek mütevazı bir çerçevede sunulur. Burada kullanılan *âvîze* kelimesi hem süs eşyası hem de günümüzde olduğu gibi tavana asılarak ortamı aydınlatan bir unsur anlamı içerir. Bu bağlamda şair, padişahın övgüsüyle oluşturduğu yapıyı yerli yerinde, düzenli bir mekâna benzetir. Kendi fahriyesini ise bu yapının hem dağınık bir süsü hem de onu aydınlatan bir ışık kaynağı mahiyetinde sunar.

58. Devletinde benim ol Rüstem-i iklîm-i suhan

Zîr-i hükmümde zebûn oldı bütün nükte-verân

59. Sarfile mâ-hasal-i kudretini derrâke

Fark-ı mâhiyet-i tab'ımda kalur bî-dermân

²³ Eliaçık (2011, 59), Tefik Efendi'nin Kahire kadılığından önce Beşiktaş, Halep, Bursa, Kayseri, Balıkesir ve Çankırı kadılığı görevlerinde de bulunduğunu bildirmektedir.

60. Raks ider keyfe gelüp muhteremân-ı kudsî

Şehd-i sahbâ-yı kelâmımla olup hep sekrân

Tevfik Efendi, fahriye bölümüne kendisini söz ülkesinin Rüstem'i olarak niteleyerek geçiş yapar. *Şehnâme* kahramanı olan Rüstem, klasik edebiyatta kahramanlık ve yiğitliğin sembolü olarak sıkça kullanılır (Tökel, 2016, 200). Şairin kendisini bu isimle özdeşleştirilmesi, söz meydanındaki pehlivanlığına/ustalığına vurgu içindir. Öyle ki onun nazarında diğer bütün nükte sahipleri âciz kalmış, şair söz sanatında rakipsiz olduğunu ilan etmiştir.

Tevfik Efendi, tabiatının mahiyetini kavranamaz ve çözülemez bir sır görür. Anlayışı kuvvetli insanlar dahi onun tabiatının mahiyetini açıklamada çaresiz kalır. Bu, şairin yaratılışının olağanüstülüğünü vurgulayan bir övgüdür. Böylece şair, fahriyelerde sıkça karşılaştığı üzere şiir yazma yeteneğini doğuştan gelen bir lütuf olarak gösterir. Bu lütuf, onun sözlerine hem bal gibi bir tat hem de şarap gibi baş döndürücü tesir katmıştır. Sözünün coşturucu etkisiyle hürmete layık insanlar dahi sarhoş olup kendinden geçerek vect içinde raks etmeye başlar.

61. Fehm idüp mülk-i ma'ânîde olan kuvvetimi

İlticâ itdi o gün şâh-ı fenâya Selmân

62. Añlayup baña olan kurb-ı zemâna Nefî

Eceli gelmeden oldı 'ademe râh-revân

63. Görse ger cerbeze-i nutk u kemâl ü fazlım

Tıfl-ı nâ-güfte gibi ebkem olur Kâdîhân

Fahriye bölümünde şairler şiir söylemedeki meziyetlerini övmekle yetinmez. Bunun yanı sıra ünlü şairlerle kendilerini kıyaslar ve edebî bir üstünlük iddiası öne sürer. Tevfik Efendi de bu geleneğe uyararak şairlik kudretini büyük isimlerle mukayese eder. Önce kendisini ünlü İran şairi Selmân-ı Saveci²⁴ (öl. 1376) ile kıyaslar. Şair, anlam dünyasındaki söz söyleme kudretini fark eden Selmân'ın, fena şâhına yani Allah'a iltica ettiğini ifade eder. Beyitte geçen *iltica* kelimesi, hem şairin söz kudretini idrak ettiği anda Selmân'ın ölüme yöneldiği şeklinde mecazî bir biçimde yorumlanabilir hem de onun bu kudret karşısında kendi yetersizliğini fark ederek Allah'a sığındığı anlamını taşıyabilir.

Tevfik Efendi, daha sonra kendisini klasik Türk edebiyatının önemli kaside şairlerinden biri olan Nefî (öl. 1635) ile kıyaslar. Şair, Nefî'nin kendi dönemine yaklaştığını fark ettiğinde, eceli gelmeden yokluğa yöneldiğini ifade eder. Beyitte geçen eceli gelmeden ifadesi, Nefî'nin sert hicivleri nedeniyle idam edilmiş olmasına²⁵ dolaylı bir gönderme olarak yorumlanabilir. Aynı ifade,

²⁴ Ayrıntılı bilgileri için bk. Karaismailoğlu, 2009, 446-447.

²⁵ Nefî'nin ölümüne dair farklı rivayetler vardır. Olay nasıl gelişirse gelişsin, şairin ölümü ile hicivleri arasında sıkı bir bağlantı kurulmuştur. Ölümüne sebep olan asıl

hüsn-i talil yoluyla Nefî'nin Tevfik Efendi'nin şiir kudretini fark ederek onunla aynı dönemde bulunmamak için dünyadan ayrıldığı şeklinde de okunabilir.

64. Feylesûf-ı hüner-âmuz-ı reşâdım o kadar

‘Akl-ı küll şa‘şa‘a-ı fikrime olmuş hayrân

65. Bilür erbâbı seniñ kadr ü bahânı Tevfik

Söyleyüp durma bu matlabda yeter yahş u yamân

Fetâvâ adlı eseriyle tanınan Hanefî fakihî Kâdîhân²⁶, Tevfik Efendi'nin kendisini kıyasladığı isimlerden bir diğeridir. Tevfik Efendi edebî kişiliğinin yanı sıra müderrislik ve kadılık gibi görevlerde bulunmuş, akait, tasavvuf, mantık ve münazara gibi farklı alanlarda eserler vermiştir (Apaydın, 2019, 2-3). Bu çok yönlü ilmî birikimi, onun Nefî ve Selmân gibi şairlerin yanı sıra Kâdîhân gibi bir âlimle de kendini karşılaştırma arzusunda olduğunu gösterir. Tevfik Efendi bu mukayesede, konuşma, olgunluk ve fazilet gibi vasıflarını öne çıkarır. Eğer Kâdîhân, Tevfik Efendi'nin söz söylemedeki kudretini görseydi şaşkınlığından konuşmamış küçük bir çocuk gibi dilini yutardı, yani dilsiz kalırdı.

Fahriye bölümünün sonunda Tevfik Efendi, kendisini hüner öğreten ve doğru yolu gösteren bir filozof olarak tanımlar. Burada şiir yazma yeteneği bilgelikle özdeşleştirilir. Onun bu hüneri, evrensel aklın yani tüm insanlığın parlak fikirlerine hayran kalmasıyla ifade edilir. Böylece şairliğinin yanı sıra düşünce ve irfan alanında da üstün yeteneğinin olduğunu belirtir. Fahriyenin son beytinde Tevfik Efendi, şairlik kıymetini erbabının takdir ettiğini vurgulayarak kendi değeri ve üstünlüğü konusunda artık fazla söz söylemeye gerek olmadığını ifade eder. *Söyleyüp durma bu matlabda yeter yahş u yamân* mısraı konunun tartışmaya kapalı olduğunu, şairin kendinden emin tavrının net bir göstergesidir.

1.5. Dua Bölümü (66.69. Beyitler)

Klasik kaside yapısında dua bölümü, methiye ve fahriyenin ardından gelir. Eserin son kısmını oluşturan ve genellikle padişah ya da kasidenin memduhu için dua mahiyetinde yapılan samimi, içten temennilerden ibaret bir bölümdür. (Kurnaz ve Çeltik, 2011, 128-129). Tevfik Efendi, dua bölümüne *sıdkile* kelimesiyle başlayarak duaya içten ve samimi bir şekilde başlanması gerektiğini vurgular. Beyitte geçen dua vaktinin gelmesi ifadesi, sözlerin anlam kazanacağı ve dileklerin kabul edileceği bir kabul zamanına işaret eder. Ayrıca bu ifade kasidenin yapısal bütünlüğü içerisinde artık dua bölümüne geçildiğini gösteren bir geçiş (girizgâh) mahiyetinde de okunabilir:

66. Sıdkile başla du‘â vakti yetişdi geldi

Müstecâb eyliye ol Hazret-i Hayy u Mennân

sebepler kesin bir şekilde bilinmemekle birlikte kaynaklar, yasaklandığı hâlde yergiye devam etmesinin öldürülme sebebinin oluşturduğunda hemfikirdir (Akkuş, 1995, 208).

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bk. Özel, 1992.

67. Dâ'imâ ye's ü elem üzre görüp düşmenini
Kalb-i pür-merhameti rûz u şeb olsun handân

68. Mazhar-ı lutfi olup ehl-i kemâl ü 'irfân
Hasedinden yere geçsün o sipihr-i nâdân

69. Mülkini zâtını evlâd-ı 'izâmın dâ'im
Hıfz ide Hazret-i Hallâk u Kerîm ü Mennân

Beyitte Allah'ın *Hayy* ve *Mennân* isimlerinin zikredilmesi bilinçli bir tercihtir. Zira bu isimler, Allah'ın tüm canlıların varlık ve hayat kaynağı olan ayrıca kullarına sınırsız lütufta bulunan vasıflarını ifade eder. Bu bağlamda, padişah için edilen duada söz konusu iki isme yer verilmesi, onun uzun ömürlü olması ve cömertliğinin artarak sürmesi yönündeki temennilerin dolaylı bir ifadesi gibidir.

Dua bölümünde padişahın muzafferiyeti öne çıkarılır ve düşmanlarının sürekli elem ve umutsuzluk içinde olması istenir. Buna karşın padişahın merhamet dolu kalbinin gece gündüz neşe ve mutluluk içinde bulunması dileği sunulur. Bu tezat üzerinden padişahın güçlü olmasının yanı sıra, şefkatli ve merhametli bir hükümdar olduğu da vurgulanır. Daha sonra şair, padişahı bir lütuf kaynağı olarak tasvir eder. Onun ihsanı, özellikle irfan ve kemal sahibi kimseler tarafından takdir edilmektedir. Bu beyitte, Tevfik Efendi'nin hayatına dair bir yansıma da görülür. Nitekim şaire Kahire kadılığı vazifesinin verilmesi, hem onun ilmî birikimini hem de Sultan Abdülaziz'in bu liyakati takdir ederek kendisine lütufta bulunduğunu gösterir. Beyitte geçen *sipihr-i nâdân* ifadesi ise şairin bu liyakatine rağmen karşısında duran ve hasetle hareket eden bilgisiz kişilerin felek mecazı üzerinden dolaylı biçimde eleştirildiğini düşündürmektedir. Tevfik Efendi manzumesini padişahın mülkünü, zatını ve evlatlarını Allah'a emanet eden bir dua ile tamamlar.

Sonuç

Rahşiyeler genellikle padişahların atları vesilesiyle bizzat hükümdarın kudreti, adaleti ve ihtişamı etrafında şekillenen manzumelerdir. Tevfik Efendi'nin kaleme aldığı bu rahşiye, klasik kaside yapısına uygun biçimde nesip, girizgâh, methiye, fahriye ve dua bölümlerinden oluşur. Manzumenin nesip bölümünde şair, doğrudan padişahın atını merkeze almıştır. At, üstün fiziksel vasıflarının yanı sıra neredeyse insani ve hatta kutsal vasıflarla donatılarak tasvir edilmiştir. Hızı, çevikliği, heybeti ve zarafetiyle at, padişahın iktidarını taşıyan ve yansıtan bir unsur olarak yüceltilmiştir. Böylece nesip bölümde yer alan teşbih ve mecazlar yardımıyla at estetik yönüyle öne çıkarılmış, hükümdar kudretinin yansıması gibi sunulmuştur. Bu durum manzumede rahşiyelerin geleneksel işlevlerinden biri olan padişahın gücünü ve ihtişamını dolaylı yoldan ifade etme yönünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Nesip bölümünün ardından tek beyitlik girizgâh ile methiye bölümüne geçilmiştir. Girizgâhta memduh feleğin padişahı, cihana şeref katan hükümdar gibi sıfatlarla tanımlanırken artık manzumenin odağı doğrudan sultanın şahsiyetine kaydırılmıştır. Methiye bölümünde Tevfik Efendi, Sultan Abdülaziz'i birbirinden farklı sıfatlarla tavsif eder. Bu noktada *şâh-ı cihân* ve *hüdâvend-i muazzam* padişahın askerî gücünü, *muktedâ-yı uzemâ* ve *din-perver* halifelikliğini yani ilahi meşruiyetini öne çıkarmıştır. Şair, hükümdarın kılıcını bir nur kaynağına, adaletini karanlıkları dağıtan bir ışığa benzetmiş, onun hilafetle desteklenen otoritesini hem halk hem de düşman nezdinde muhkem bir güç olarak takdim etmiştir.

Fahriye bölümünde Tevfik Efendi, klasik kaside geleneğine uygun olarak sözü kendisine getirmiştir. Ancak bu geçişi doğrudan bir övgüyle değil de kendisini padişah methiyesini tamamlayan ve onu süsleyen bir unsur gibi konumlandırarak yapmıştır. *Âvîze* benzetmesiyle, şair kendi sözlerini padişah övgüsünün kurduğu anlam dünyasında hem bir süsleme unsuru hem de bir aydınlatıcı şeklinde tasvir etmiştir. Ardından gelen beyitlerde şair, söz söyleme kudretini mana âleminde kurduğu üstünlük ile ifade etmiş ve kendisini söz ülkesinin *Rüstem*'i olarak tanımlamıştır. Küllî aklın onun düşüncelerinde parıltıya hayran kaldığını belirtmiş, tabiatındaki derinliği akıl ve idrakin ötesinde bir mahiyetle tarif etmiştir. Sözlerinin manevî bir zevk uyandırdığını vurgulamıştır. Bu nitelermeler çerçevesinde Tevfik Efendi, kendisini *Nefî*, *Selmân* ve *Kâdîhân* gibi şairlerle kıyaslamış ve şiir kudretinin geçmişin büyük isimleriyle boy ölçüşebilecek seviyede olduğunu ifade etmiştir. Dua bölümünde ise padişaha ve soyuna yönelik ilahî dua mahiyetindeki temenniler dile getirilmiştir.

Tevfik Efendi'nin rahşiyesi, klasik Türk şiirinin son dönemine ait bir örnek olarak türünün geleneksel biçim ve anlam dünyasını büyük ölçüde muhafaza ettiği şeklinde değerlendirilebilir. Manzumenin, klasik kaside tertibine uygun biçimde nesip, girizgâh, methiye, fahriye ve dua bölümlerinden oluşması ve özellikle atın övgüsünü merkeze alması, rahşiyeye türünün temel özelliklerini yansıttığını göstermektedir. Şiir, hem rahşiyeye türünün biçimsel geleneklerine bağlılığı hem de mecazlar ve hayal gücüne dayalı anlatımıyla klasik Türk şiiri geleneğinin geç dönemdeki dikkat çekici rahşiyeye örnekleri arasında gösterilebilir.

Kaynakça

- Adıbeş, Mahir. "Türk Edebiyatında Atın Şahlanışı ya da Bir At Hikâyesi." *Türk Yurdu* 21/161 (2001): 38-44.
- Akkuş, Metin. "Ömer Nefî'nin Hayatı ve Biyografi Problemleri." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, sy. 3 (1995): 206-210.
- Akkuş, Metin. *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası: Edebî Türler ve Tarzlar*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2014.
- Akkuş, Metin. *Nefî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2018. e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 12.06.2025)

- Apaydın, Yasin. "Çerkeşşeyhîzâde Mehmed Tevfik Efendi'nin Mâhiyetin Mec'ûliyeti Meselesine Dair Risalesi: İnceleme ve Tahkik." *Tahkik: İslami İlimler Araştırma ve Neşir Dergisi* 2/1 (2019): 1-30.
- Aydemir, Yaşar. "Türk Edebiyatında Kaside." *Bilig*, sy. 22 (Yaz 2002): 133-168.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Ağaç Yayınları, 2009.
- Çakıcı, Bilal. *Eski Türk Edebiyatında Kaside Nazım Şekli (XVI. Yüzyıl)*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1996.
- Çerkeşî-zâde Mehmed Tevfik. *Kasâid-i Tevfik*. <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/bitstreams/ed5b44d4-5c62-4fb1-ae87-c6e7f3415397/download> (Erişim Tarihi: 10.06.2025)
- Çetin, İsmet. *Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknameleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Çınar, Ali Abbas. "Dîvânu Lugâti't-Türk'te At Kültürü." *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, 45-56. İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü (TJK) Yayınları, 1995.
- Çınar, Ali Abbas. Kazak ve Türkiye Türklerinde At Kültürü ve Atın Rolü, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1996.
- Çoruhlu, Yaşar. "Eski Türklerde Ölüm Kültü ve Sembolizmde Atın Yeri", *Z Kültür, Sanat, Şehir Tematik Dergi*, 2018/3: 154-163.
- Eliaçık, Muhittin. "Çerkeşîzâde Muhammed Tevfik Efendi'nin Vatan Kasidesi." *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/1 (2011): 51-73.
- Elçin, Şükrü. "Türk Destan, Masal ve Hikâyelerinde Atla İlgili İnanışlar", *Türk Kültürü*, 16/182, 1982.
- Esin, Emel. *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatı'nda İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2004.
- Gökalp, Haluk. "Edebî Türler." *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, 25-52. İstanbul: Kesit Yayınları, 2011.
- Göksu, Erkan. "Türkler, Savaş ve At", *Z Kültür, Sanat, Şehir Tematik Dergi*, 2018/3: 139-143.
- Halaçoğlu, Yusuf. "At", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*, Cilt 4, 28-31. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- İpekten, Haluk. *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Kafesoğlu, İbrahim. "At", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*, Cilt 4, 26-28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- Karaismailoğlu, Adnan. "Selmân-ı Savecî." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*, Cilt 36, 446-447. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.

- Kaya, Bülent. *Divan Şiirinde At*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Kaya, Bülent. "Divan Şiirinde At ve Şiirlerde İşleniş", *TÜBAV Bilim Dergisi*, Cilt 10, sayı: 3, (2017): 86-99.
- Kaya, Bülent. "Nefî'nin Rahşiyeleri ve Bir Rahşiyeye Kasidesi Üzerine Tespitler." *Yedi Aralık Sosyal Araştırmalar Dergisi (YASAD)* 3/1, (2024): 50-56.
- Kaya, Hasan. "Divan Şiirinde 'Külahını Havaya Atmak' ve 'Külahını Yere Vurmak' Deyimleri." 6. Uluslararası Antalya Bilimsel Araştırmalar ve Yenilikçi Çalışmalar Kongresi. New York: Liberty Academic Publishers, 2023.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *At'a Senfoni*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1984.
- Kut (Alpay), Günay. "Aşkî ve Heft Peyker Çevirisi." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 20 (1973): 127-151.
- Kurnaz, Cemal ve Halil Çeltik. *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*. İstanbul: H Yayınları, 2011.
- Macit, Muhsin. "Söz Meydanının Usta Binicisi: Nefî." *Dil ve Edebiyat Dergisi* 21 (2010): 14-27.
- Onay, Ahmet Talat. *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Hazırlayan Cemal Kurnaz. İstanbul: H Yayınları, 2009.
- Özkan, Ömer. *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2007.
- Özel, Ahmet. "Kâdîhan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*. Cilt 24, 121-123. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.
- Sakaoğlu, Saim. "Türk Masallarında At Motifi". *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, Ed. Emine Gürsoy-Naskali. (s. 282-288). İstanbul: Resim Matbaası, 1995.
- Sarı Kayadibi, Gülden. *Kitâb-ı Makbûl Der Hâl-i Huyûl (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Sözen, Metin. "Beylerbeyi Sarayı." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDV İA)*. Cilt 6, 77-78. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.
- Şentürk, Atilla. "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)." *Türk Dünyası Araştırmaları* 90 (1994): 131-179.
- Şentürk, Atilla. *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.
- Şentürk, Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. Cilt 1. İstanbul: OSEDAM, 2016.
- Şentürk, Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. Cilt 2. İstanbul: OSEDAM, 2017.
- Şentürk, Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. Cilt 4. İstanbul: OSEDAM, 2020.
- Şentürk, Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. Cilt 5. İstanbul: OSEDAM, 2021.

- Tanyıldız, Ahmet. "Klasik Dönem Türk Şiirinde Atasözü ve Deyim Kullanımı Bir Akımın Göstergesi Midir?" *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, s. 6 (2007): 93-105.
- Tökel, Dursun Ali. *Divan Şiirinde Şahıslar Mitolojisi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık, 2012.
- Yeşil, Şeyma. *Çerkezîzâde Mehmet Tevfik Efendi ve Kasâid-i Tevfik'i*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2013.
- Yıldırım, Nimet. *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık, 2008.

KASİDE-İ RAHŞİYYE DER-MEDH-İ SULTÂN 'ABDÜ'L-AZİZ HÂN

1. Sânekallâhu zehî rahş-ı adîmü'l-akrân
Mazhar-ı sırr-ı burâk [ma]hrem-i bâğ-ı cinân

2. Öyle bir rûh-ı mesîre olunur mı teşbîh
Ol girân-tıynet ü reftâr olan bâd-ı vezân

3. Cilvede aşkar-ı Behrâma anı beñzederek
Virememe nâm-ı cihângîrine kesr ü noxsân

4. Çünkü bir âfet-i devrâna müşâbihdir kim
Cevher-i şevki anî cân-ı melâikde nihân

5. Dökilen perçemini cem' idüp eyler nessâc
Târ u pûd-ı tutuk-ı çehre-i gülfâm-ı zenân

6. Belki ol kâle-i hamrâya da sarf eyler kim
Ekserî hullesini andan iderler hûbân

7. Gâh olup hiddet-i şûhâne ile hûy-gerde
Her ser-i mûyî olur çeşme-i âb-ı hayevân

8. İstikâmet ile yâ meyl iderek etrâfa
Seyr iderken sanur 'âlem anı bir âb-ı revân

9. Çıksa sahrâya eger meşreb-i rindâne ile
Bir ayağ ile ider kevn ü mekânı seyrân

10. Feyz-i iksîr-i hayât içse dahı haşre kadar
Sûretin nakş idemez çatlama nakkâş-ı cihân

11. Bir dem-i germ ile seyr eyler ise âfâkı
Cism-i nâzik-teri ol demde olur hûy-efşân

12. Lezzet-i râyihası olsa semâya sârî
Bî-şu'ûr eyleyüp eflâki ider bî-dermân

13. Böyle pür-şîve güzel turfâ-edâdır ammâ
Sayhası dehre verir zelzele olsa gazbân

14. Bassa kuvvetle zemîne sademât-ı pâyi
Harekâta getürür cümle nihânı ol ân

15. Ser-i zer-mîhi şitâbında dokunsa taşâ
Şereri sebze-i sahrâları eyler sûzân

16. Her biri hokka-i yâkûta döner gözleriniñ
Tünd-reftâr olup halka olursa nigerân

17. Murg-ı Ankâ-yı ecel gerdine vâsıl olamaz
Ol kaçup bu eger ardınca iderse tayerân
18. Zîr-i pâyinde kalur nokta-i mevhûme gibi
Dem-i seyrinde anıñ künbed-i bâlâ-yı cihân
19. Tar gelüp cünbüşe geldikde aña sath-ı zemîn
Mâverâ-yı felek-i atlasa eyler güzerân
20. Eridir su gibi eflâki şerâr-ı na'li
Kurudur bahri aña eylese ger 'atf-ı 'inân
21. Devr-i hem-vârını görse hükemâ itmez idi
Harekât-ı felek-i kec-reve isnâd-ı zemân
22. Merkezinden hareket itdiği an yine gelür
Eylese dâire-i burc-ı felekde deverân
23. Dûrdan cüssesi bir künbed-i bâlâ gibidir
Râkibi zer-'alemi pâyı aña çâr erkân
24. Yok mıdır bunda garâbet ki bu hey'etle ider
İstese merdümek-i çeşm-i perîde cevelân
25. Sath-ı envâr-ı nigâh üzre murâd eylese ger
Anıñ üstünde dahı su gibi eyler cereyân
26. Göremez kimse anı seyr ü şitâb eyler iken
Yâ füsûn eyler ola 'âleme yâ tayy-ı mekân
27. Sâ'id-i sîmîne pâ-bendlige lâyıık der idim
Olsa mevzûn eger nûn-ı sipihr imkân
28. Yaraşur başına ger olsa zimâm-ı devlet
Silk-i tesbîh-i melek sübha-i nev'-i insân
29. Sîne-bend olmayı her şeb aña ister ammâ
Hurda cevher ile pür-zîver olan kâhkeşân
30. Meşreb-i pâk ü bülendi anı eyler mi kabûl
Öyle bir kâr-ı kadîmi ide tavk-ı gerdân
31. Bâ-husûs ola karîn-i şeref-i ikbâli
O şehensâh-ı felek câh-ı şeref-bahş-ı cihân
32. O hüdâvend-i mu'azzam ki çekerse seyfin
Havf-i cânından olur Zühre-i 'âlem lertzân

33. Pertev-i kuvve-i kudsiyye-i şemşîri ile
Kalb-i düşmendeki esrârı ider keşf ü 'ayân
34. Hazret-i şâh-ı cihân 'Abdu'l-Azîz-i devrân
Südde-i saltanatı secdegeh-i ins ü cân
35. Muktedâ-yı uzemâ rehber-i ashab-ı hüdüâ
Nûr-ı çeşm-i şürefâ husrev-i 'âlî-'unvân
36. Biri meftûn aña dîgeri makhûrı anıñ
Şâhid-i 'ismet ile fisk-ı mülevves-dâmân
37. Bûy-ı ahlâkını îsâl-i sehâb itse nesîm
'Anberîn habbe olur her katarât-ı bârân
38. Cevher-i ferdi ider vâhimesi sad-pâre
Her ne dem eylese fikr ü nazarında im'ân
39. Cân atar deşt-i 'adem cânibine havfından
Gûy-ı hurşîde eger kahr ile ursa çevgân
40. Düşdi başında olan köhne külâh-ı eflâk
Dehri bir sille-i gayretle idüp ser-gerdân
41. Cünd-i ervâh u 'ukûl-ı felege Rûhu'l-Kuds
Nam u elkâbını bu vechile eyler i'lân
42. Şeh-i evreng-i zafer pâdşeh-i din-perver
Şu'le-i feyz-i seher zübde-i Âl-i 'Osmân
43. Ey olan püf-zen-i şem'-i şeb-i küfr ü tuğyân
Desti saykal-zede-i cevher-i nûr-ı îmân
44. Yedi iklîme seniñ sıyıtını neşr itmek için
İtmede seb'a-i seyyâre cihânı deverân
45. Tünd-bâd-ı gazabıñ cûşa getürse çarpar
Der-i bâm-ı felege başını mevc-i 'ummân
46. Der-i dîvân-ı celâliñde kazâ vü takdîr
Biri düstûr-ı mükerrem biri müftî-i zemân
47. İki cânibde iki yâver-i harbiñ gibidir
Rûz u şeb mihr-i zer-efşân ile mâh-ı tâbân
48. Kilk-i eyvân-ı fenâ hâme-i Keyvân-ı bekâ
İki kâtib gibi tuğrâkeş-i emr ü fermân

49. Misk-i ezferle yazup nâmıñı zerrîn varaka
Eylesün hırz-ı sa'âdet anı Zâl-i devrân
50. Cûşîş-i mevc-i dürer-pâş-ı yemm-i 'âtıfetiñ
İtmede dâmen-i âmâli garîk-i ihsân
51. Saña teslîm-i makâlîd-i umûr itse felek
Şübhesiz her dem ider her işi toğrı cereyân
52. Bâ-husûs eyledi ihyâ beni Nîl-i keremîn
Mısr-ı dil olmuş iken kahr-ı elemle vîrân
53. İltifâtıñla olup Yûsuf-ı bahtım mümtâz
Eylediñ bendeñi mahsûd-ı kulûb-ı ihvân
54. Nâ'il-i vasl-ı Züleyhâ-yı merâm oldım ben
Çâh-ı mihnetgeh-i 'âlemde olurken nâlân
55. Eyleyüp Kâhireyi 'uhdeme tevcîh ü 'atâ
Ser-firâz eylediñ 'unvânımı beyne'l-akrân
56. Deşt ü pehnâver-i vasfıñda anıñçün bende
Eyledim seyr-i semend-i dile irhâ-yı 'inân
57. Söz karîb oldı hitâma ideyim ben gayrı
Kendi evsâfımı âvîze-i fetrân-ı beyân
58. Devletinde benim ol Rüstem-i iklim-i suhan
Zîr-i hükmümde zebûn oldı bütün nükte-verân
59. Sarfile mâ-hasal-i kudretini derrâke
Fark-ı mâhiyet-i tab'ımda kalur bî-dermân
60. Raks ider keyfe gelüp muhteremân-ı kudsî
Şehd-i sahbâ-yı kelâmımla olup hep sekrân
61. Fehm idüp mülk-i ma'ânîde olan kuvvetimi
İlticâ itdi o gün şâh-ı fenâyâ Selmân
62. Añlayup baña olan kurb-ı zemâna Nef'î
Eceli gelmeden oldı 'ademe râh-revân
63. Görse ger cerbeze-i nutk u kemâl ü fazlım
Tıfl-ı nâ-güfte gibi ebkem olur Kâdîhan
64. Feylesûf-ı hüner-âmuz-ı reşâdım o kadar
'Akl-ı küll şa'sa'a-ı fikrime olmuş hayrân

65. Bilür erbâbı seniñ kadr ü bahânı Tevfik
Söyleyüp durma bu matlabda yeter yahş u yamân

66. Sıdkile başla du‘â vakti yetişdi geldi
Müstecâb eyliye ol Hazret-i Hayy u Mennân

67. Dâ'imâ ye's ü elem üzre görüp düşmenini
Kalb-i pür-merhameti rûz u şeb olsun handân

68. Mazhar-ı lutfı olup ehl-i kemâl ü 'irfân
Hasedinden yere geçsün o sipihr-i nâdân

69. Mülkini zâtını evlâd-ı 'izâmın dâ'im
Hıfz ide Hazret-i Hallâk u Kerîm ü Mennân