



ilahiyat akademi

Sayı: 22, 2025, 1-39.

Issue: 22, 2025, 1-39.

Ferrî'nin Farsça Bir Kasidesinin Tercüme ve İzahı

Translation and Interpretation of a Persian Qasida by Farri

Uğur BORAN

Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
Asst. Prof., Trakya University, Faculty of Theology, Department of Turkish-Islamic Literature
Edirne/Türkiye

ugurboran.kw@gmail.com | ORCID: [0000-0002-8626-6461](https://orcid.org/0000-0002-8626-6461) | ROR ID: [00xa0xn82](https://ror.org/00xa0xn82)

Makale Bilgisi Article Information

Makale Türü Article Type

Araştırma Makalesi Research Article

Geliş Tarihi Date Received

23 Temmuz 2025 23 July 2025

Kabul Tarihi Date Accepted

18 Kasım 2025 18 November 2025

Yayın Tarihi Date Published

31 Aralık 2025 31 December 2025

İntihal Plagiarism

Bu makale, Turnitin yazılımı ile taranmıştır. This article has been scanned with Turnitin
İntihal tespit edilmemiştir. software. No plagiarism detected.

Etik Beyan Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur (Uğur Boran). It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited (Uğur Boran).

CC BY-NC 4.0 lisansı ile lisanslanmıştır. Licensed under CC BY-NC 4.0 license.

Atıf/ Cite as

Boran, Uğur. "Ferrî'nin Farsça Bir Kasidesinin Tercüme ve İzahı". *İlahiyat Akademi* 22 (Aralık 2025), 1-39. DOI: [10.52886/ilak.1749082](https://doi.org/10.52886/ilak.1749082)

Boran, Uğur. "Translation and Interpretation of a Persian Qaside by Ferrî". *Theological Academia* 22 (December 2025), 1-39. DOI: [10.52886/ilak.1749082](https://doi.org/10.52886/ilak.1749082)

Öz

Bu çalışma, XVIII. yüzyılın ikinci yarısının başlarında Tatarpazarcık'ta dünyaya gelen ve 1805 yılında vefat eden şair Ferrî'nin *Türkçe Divan*'ı içerisinde yer alan ancak bugüne kadar müstakil bir çalışmaya konu olmamış 43 beyitlik Farsça kasideyi ele almaktadır. Asıl adı Mehmed olan Ferrî'nin ailesi hakkında kısıtlı bilgi bulunmakla birlikte, dönemin önemli isimlerinden olan ve İran edebiyatına olan vukufiyeti sayesinde çok sayıda öğrenci yetiştiren Hoca Neş'et'in öğrencisi olduğu bilinmektedir. Kaynaklar, Ferrî'nin pek çok memuriyette görev yaptığına değinmektedir. Ünlü biyograf İbnü'l-Emin, Ferrî için "şâir-i mâhir geçinen eşhâsın pek çoğundan daha güzel sözler söylemiştir" yargısında bulunur. Ferrî'nin şimdiye kadar tespit edilebilen tek eseri olan *Divan*'ı, toplam on iki aruz kalıbı ve hemen bütün nazım şekillerini içermektedir. *Divan*'da iki yüz adet gazele mukabil on adet kaside ve yirmi beş adet nazire bulunmaktadır. Ayrıca *Divan*'ın sonunda oldukça müstehcen bir dille yazılmış "Hikâye-i Manzûme el-Mulakkab bi-Mekr-i Acîb" başlıklı 149 beyitlik bir mesnevi yer almaktadır. *Divan*; 1'i kaside, 1'i terci-bend, 4'ü gazel, 1'i tahmis ve 1'i tesdis olmak üzere toplam sekiz Farsça manzume ihtiva etmektedir. Bu çalışmada, *Divan*'ın ilk manzumesi olan 43 beyitlik Farsça kasidenin tercüme ve izahı sunulmaktadır. Aruzun *fâilâtun fâilâtun fâilâtun fâilun* kalıbıyla yazılan bu kaside tevhid-na't nazım türünde kaleme alınmıştır. Mücerred kâfiye kullanılmış olup kâfiye harfi -â' dır. Redif ise -yı men' dir. Birkaç yer dışında vezin genel olarak iyi kullanılmıştır. Kasidede klasik Fars ve Türk şiirinin müşterek mazmun dünyasını yer yer orijinal imajlarla yansıtan bir yapı görülmektedir. Özellikle tevhid bahsindeki beytin anlamına eklenen yoğun tasavvufî katman dikkat çekicidir. Kasidede klasik kaside tertibi görülmez. Tevhid bahsini içeren ilk 14 beyit, tasavvufî yaklaşımın yoğun olarak hissedildiği ve okurunu, beyitleri bu perspektiften yorumlamaya zorlayan bir örüntü sunar. 15 ila 19. beyitler ehl-i beyt sevgisine dairdir. 20. beyit tecdîd-i matladır. 21 ila 27. beyitler yedi beyitten oluşan bir gazeldir (tegazzül). Gazelde türün gerektirdiği âşıkâne tavır, kasidenin kutsal havasını bozmayacak ağırbaşlı bir şûhluktur. 28 ve 29. beyitler Örfî-i Şîrâzî'nin bir kasidesinden iktibastır. 30. beyitle başlayan na't, 43. beyitte sonlanır. İzahat yapılırken yoruma öncelikli katkısı olduğu düşünülen kelimelerin sözlük anlamları üzerinde kısaca durulmuş ve gerekli görüldüğünde beytin çağrışım alanındaki yeri ortaya koyulmaya gayret edilmiştir. Fars ve Türk şairlerinin konuya ilişkin beyitleri yer yer tanık olarak kullanılarak hem yorumun güçlendirilmesi hem de metnin klasik şiir geleneği içerisinde orijinal imajlar sunup sunmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. İncelenen Farsça kaside, Mevlana Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüshada (MM) 3^b-5^a; İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki nüshada (NE) ise 2^a-3^a varakları arasındadır. MM nüshasında kasidenin bulunduğu 3^b-4^a varaklarındaki kısmi tahrifat nedeniyle bazı yerler okunamaz durumdayken NE nüshasının bu açıdan daha iyi durumda olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Ferrî, Farsça Kaside, Tevhid, Na't.

Abstract

This study presents the first dedicated and comprehensive analysis of a 43-couplet Persian *qasida* (panegyric) found within the Turkish *Dīwān* of Farri (d. 1805), a prominent 18th-century poet born in Tatarpazarcık. Although limited information is available about the family of Farri, whose real name was Mehmed, it is known that he was a student of Hoca Neş'et, a prominent figure of the time who trained numerous students thanks to his expertise in Persian literature. Historical sources indicate that Farri served in various administrative and bureaucratic positions throughout his life. The esteemed biographer İbn al-Amīn emphasized Farri's literary merit, asserting that he produced "finer and more eloquent verses than many who were merely considered master poets" in his era. The *Dīwān*, which stands as Farri's only known extant work to date, showcases a remarkable technical diversity, employing twelve different prosodic meters ('*arūḍ*') and encompassing almost all major classical verse forms. This collection includes ten *qasidas* and twenty-five *naẓīras* (parallel poems) alongside two hundred *ghazals*. Notably, the *Dīwān* concludes with a 149-couplet *mathnawī* titled "*Hikāye-i Manzūme el-Mulakkab bi-Mekr-i Acīb*" which is distinguished by its highly explicit and unconventional language. Furthermore, the work contains eight distinct Persian poems, consisting of one *qasida*, one *tarji-band*, four *ghazals*, one *takhmīs*, and one *tasdīs*. This article provides a rigorous translation and an in-depth philological commentary of the 43-couplet Persian *qasida*, which functions as the inaugural poem of the *Divan*. Composed in the *fāilātun fāilātun fāilātun fāilun* meter, the poem belongs to the *tawhid-na't* genre. The poem utilizes a *mujarred* rhyme scheme with the rhyme letter '-ā' and the *radif* '-yī men', demonstrating a sophisticated command of Persian prosody despite minor irregularities. The *qasida* reflects the shared metaphorical and imagistic world of classical Persian and Turkish literary traditions, while occasionally introducing highly original imagery. A significant aspect of the work is the dense, mystical (Sūfi) layering embedded within the *tawhid* section, which requires a nuanced hermeneutical approach. Structurally, the poem deviates from the traditional *qasida* form; the first 14 couplets focus on mystical unity, followed by verses (15–19) expressing profound devotion to the *Ahl al-Bayt*. After a *tajdīd-i maṭla'* (renewal of the opening) at couplet 20. Verses 21 to 27 form a seven-verse *ghazal* (taghazzul). The *ghazal* exhibits the amorous tone required by the genre, with a dignified playfulness that does not disrupt the sacred atmosphere of the *qasida*. Verses 28 and 29 are excerpts from a *qasida* by Orfi-i Shirazi. The eulogy, beginning with verse 30, concludes with verse 43. In the explanation, the dictionary meanings of words considered to be of primary importance in the interpretation have been briefly discussed, and where necessary, an attempt has been made to clarify the contextual meaning of the verse. Verses from Persian and Turkish poets on the subject have been used as evidence in places, both to strengthen the interpretation and to show whether the text presents original imagery within the classical poetic tradition. The Persian *qasida* examined is found between folios 3b–5a in the Mevlana Museum Library copy (MM) and between folios 2a–3a in the Istanbul University Rare Books Library copy (NE). While some parts of the 3b–4a folios in the MM copy are illegible due to partial falsification, the NE copy can be said to be in better condition in this respect.

Keywords: Sūfism, Farri, Persian *Qasida*, *Tawhid*, *Na't*.

Giriş

Klasik şiir geleneğinde şiirin bazı güçlü temsilcileri, sadece Türkçe divanlar meydana getirmekle kalmayarak arkalarında, genellikle o dili şiir yazabilecek düzeyde iyi bildiklerinin bir kanıtı olacak şekilde Farsça veya Arapça divanlar da bırakmışlardır. Ancak bu olgu Farsça veya Arapça divanı bulunmayan Türkçe yazan şairlerin, diğer dillerde yetkin olmadığının delili olarak görülemez. İmkânı ve yeterli motivasyonu olan şairler Türkçeden başka dillerde de divan vücuda getirmişken kimi şairlerin, Türkçe divanlarında Farsça ve/ya Arapça yazılmış nazım şekillerini denediklerine sıkça rastlanır. XVIII. asır şuarasından Ferrî'nin *Divan*'ındaki yegane Farsça kaside ikinci küme içerisinde değerlendirilebilir.

İncelemede Ferrî'nin *Divan*'ındaki Farsça söylenmiş bir tevhid-na't olan ilk kasidesinin tercüme ve izahı yapılmaya çalışılmıştır. Şairin *Divan*'ı bir lisans üstü tez çalışmasına¹ konu edilmiş olmasına karşın çalışmada sözü edilen Farsça kasidenin çeviri yazısı yapılmamış ve kaside Türkçeleştirilmemiştir. Bu durum, şairlikteki iddiasını gazellerinde açıkça beyan eden şairin edebî portresi açısından bir eksikliktir. Aynı zamanda hem tevhid hem na't olması yönünden de orijinal bir deneme sayılabilecek bu Farsça kaside şairinin, klasik şiirin imajlarını Türkçe kadar Farsçada da revnaklı bir söyleyişle ifade edebilecek yetkinliğe sahip olduğunun kanıtı sayılabilir.

Kasidenin yorumlanması aşamasının *şerh* yerine *izah* olarak nitelendirilmesi iddialı görünmekten kaçınmak maksadını taşımaktadır. Kasidenin zengin imge dilinin kavranabilmesi amacıyla beyitlerdeki bazı kelimeler yer yer öne çıkarılarak kimi lafızların, beytin yorumlanmasındaki aslı rolü yansıtılmaya çalışıldı. Şairin klasik şiir geleneğinin mazmunlarına olan vukufiyeti özellikle tevhid bahsinde tasavvufî temalarla iç içe geçmiş, bu da şiire katmanlı bir anlam mimarisi sağlamıştır.

1. Ferrî: Hayatı, *Divan*'ı ve Farsça Kasidesi

Ferrî'nin hayatına dair sınırlı sayıda kaynakta oldukça yetersiz bilgi bulunmaktadır. 1756'da Filibe'nin Tatarpazarcık adlı nâhiyesinde doğan şairin asıl adı Mehmed'dir.² Ailesi, ilk gençliği ve tahsil hayatı konusu da karanlıktadır. Hakkındaki perakende malumat onun sadece eğitiminin ne düzeyde olduğuna yönelik tahmin yürütmeye olanak tanır. *Divan*'ının Mevlana Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüshasının girişinde, kendi ifadelerinden Ferrî'nin yakın çevresinden olduğu anlaşılan Mehmed Hâmî, şairin Hoca Neş'et'ten³ (ö. 1807)

¹ Mehmet Kırbıyık, *Ferrî Mehmed Hayatı, Eserleri ve Divânının Tenkidli Metni* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994).

² İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, haz. Müjgân Cunbur (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999), 1/626.

³ Nâil Tuman tezkiresinde iki ayrı Ferrî maddesi açmış olmasına karşın her iki kayıttaki kişinin aynı şair olduğunu fark edememiştir. İlk Ferrî için "Tatarpazarcıklı, 1756 tarihinde doğdu" derken ikinci Ferrî maddesinde şairden "Ferrî Efendi, Hoca Neş'et Efendi şâkirdlerinden" diyerek bahseder, bkz. Bünyamin

"*eyyâm-ı mütevâfire*" Farsça okuduğuna ve uzun bir süre şiir ve inşâ konusunda kendisini yetiştirdiğine değinir.⁴ İstanbul Üniversitesi'ndeki nüshanın başında Muhammed Saîd ez-Zihni el-Keşânî tarafından yazılan ve sayfadaki tahrif nedeniyle bir kısmı okunamaz durumdaki takrizde Ferrî'nin "*karz-ı şî'rde mahâreti zâhir ve nazm u nesrde hazâkati bâhir olmakla*" şeklinde tanıtılması⁵, bu ifadeler bilindik övgü kalıplarından fazlasını ifade ediyorsa, şairin hiç değilse edebiyatta ve kitabette kendisini iyi yetiştirmiş olduğunun kanıtı sayılabilir.

Meslek yaşamı boyunca beylikçilik, divan kâtipliği, mektupçuluk gibi vazifelerin yanı sıra mültezimlik görevini deruhte ettiği, hatta memleketinde (1805-1806'dan sonra) bu vazifeyi icra ettiği sırada "kurşun isabetiyle" öldüğü nakledilir.⁶

İbnü'l-Emin, Ferrî'nin sanatı hakkında "eş'ârı şâyân-ı dikkattir" değerlendirmesini yapar.⁷ M. Süreyya da "şâir-i şehîr" olduğunu belirtir.⁸ Ârif Hikmet ise şair ve onun edebî kişiliği hakkında "*Neş'et hâce şâkirdânlarından imiş, pest-rûtbe dîvân-ı eşârı rü'yet olundu*" şeklinde tek satırlık bir beyanda⁹ bulunur ki bu aceleci görünen ifadeyi Ferrî'nin edebî şahsiyetiyle bağdaştırmak zordur. Şairin edebî şahsiyeti, *Divan'*ın daha ciddi tedkikiyle netleşecektir.

Ferrî'ye dair az çok bilgi veren satırlarda onun mezhebi yahut meşrebine dair hiçbir ize rastlanmaz. Ancak Farsça kasidenin 18 ve 19 nolu beyitlerinde Yezid'i, hatta babası Muâviye'yi sert bir tonla telin etmesi şairin, itikadî açıdan heterodoksi çizgisinde görülmesi için yeterli olmasa bile onun hiç olmazsa bariz bir ehl-i beyt muhibbi olarak nitelenebilmesine kapı aralar.

Ferrî'nin bilinen tek eseri *Türkçe Divan'*ıdır. *Divan'*ının sonunda 149 beyitten oluşan ve müstehcen bir dille söylenmiş *Hikâye-i Manzûme el-Mulakkab bi-Mekri Acîb* başlıklı mesnevî yer almaktadır. Ayrıca *Divan'*ın son kısmında Ferrî'nin, yine kendisine ait olan bir gazeli şerh ettiği *Şerh-i Gazel-i Ferrî* başlıklı bir kısım bulunmaktadır.

Hemen her nazım şekline ait bir örneğin görüldüğü *Divan'*da farklı türde toplam sekiz Farsça manzume bulunmaktadır. İncelenen Farsça kaside, Mevlana Müzesi Kütüphanesi'ndeki nüshada 3^b – 5^a; İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki nüshada ise 2^a – 3^a varakları arasındadır. Kasidenin başlığı her iki nüshada da *der beyân-ı tevhîd-i ilâhî ve bâ sitâyîş-i hazret-i risâlet-penâhî* şeklindedir. 43 beyitlik tamamı Farsça bu kaside, hem tevhid hem na't olması bakımından kayda

Yuvacı, *Tuhfe-i Nâilî Metin ve Muhtevâ II*. Cilt s.735-999 (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014), 85.

⁴ Ferrî, *Dîvân-ı Ferrî* (Konya: Mevlana Müzesi Kütüphanesi, 2426), 1b.

⁵ Ferrî, *Dîvân-ı Ferrî* (İstanbul: Üniversite Kütüphanesi, 2840), 1b.

⁶ Ferrî, *Dîvân-ı Ferrî* (Konya: Mevlana Müzesi Kütüphanesi, 2426), 1b-2a; Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî* (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1308), 4/18.

⁷ İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, 2/627.

⁸ Süreyya, *Sicill-i Osmânî*, 4/18.

⁹ M. Nuri Çınarcı, *Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyin Tezkiretü's-Şuârâsı ve Transkripsiyonlu Metni* (Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 94.

değerdir. Klasik şiir geleneğinin birikimini ve mazmun dünyasını özümsemiş, tasavvufî kavramlara ise yüzeysel denemeyecek ölçüde vâkıf bir şairin kaleminden çıktığı anlaşılan kasidede klasik kaside tertibi görülmez. Tevhid bahsini içeren ilk 14 beyit, tasavvufî yaklaşımın yoğun olarak hissedildiği ve okurunu, beyitleri bu perspektiften yorumlamaya zorlayan bir örüntü sunar. 15 ila 19. beyitler ehl-i beyt sevgisine dairdir. 20. beyit tecdîd-i matladır. 21 ila 27. beyitler yedi beyitten oluşan bir gazeldir (tegazzül). Gazelde türün gerektirdiği âşıkâne tavır, kasidenin kutsal havasını bozmayacak ağırbaşlı bir şûhluktaadır. 28 ve 29. beyitler Örfî-i Şîrâzî'nin bir kasidesinden iktibastır. 30. beyitle başlayan na't, 43. beyitte sonlanır.

Kasidenin vezni *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün*'dür. Mücerred kâfiye kullanılmış olup kâfiye harfi *-â'*dır. Redif ise *-yı men'*dir. Birkaç yer dışında vezin genel olarak iyi kullanılmıştır. Kasidede aruzla ilgili en fazla dikkat çeken işlemin imâle-i memdûde olduğu söylenebilir.

2. Kasidenin Tercüme ve İzahı

1

میچکد رنگ جنون از نشئه صهبای من
نغمه زنجیر دارد قلقل مینای من

[Şarabımın neşesinden divânelik hâli damlıyor; şarap şişemin kulkul sesinde zincirin ezgisi var.]

Reng *reng-i cünûn* terkinde hem *ahvâl*¹⁰ hem de renk anlamdadır. Dolayısıyla *reng-i cünûn*, birinciye göre *çılgınlık hâli*, ikinciye göre *divânelik rengi* olur.

Neş'e bir şeyin yetişip gelişmesidir.¹¹ Tasavvufta, manevî hâzardan doğan hâle¹² denir. **Cunûn**'un yakın anlamı divânelik ise de lafzın otların büyüyüp çiçeklenmesi¹³ şeklindeki uzak anlamıyla *neş'e*'nin anlamı arasında tenâsüb kurulmuştur.

Divâneler, kendilerine ve etraflarındakilere zarar vermesin diye zincire vuruldukları¹⁴ gibi zincir sesinden de hoşlanırlar.¹⁵ Zencîr, musikîde bir usûl

¹⁰ Şuûrî Hasan Efendi, *Lisânü'l-Acem - Ferheng-i Şuûrî*, haz. Ozan Yılmaz (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, "reng", 2019, 3/1926.

¹¹ Vankulu Mehmed Efendi, *Vankulu Lügati*, haz. Mustafa Koç, Eyyüp Tanrıverdi (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015), "neş", 1/88.

¹² Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2005), "neşe", 276.

¹³ Vankulu, "cunûn", 2/2221.

¹⁴ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2019), "divâne", 3/245.

¹⁵ Şentürk, "divâne", 3/244.

sisteminin de adıdır.¹⁶ Bu yönüyle *nağme*yle tenâsüb oluşturur. **Kulkul** sürahidenden kadehe şarap dökülürken çıkan sestir.

Beyitte, sürahidenden çıkan kulkul sesi zincir sesine benzetilirken şarabın meclistikileri, zincirin divâneyi keyiflendirmesi resmedilmiştir.

2

داغ خوردم چون ز ساقی ازل باید همین
پنبه مینا فتیل زخم تن پیرای من

[*Madem ki ezel sâkisi tarafından dağlandım (öyleyse) tenimi süsleyen yaranın fitiline penbe-i mînâ gerek.*]

Penbe, şişenin ağzına konulan pamuktur.¹⁷ Ancak *dâg*, *zahm* ve *fetîl* lafızlarıyla kurulan mürâât-ı nazîr ilişkisine dikkat edilmelidir. **Fetîl** hurma çekirdeğinin ortasındaki yarıktaki yer alan ipliktir. Kelimenin sülâsi kökü bükme¹⁸ anlamına gelir. **Sâkî-i ezel**, Allah'tan kinâyedir. Bu yüzden vücudundaki yaralar ezelidir.

Eskiler pamuk iplerinin bükülmesiyle hem mum ve kandil fitili hem de yara fitili hazırlardı. Dervişlerin kendi vücutlarında açtıkları yaraların içine pamuktan mamul fitil koyup yakılır, böylece yaralar dağlanarak sağaltılırdı¹⁹.

İkinci mısradaki pamuğun işlenerek yara fitiline dönüştürülmesine telmihte bulunmuştur.

3

او نه افتاده ز عشرتگاه شوق افزای طور
جور فرعونی چه دارد موسی اجزای من

[*O (vücûd-ı mevhûmum) Tûr'un şevk arttıran işret meclisinde düşmemişken, Firavunvârî zulûmler benim (vücûd-ı mevhûmumun) cüzlerinin Musa'sına ne yapabilir?*]

İşret, en az iki kişinin bir araya gelip²⁰ sohbet etmesidir. **İşret-gâh**, içki meclisidir. **Şevk** sözlükte nefsin bir şeyi arzu etmesi²¹, neşe, keyif, ışık, ziyâ²² manalarına sahiptir. Tasavvufta kalbin sevgilinin cemâline duyduğu coşku olup

¹⁶ İsmail Hakkı Özkan, "Zencir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/255.

¹⁷ Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, haz. Cemal Kurnaz (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996), "penbe-i mînâ", 393; Tahir Olgun, *Divan Edebiyatının Bazı Beyitlerinin İzahına Dair – Edebî Mektuplar* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1995), 111.

¹⁸ Vankulu, "fetl", 2/1922.

¹⁹ Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2020), "fitil", 4/482.

²⁰ Vankulu, "işret", 1/845.

²¹ Firûzâbâdî, "şevk", 966.

²² Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türki* (İstanbul: İkdâm Matbaası, 1317), "şevk", 788.

ancak "rü'yet"le yatıştır.²³ **Cevr**, adlin zıddıdır.²⁴ Edebiyatta cevır, sevgilinin lütfudur. Cevr etmemesi zulümdür.²⁵

Musa'nın Tûr'daki mülakatında (el-A'râf/7-143) Rabbin dağa tecellisi üzerine dağ yerle bir olmuş, Musa da baygın düşmüştür. Bu sahnenin *şevk arttıran bir işret meclisi* olarak nitelenmesi Musa'nın Rabbini görmeye yönelik arzusu ve Tûr'un Allah'ın tecellisiyle sarhoş olması nedeniyledir. *Mesnevî*'deki

aşk cân-ı tûr âmed âşıkâ tûr mest u harre mûsâ sâ ikâ

beyti yorumlanırken, Musa'nın aşkının cemâd cinsinden olan Tûr'a aksinin dağa can verdiği, bu nedenle Tûr'un tecellî-i ilâhîden sarhoş olup Musa'nın da bayılarak düştüğü²⁶ kaydedilir.

Ayette Musa'nın "bayılıp düştüğü" belirtilmesine rağmen kendi vücudunu "û" zamiriyle Musa'nın yerine koyan şair, vücudunun bu şevk arttıran işret meclisinde düşüp bayılmadığını söylerken aslında gönlünün bu sarhoşluk veren ilahî tecellilere doymadığını belirtir. Tecellî sonrası yere yığılan, Musa'nın vücûd-ı mevhûmudur. Firavunvâri tehditler de vücûd-ı mevhûma yöneliktir. Maddî işkenceler ehemmiyetsiz olduğundan "*benim (vücûd-ı mevhûmumun) cüzlerinin Musa'sına Firavunvâri cefalar ne yapabilir*" denilmiştir.

4

سرمه ساي چشم ايمانم چو شد دود کفر
میدهد ايجاب اهل سلب را ايمای من

[*Küfrün dumanı iman gözüme sürme çektiğinden benim îmâ (edici bakışım) ehl-i selbe îcâb verir.*]

Surme, sürme tozuna denir. **Surme-sâ**, sürme çeken. **Dûd-ı küfr** terkinde *dûd* lafzı, mısra başındaki *surme* kelimesiyle düşünülünce yalnızca duman²⁷ değil is²⁸ anlamına da gelir. **Küfr**, bir şeyin üzerini örtmektir. Dinî terminolojide nimetini inkardır.²⁹ **Îcâb** ve **selb**, sözlükte sırasıyla *olumlama* (tasdik) ve *olumsuz kılma* (nefy, inkar) anlamına gelir ki ikinci mısran sonundaki **îmâ** lafzıyla birlikte bedî ilminin *muhasinât-ı maneviyeye* kısmındaki bir söz sanatını çağrıştıracak şekilde tevriyeli kullanılmıştır.

Zulmeti simgeleyen *dûd-ı küfrün* şâirin iman gözüne sürme çekmesi imajı, geleneksel sürme tozu yapımına telmihtir. Doğu Asya'da bugün de uygulanan

²³ Kuşeyrî, *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*, tah. Abdülhalîm Mahmûd (Kahire: y.y., 1989), 532-533.

²⁴ Firûzâbâdî, *el-Kâmûsü'l-muhît* (Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 2008), "cevr", 392.

²⁵ Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2017), "cefa", 2/367-368.

²⁶ A. Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*, haz. S. Eraydın - M. Tahralı (İstanbul: Kitabevi, 2008), 1/92.

²⁷ Şuûrî, "dûd", 2/1859.

²⁸ F. Steingass, *A Comprehensive Persian - English Dictionary* (London: Routledge and Keagen Paul, 1963), "dûd", 541.

²⁹ Firûzâbâdî, "küfr", 503.

usulde birkaç badem havanda ezilerek ajwainle pamuğa sarılır ve fitil haline getirilir. Pamuk, bir çömleğe yerleştirilerek üzerine hardal yağı dökülür, ucu ateşlenir ve üzerine ters çevrilmiş metal bir sini hava alacak şekilde yerleştirilir. Çıkan dumanın isi sininin tabanını kaplar ve katmanlaşan is sürme tozu olarak kullanılır.

Mutasavvıflar nezdinde *imân-ı hakikî* olan küfür, *vahdette kesreti örtmektir*.³⁰ Şairin iman gözüne küfür sürmesi çekmesi hakikî imana işarettir. Ayrıca tasavvufta sürme, basîretten kinâyedir.

Neticede şairin inkârcıları (ehl-i selb) tasdiki (îcâb), hakikî varlığın kesret değil vahdet olduğunu, dolayısıyla tasavvufî anlamda ehl-i küfr ile aynı inancı paylaştığını ikrar anlamı taşır.

Fakat beyitte üç farklı anlam katmanı daha bulunur. Birincisi *selb* ve *îcâb*, kelime-i tevhidin sırasıyla *lâ ilâhe* ve *ille'llâh* cüzlerine karşılık gelir. İkinci mısra bu meseleye de zımnî değinen şair *selb ehline* (*lâ ilâhe* diyenlere) *îcâb* ile (*ille'llâh* şeklinde) karşılık veririm, diyerek mısraya kelime-i tevhidi gizlemiştir.

İkinci olarak belâğatin beyân bahsinde kinâyeye dahil olan îmâ, daha az dolambaçlılığı ifade eden *az vasıta ve yoğun olmayan gizlilik* demektir.³¹ Kelimeyi beyitteki belâgat kurgusuyla kaynaştırarak kullanan şair küfür, imân, selb ve îcâb unsurlarından hareketle (az vasitalılık ve yoğun olmayan gizlilik şartını karşılayarak) tevhidi *îmâ* yoluyla ortaya koyduğuna değinir. Ayrıca "selb-îcâb" kelimeleri ile ilk bakışta farklı görünen "küfr-îmân" arasında tıbâk-ı îcâb göze çarpar.

Cellatların, huzurdaki sorgulamaların akabinde padişahın göz işaretiyle (îmâ) kelle kopardığı yönündeki rivayetler³² buradaki gibi şiirlerde bir mazmun olarak kullanılmıştır. Huzur-ı pâdişâhîde sultanın gözünün içine bakan cellat, bir işaretle (îmâ) münkire (ehl-i selb) gereken (îcâb) hükmü uygular.

5

بهر حل عقد راز زلف برجیش مگر

روز رستاخیز باشد یکدم تنهای من

[Bercîş'in zülfündeki sırrın düğümünü çözmek için benim tek başıma (kalacağım) yegâne ân galiba kıyamet günü olacak.]

Yaygın ismi Müşterî olan **Bercîş** (Bercîs), feleğin kadısı yahut hatîbidir.³³ Sıklıkla efsun ve büyüyle anılır. Bu gezegenin tesirinde doğanların düzgün ve güzel konuştuğuna inanılır. Şairler büyümlü sözler söylemeyi Bercîs'le ilişkilendirir.

³⁰ Tehânevî, *Mevsûatu Keşşâfî Istilâhâtî'l-fünûn ve'l-ulûm*, thk. Ali Dahrûc (Beyrut: Mektebetü Lubnân, 1996), "küfr", 2/1369.

³¹ M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989), 176.

³² Şentürk, "cellat", 2/377.

³³ Onay, "müşteri", 371.

Zülf, yüzün iki tarafından sarkan saç bükümüdür.³⁴ Omuz üzerine düşen saç anlamındaki *gîsû*, başta biten saç teline³⁵ denir ve yer yer zülfün müteradifi olarak karşlanır.³⁶ **Akd** düğüm bağlamak, **hall** düğüm çözmektir. "Akd" kavramı şiirde çoğunlukla "hall" lafzıyla kullanılır. **Yek-dem** bir an, çok kısa bir an³⁷; **tenhâ** ise yalnız ve tek başına³⁸ anlamındadır.

Sevgilinin zülfü *dil bağı*dır.³⁹ *Dil bağı*, genellikle saçla yapılan bir büyü çeşididir. Şairler *dil* lafzını bazen "lisan" bazen "gönül" anlamını kastederek kullanırlar. *Lisan* kastedildiğinde *hall* ve *akd* karânesiyle Hz. Musa'nın { واحد عقد من الساني }⁴⁰ duasına telmih yapıldığı anlaşılır ve bu büyüün konuşmayı engellemeye yönelik olduğuna hükmedilir. *Gönül* manası kastedildiğinde, sevgilinin zülflerindeki her telde binlerce âşığın gönlünün asılı olduğu imajı belirir. Âşıkların gönlünü saçın tellerine bağlayan tasavvur, büyü yapılırken büyücülerin genellikle iplere düğüm atarak üfürmelerine dayanır. Büyü bazen de saçla yapıldığından sevgilinin zülfü, âşığı kendisine bağlayan bir büyücü olarak nitelenir.

Zülf, tasavvufta kesrettir. Kesret, sonsuz taayyünler anlamına gelir. Saçın sevgilinin yüzünü örtmesi gibi kesret de sâlikin yolundaki tuzaklar olarak Hakk'ın didarını örter⁴¹:

*kondurdu gerd hattun âyîne-i murâda kufl urdu akd-i zülfün gencîne-i visâle*⁴²

Ancak bu *ukdeyi hall etmek* (büyüyü bozmak) kolay değildir. Düğümleri çözmek (hall-i akd) için en tesirli yol sabırdır.⁴³

Berciş'in, kaynaklarda pek değinilmeyen bir başka özelliğine işaret edilmelidir. Kökenbilim açısından Berciş kelimesinin ilk cüzü "per" yahut "por" iken ikinci cüzü "gîs(û)"dur.⁴⁴ Dolayısıyla Arapçalaşmış Berciş lafzının Farsçası *por-gîsû* (برگيسو) olmaktadır ki *gîsû-dâr* (zülüflü) anlamına gelir. Berciş insan suretinde düşünülünce bu yıldızın zülüflü bir insana da işaret ettiği anlaşılır. **Zülf-i Bercîş** terkibindeki şâirane tablo da budur. Tasavvufî açıdan Berciş, Hakk'ın vahdeti simgeleyen didârını, zülf ise vahdet yüzünü örten saçları temsil eder. Şairin düğümü çözerek Hakk'ın didârını seyretmek konusundaki tek umudu kıyamet gününe kalmıştır. Zira sevgilinin zülfü, bütün âşıklar onda asılı olduğundan mahşer günü

³⁴ İbrahim Cûdî Efendi, *Lügat-ı Cûdî*, haz. İsmail Parlatır vd. (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006), "zülf", 620.

³⁵ Şuûrî, "gîsû", 4/3176.

³⁶ Şemseddin Sâmî, "gîsû", 1225.

³⁷ Steingass, "yak-dam", 1533.

³⁸ Steingass, "tanhâ", 331.

³⁹ İbârenin mazmun çerçevesi için bkz. Şentürk, "dil bağı", 3/199-201.

⁴⁰ "Dilimden düğümü çöz" Tâhâ/20-27.

⁴¹ Uludağ, "piç-i zülf", 286.

⁴² Ali Nihat Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2005), 594-595.

⁴³ Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, 430.

⁴⁴ Hâce Nasîruddîn Tûsî, *Şerh-i Semeret-i Batlamyûs der ahkâm-i nücum*, thk. Celîl Ahavân Zencânî (Tahran: Âyîne-i Mirâs, 2019).

gibidir ve bu izdihamda dîdârı seyretmek olanaksızdır. Vuslatın ve müşahede ânının kıyamette âşık için izdihamdan uzak, daha kolay olması rüyetullâh konusundaki rivayetlerle ilişkilidir

Zülûfte mahşer manzarasını andıracak şekilde asılı duran âşıkların izdihamı kıyamet gününde yaşanmayacak ve her âşık, rüyetullâh anında Hakk'ın vechini sanki yalnız başınaymışçasına dinginlikle seyredecektir.

6

جوهر آیینہ شد رایم چنان کہ در وطن
رنگ بینش داد سنگ مشہد آبای من

[Ata yurdunda babalarımın mezar taşı görüş(üme) kuvvet verdiği için nazarım aynanın cevheri oldu.]

Reng burada kuvvet⁴⁵ anlamındadır. **Meşhed**, şehit düşülen yerdir. Mezar için de kullanılır. Dolayısıyla **seng-i meşhed**, mezar taşıdır.

Cevher-i âyîne, aynanın ham maddesidir. Tarihte aynanın ham maddesi olarak taş, tunç, bronz, demir, gümüş ve altın gibi maddeler kullanılmıştır. Bunlarla yapılan aynalar iyi korunmadığında kolayca paslanırdı. Pas tutan ayna perdahlanarak parlatılırdı. Ham madde kalitesi düşükse, ayna parlatılsa dahi yansıtma gücü azalır. Şair, görüşündeki kuvveti atalarından devralmıştır. **Âyîne**, manevî nazarın mahalli olan kalptir. Nazar kalple olursa tefekkür ve rüyet hasıl olur. Zira mutasavvıflara göre gözde görmeyi sağlayan ışığın kaynağı "nûr-ı Hak"tır. Yani göz nuru, gönül nuru olmaksızın fayda vermez. Kimi sufi şairler bu fikre yaslanarak can gözüne ışık veren şeyin büyüklerin ayağının taşı toprağı olduğu imajını kullanmıştır. Bu durumda beyitte kalp aynasının iyi nitelikli cevherinin, nûr-ı Hak'la bakan muvahhid bir nazar oluşu ata yurdunda medfun ecdâddan mirastır. Şair bunu ifade ederken *seng* ile *cevher* arasındaki çağrışımdan da yararlanır. Aynada oluşan paslar kül, kil veya kum gibi maddelerle giderildiği gibi taşla parlatılarak da cilalanırdı. Benzer şekilde *seng* ile *bîniş* lafızlarının birlikte kullanılması, bazı taşların tozunun tıbbî yollarla macun haline getirilerek gözlere şifa niyetiyle sürülmesi geleneğine işarettir.

7

آن کنشتم سینه ناقوس حزین آغازه است
چاک شد از زور جنگ عشق آن درای من

[Ben o kiliseyim ki sine hazin peşrevli çandır; (sinemdeki) o çan aşk harbinin şiddetiyle dağılıp gitti.]

⁴⁵ Şuûrî, "reng", 3/1925.

Künişt hem kilise⁴⁶ hem de ateşgede⁴⁷ için kullanılır. Âşığın gönlü, sinesinde yanan aşk ateşi açısından Mecusî tapınaklarına; put gibi güzel sevgiliye mekan olması yönüyle de kiliseye benzetilir. Kilise, şiirlerde yalnızca âşığın gönlünün benzeyeni (müşebbeh-bih) değil bu beytteki gibi bazen âşığın bedeninin benzeyeni (istiâre-i musarraha) olarak da kullanılır.

Sîne göğüse denir. **Nâkûs**, *Hıristiyanların İslam memleketlerinde kilise çanı yerine kullandığı bir tür tahtadan çan*⁴⁸ yahut *Hıristiyanların âyin vakitlerinde vurdukları uzun ve büyük tahta*⁴⁹ anlamındadır. Sözlükler nâkûsun tahtadan olduğu konusunda hemfikir görünse de klasik şiirde nâkûs demir gibi sert malzemelerden mamul büyük çanlar için kullanılmıştır. Bu bağlamda *kervan develerinin boynuna asılan büyük çan* olarak tanımlanan⁵⁰ **derâ** lafzı da nâkûs kelimesiyle sinonimdir.⁵¹ **Sîne** ile **çan** sesi arasındaki benzerlik ilişkisi çandaki acıklı tona yöneliktir. Dolayısıyla bedeni kiliseye benzeyen âşığın sinesinden durmaksızın yükselen inilti, kilise çanının melankolik sesiyle kesişir.

Çâk şuden parçalanmak, dağılmak, eriyip dağılmak demektir. **Çâk** lafzının yırtma, parçalama, dağılma manalarının yanı sıra kılıç, hançer gibi demir yahut çelikten mamul savaş aletlerinin sesi anlamına da gelmesi⁵² kelime seçilirken nâkûs ve derâ lafızlarının da dikkate alındığını gösterir. **Zûr** sözlükte kuvvet anlamı yanında şiddet manası da taşır. Bu nedenle *ez zûr-ı ceng-i aşk* ibaresi *aşk harbinin şiddetinden ötürü/şiddetiyle* şeklinde karşılanabilir.

Bedenini bir kilise olarak niteleyen şair sinesini bu kilisenin acıklı sesle çalan çanına benzetmektedir. Sinedeki iniltilerin nedeni aşk yolunda çekilen ıztırlardır. Derdin kaynağı ise kilisedeki put gibi güzel sevgilidir.

Ancak bir savaş alanını andıran aşkın meşakkatli meydanında şairin sineye benzeyen çanı dağılıp gitmiştir. Âşıkların derdi sevgilinin zülüfleri olduğundan aşk meydanında neticesi ölüm olan savaşlar kopar.⁵³

Ferrî'nin aşk harbinin şiddetiyle dağılıp giden çandan muradı **sîne** lafzının başka açıdan yorumlanmasıyla netleşir. **Sîne** aynı zamanda âşığın kalbine işaret etmektedir. Tasavvufta kalbin şerefi hüznle mümkündür. Âlem-i manâdan kinâye olan kilise/künişt⁵⁴ mesabesindeki bedende en derin duyguların merkezi sinedeki

⁴⁶ Şuûrî, "künişt", 4/3031.

⁴⁷ Steingass, "kunisht", 1055.

⁴⁸ "a kind of wooden gong used by the Christians in Muhammadan countries instead of church-bell", bk. Steingass, "nâqûs", 1376-1377.

⁴⁹ "ellezî yadribuhu'n-Nasârâ li-evkâtî salâtihim, haşebetun kebîratun tavîletun", bk. Fîrûzâbâdî, "nâkûs", 621.

⁵⁰ Şuûrî, "derâ", 2/1703.

⁵¹ Onay, "çan", 163.

⁵² Şuûrî, "çâk", 2/1422.

⁵³ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2016), "aşk", 1/388.

⁵⁴ Seyyid Cafer Secâdî, *Ferheng-i Istilâhât u Ta'bîrât-ı İrfânî* (Tahran: Kitâbhâne-i Millî-yi İrân, 1383), "kelîsâ ve kunişt", 670.

kalptir. Kemâl ehlinin kalbi ise hassaslığından ötürü kırılıgandır. Kalplerin sahibi olan Allah da parça parça olmuş kalplerdedir.⁵⁵ Allah'ın nazargâhı olan kalp aynı zamanda kalb-i hazîn olma vasfını taşır.⁵⁶ Ayrıca kulun türlü musibet ve belalar yoluyla ilahî sınamaya maruz kaldığı ceng meydanında⁵⁷ âşık için gizli kalması gereken aşk yükü dayanılmaz bir hal alarak çan sesi gibi yükselen âhlar sebebiyle gizliliğini yitirir. Aşkın gizli kalmasını isteyen âşık aşkın savaş meydanında cesurâne koşmamalı, bunun yerine teenniyle hareket etmelidir.⁵⁸

Çanın dağılıp parçalanması aşkın yakıcılığıyla da ilişkilidir. Eskiden bakır ve kalay alaşımından yapılan çanlar, kiliselerde çıkan yangınlarda ateşin etkisiyle kolayca erirdi. Şairin, aşk ateşiyle dağılan çan imajı bu bağlamda derinlik kazanır.

8

بلبل شیدای تفریدم سر مجنون بود

در بیابان تجرد لانه تنهای من

[Tefrid (makamının) divâne bülbülüym; benim yalnızlık yuvam tecrid çölünde Mecnûn'un başı üstündedir.]

Beyit, Mecnûn'un dünyayla bağını kopardığını gösteren dağınık saçlarında kuşların yuva yapması temasına dayanır.

Tefrid ve tecrid, tevhidin iki farklı katmanıdır. Tefrid; bâtinî alâkalardan uzaklaşan sâlikin Hak'la başbaşa kalması ve onunla birlikte hiçbir şeyi görmemesidir.⁵⁹ Tecrid ise sâlikin, gönlünde Allah'tan başkasına yer vermemesidir.⁶⁰ Bu yönüyle tefrid, tecriden daha latif bir makamdır.⁶¹ Tecerrüd kavramından ilk anlaşılan evlenmeme olsa da gerçek tecerrüd zâhirde ve bâtında tecrid üzere bulunmaktadır.⁶²

Dolayısıyla tecrid/tecerrüd dünyadan alakayı keserek Hak'la beraberliği temsil ederken tefrid makamı Mecnûn'un sadece Leylâ'yı görmesi, hatta Leylâ'dan başka hiçbir şey düşünmemesi hâline muvafıktır.

Beyâbân yalnızlığın sembolüdür. **Lâne-i tenhâ** terkibindeki "tenhâ" lafzı hem "yalnızlık" hâlini hem de korku ve dehşeti akla getirir. Buna göre tecerrüd çölünde

⁵⁵ Aclûnî, *Keşfü'l-hafâ ve Müzîlül-ilbâs*, thk. Yûsuf b. Mahmûd (Dimaşk: Mektebetü'l-İlmî'l-Hadîs, 2001), 1/234.

⁵⁶ Münâvî, *Feyzü'l-kadîr Şerhu'l-Câmi'i's-Sagîr min ehâdîsi'l-beşîri'n-nezîr*, nşr. Ahmed Abdüsselâm (Beyrut: Dârü'l-kütübî'l-ilmiyye, 2018), 2/329.

⁵⁷ Secâdî, "ceng", 294.

⁵⁸ Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî*, nşr. Muhammed Kahramân (Tahran: Şeriket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1365), 4/2098.

⁵⁹ Abdürrezzak Kâşânî, *Tasavvuf Sözlüğü Letâifu'l-a'lâm fi işarâtı ehli'l-ilhâm*, çev. Ekrem Demirli (İstanbul: İz Yayıncılık, 2015), "tefrîd", 144.

⁶⁰ Süleyman Uludağ, "Mücerred", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2020), 31/446.

⁶¹ Semih Ceyhan, "Tecrid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2011), 40/249.

⁶² Uludağ, "Mücerred", 31/447.

Mecnûn'un başı üzerindeki yalnızlık yuvasına tüneyen şaşkın bülbül tevhidde tecrid anlayışına sahiptir.

9

مردم چشم هما بینم در اوج لا مکان
میل شد مزگان هدهد قحل چشم آرای من

[Hüdhüd'ün kirpiği benim gözümü süsleyen sürmeye mil oldu(ğu için) mekansızlık doruğunda Hümâ'nın göz bebeğini görüyorum.]

Mîl sürmedânın içindeki, kemik yahut fildişinden mamul ince çubuktur. **Müjgân** âşıklık ıstılahında, sevgilinin gamzesinden çıkarak âşığın sinesine saplanan mızrak, süngü yahut ok temreni demektir⁶³. **Kuhl** sürme tozudur. **Hüdhüd** Türkçede çavuş kuşu olarak bilinir. Hz. Süleyman'la muhavere halindeyken (en-Neml/23-20) anılan Hüdhüd, diğer kuşlarda bulunmayan yetenekleriyle sivrilmiştir. Uzak mesafelerden yer altındaki suları tespit edebilmesini sağlayan keskin görme kabiliyetine⁶⁴ klasik metinlerde sıkça değinilir.

Merdüm-i çeşm göz bebeğidir. Arapçada göz bebeğine *insânü'l-ayn* dendiği gibi Farsçada da *merdüm-i çeşm* denir. **Evc-i lâ-mekân** mekansızlık doruğudur. Türkçede *devlet kuşu* olarak anılan **Hümâ**, bazı metinlerde Ankâ'yla karıştırılsa da⁶⁵ Hümâ ile Ankâ'nın iki farklı mitolojik kuş olarak değerlendirilmesi gerekir.

Şair sürmedân milini şekli itibarıyla kirpiğe benzetmiştir. Sürmenin özellikle çöldeki insanlara keskin görüş sağladığı yönündeki kanaate atıf yapılmadan önce onun göze güzellik veren fonksiyonu **kuhl-i çeşm-ârâ** ifadesiyle belirtilmiştir. Hüdhüd'ün keskin bakışlılığına telmihte bulunan şair, kıvrak bir geçişle sürmedânın milini Hüdhüd'ün keskin görüşlü gözlerindeki kirpiğe benzeterek anlamı tamamlamıştır. İrfanî gelenekte Hüdhüd'ün keskin nazarı, sâlikler için rehnümâ/mürşid-i kâmilidir. Nitekim *Mantıku't-tayr*'da diğer kuşlar birer sâlik olarak konumlandırılırken Hüdhüd mürşit olarak merkeze yerleştirilir.⁶⁶ Sâlik tehlikelerle dolu manevî yolda güzergahı bilen, nazarı kuvvetli bir rehberle muhtaçtır. Mürşit gözetiminde manevî eğitimini tamamlayan sâlik Hakk'ı Hak nuruyla görüp tanır:

ki tu Hak râ be nûr-ı Hak şinâsî⁶⁷

Hüdhüd'ün keskin nazarıyla bakan şair, mekansızlık doruğunda Hümâ'nın göz bebeğini görmektedir. **Hümâ-yı lâ-mekân**, Allah'tan kinâyedir. Şairin Hümâ'nın göz bebeğini görmesi aslında kendisini görmesidir. Zira göz bebeği diye tercüme edilen **merdüm-i çeşmin**, harfi harfine *gözün adamı* anlamına gelmesi şeffaf yapıdaki

⁶³ Secâdi, "müje", 720.

⁶⁴ Onay, "hüdhüd", 275.

⁶⁵ Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*, 7/422.

⁶⁶ Ali Fuat Bilkan, *Osmanlı Zihniyetinin Oluşumu – Kuruluş Döneminde Telif ve Tercüme* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 215.

⁶⁷ Mahmûd-ı Şebüsterî, *Gülşen-i Râz*, thk. Samed Muvahhid (Tahran: Kitâbhâne-i Tahûrî, 1368), 84.

göz merceğinin ona bakan kişiyi tıpkı bir ayna gibi yansıtmasından, dolayısıyla kişinin kendisini karşısındaki kişinin göz bebeğinde görmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla Hümâ'nın göz bebeğini gören şair orada nasıl kendi yansımını göreceksa Hümâ da kendisini şairin göz bebeğinde görecektir. Bu da şairin kendisinde Tanrı'yı görmesi, Tanrı'nın da kendisini onun gözüyle görmesi demektir:

zi ilmeş geşte âncâ sâhib-i esrâr hod ender dîd-i Âdem kerde dîdâr⁶⁸

[o mertebede ilmiyle sırlara vâkıf oldu; Tanrı kendisini Âdem'in gözünde görmüştür]

zi ten bu'gzeşt ü zi cân hem sefer kerd çü bî-hod şod zi hod der Hak nazar kerd⁶⁹

[tenden geçip candan sefer etti; kendinden geçtiği zaman kendinde Tanrı'ya baktı]

Şairin, **merdüm-i çeşm-i Humâ bînem** (Hümâ'nın göz bebeğini görürüm) ibaresini **merdüm-i çeşm-i Hümâ-bînem** (Hümâ'yı gören göz bebeğiyim) biçiminde de okunmaya müsait olarak kurması dikkate şayandır.

10

شاهدم گرداندم امروز در دولاب عید

کفه میزان بود گهواره فردای من

[Bugün sevgilimi bayram dolabında döndürdüm; terazi kefesi de yarın (hesap gününde) benim salıncağım olur.]

Şâhid Farsçada sevgili demektir.⁷⁰ Temel vasıfları zâhidlerin imanına halel getirecek ölçüde⁷¹ işve ve dilberliktir. **Keffe-i mîzân** terazi kefesi yahut terazi gözü. **Keffen**in aslı **kiffed**ir ve değirmi olan her şeye kiffe denir.⁷² Ölümünden sonra dünyada yapılan iyilik ve kötülüklerin değerlendirileceği sembolik terazi anlayışına binaen mîzân, dinî literatürde adaletin sembolüdür. **Dûlâb-ı îd** ile **gehvâre** (salıncak, beşik⁷³) lafızları zihinde seyirlik eğlence mahalli imajı yaratmak için seçilmişlerdir. Eskiden şehirlerde, mahşer yerini andıran bayram mahallerinde salıncakların yanı sıra dönme dolaplar kurulurdu.⁷⁴ Şairler bayram yerlerindeki bu bayram dolapları hakkında, bazen sevgiliyi bu dolaplarda döndürme yahut bu dolaplarda dönen güzelleri seyretme kabîlinden tasavvurlar geliştirmişlerdir:

îd-gehde varalum dûlâba dilber seyrine görelüm âyîne-i devrân ne sûret gösterür⁷⁵

⁶⁸ Ferîdüddîn Attâr, *İlâhînâme*, tsh. Helmut Ritter (İstanbul: Matbaa-i Maârif, 1940), 2.

⁶⁹ Attâr, *İlâhînâme*, 17.

⁷⁰ Şuûrî, "şâhid", 3/2363; Secâdi, "şâhid", 496.

⁷¹ Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, haz. İbrahim Kaya (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020), 1/949.

⁷² Fîrûzâbâdi, "kiffe", 913.

⁷³ Steingass, "gahwâra", 1108

⁷⁴ Şentürk, "dolap", 3/265.

⁷⁵ Bâkî, *Bâkî Dîvânı*, haz. Sabahattin Küçük (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011), 131.

*inleyüp dolâb-veş çıkdı gözümünden âblar döndürünce ol mehi kurdum nice dolâblar*⁷⁶

Görüldüğü üzere ilk beyit bayram mahallinde sevgiliyi uzaktan seyretmeye, son beyit ise sevgiliyle hâsıl olan vuslata örnektir. Ferrî de sevgiliyi bayram dolabında döndürdüğünü söylerken vuslatı ima eder. Tasavvufta kadına duyulan sevgi esasen onu kendi suretinde yaratan Tanrı'ya duyulan sevgidir.⁷⁷ Hakk'ın mükemmel müşahedesi kadında söz konusudur. Kadına muhabbet besleyen erkek vuslatı arzulamaya mecburdur. Zira erkek vuslat halinde kadında Hakk'ı müşahade eder.⁷⁸ **Keffe-i mîzân**, sevgilinin başının her iki yanında tıpkı bir terazinin iki kefeşi gibi sarkmış olan zülflerdir ve bu vuslatın nihai mertebesidir. Nitekim sevgilinin zülfü -tıpkı kiffe/keffe kelimesinde söz edildiği gibi- daire şeklindeki her şey için kullanılan *halka* kavramıyla bazen bir arada kullanılır:

*halka-i zülfü hayâli gözümüzden gitmez gûyiyâ çeşm-i alîl üzre siyeh çenberdir*⁷⁹

Âşıkların gönülleri, sevgilinin zülflerinde asılıdır. Şair, sevgilinin terazi kefesine benzer halka şeklindeki zülflerinde asılı olan gönlünü salıncakta âdeti asılı bir şekilde sallanma imajıyla tasarlar. Âşığın sevgilinin zülfüne olan iştiağının altında yine cemâl-i İlâhîye duyulan arzu yatmaktadır.

11

دین و دل گم شد چو ساقی شکست اندام که

بیر می چون تیشه گستاخی زد بر رای من

[*Meyhaneci küstahlık külüngünü başıma vurduğundan ötürü beli бүкүlmüş sâki gibi ne dinden eser kaldı ne gönülden.*]

Sâki-i şikest-endâm ifadesi, şarap kadehini mecliste oturanlara sunmak için çömelen sâkinin fiziksel pozisyonunu resmeder. Meyhanecinin (**pîr-i mey**) küstahlık külüngünü (**tîşe-i gustâhî**) şairin düşünce ve tedbiri (**rây**) üzerine vurması *tîşe* karfinesiyle *Ferhâd ü Şîrîn* hikayesine bir göndermedir. Buna göre insanın başı, düşünceye mahal olması yönüyle küstahlık külüngüne maruz kalmış olur. Külüngün başa vurulması imajına *Ferhâd ü Şîrîn*'de bir ölüm motifi olarak rastlanır. Şîrîn'in öldüğünü öğrenen Ferhad elindeki külüngü havaya fırlatıp başını külüngün altına sokarak can verir. **Gustâhî** lafzının tercih edilmesinde beytin merkezindeki şarap ve şarabın getirdiği mestlik etkili olmuş gibidir. Mahrem-i ulûhiyyet olan Hak âşığı küstahlıkta mazurdur.⁸⁰ Kelimenin üns ve samimiyetten kinâye⁸¹ olması da

⁷⁶ İsmail Belîğ, *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdetü'l-eşâr*, haz. A. Abdülkadiroğlu (Ankara: AKM Yayınları, 2009), 85.

⁷⁷ Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Fusûsü'l-Hikem - Tercüme ve Şerhi*, trc. A. Avni Konuk (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2017), 2/1515-1516.

⁷⁸ Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Fusûsü'l-Hikem - Tercüme ve Şerhi*, 2/1516-1518.

⁷⁹ Bâkî, *Bâkî Dîvânı*, 168.

⁸⁰ Ferîdüddin Attâr, *Kitâb-ı Mantıku't-Tayr* (Paris: y.y., 1857), 107.

⁸¹ Hasan Enverî, *Ferheng-i Kinâyât-ı Sohen* (Tahran: y.y., 2005), 2/1351.

bunun delildir. Yanı sıra "mest-i mey" de küstâhtır.⁸² Dolayısıyla meyhanecinin aşk neşesi sunan bir mürşit olduğu düşünülduğünde küstahlık külüngünü şairin başına vurarak onun yalnızca akıl ve tedbirini yitirmesine sebep olmamış, din sermayesini de kaybetmesine yol açmıştır. Dinde mükellefiyet, akıllı olma şartına bağlı olduğundan aklı yitirmek dinin de zayı olması sonucunu doğuracaktır.

12

ذره ام در بینش اما زاده خورشید عشق

بیضه عنقای صحبت مولد و مأوای من

[*Nazarda zerreyim ancak aşk güneşinin çocuğuyum; sohbetin Ankâ yumurtası benim doğum yerim ve meskenimdir.*]

Aşkın güneşe benzetilmesi âşığın gönlünü aydınlatması yönüyledir. **Beyze-i Ankâ** elde edilmesi zor şeylerden kinâyedir.⁸³

Eskilere göre zerre, varlığını güneşe borçludur. Güneş, havada uçuşan sayısız zerreyi kendisine çeker.⁸⁴ Şair, nazarda zerre gibi görünse de aslında varlığını aşk güneşine borçludur. Zira acziyeti temsil eden zerrenin görünmesi ancak kudret-i küllîyi sembolize eden güneşin ışıyla olanaklıdır:

*ki raks-ı zerreye hûrşîd-i âlem-tâb olur bâ'is*⁸⁵

Zerrenin güneşle olan zorunlu ilişkisinin tasavvufî alt metni, vücûd-ı hakîkî olan Hak ile zerre misali beşer arasındaki hâlık-mahlûk ilişkisidir. Hakk'ın vücûd-ı hakîkîsi (güneş) karşısında beşer (zerre) mahviyete mahkumdur. Dolayısıyla başlangıcı güneşe bağlı olan zerrenin tıpkı ışık hüzmesinde süzülerek yükselip aslına, yani güneşe dönmesi gibi nihayeti de güneşte mahvolmaktır. Şairin kendisini aşk güneşinin çocuğu olarak nitelemesi esasında *ben gizli bir hazine idim* kudsî hadîsine telmihtir. Buna göre insanın yaratılışının başlangıcında aşk vardır. Allah hüsn-i mutlak; her zerre onun güzelliğiyle aydınlanır. Fakat bu güzellikler gölge güzellikler olup güneşin zuhuruyla yıldızların ışığının sönüp gitmesi gibi kaybolur. Bu nedenle güneş ile zerre arasında hem ayniyet hem zıtlık ilişkisi vardır. Zerre-güneş ilişkisi onun aşk güneşiyle varlık bulması yönüyle ayniyetin, güneş karşısında bir hiç olması bakımından zıtlığın sembolüdür.

Beyze-i Ankâ-yı sohbet, sohbetin nadir bulunan türüdür. Tasavvufta sohbet üç çeşittir: Sohbet-i cismâniyye, sohbet-i rûhâniyye, sohbet-i ilâhiyye. Sohbetin ilk iki türü yaygınken sohbet-i ilâhiyye vasıtasız olması yönüyle nadirdir.⁸⁶ Şair sohbetin

⁸² Ali Rıza Alp, *Büyük Osmanlı Lugatı* (İstanbul: Türk-Ar, 1957), "mest", 3/1007.

⁸³ Rahîm Afîfî, *Ferhengnâme-i Şi'rî* (Tahran: Surûş, 1391), "beyze-i Ankâ bûden-i çîzî", 1/326.

⁸⁴ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2021), "güneş", 5/474.

⁸⁵ Bâkî, *Bâkî Dîvânı*, 118.

⁸⁶ İhsan Kara, *Tasavvuf İstîlâhları Literatürü ve Seyyid Mustafa Râsim Efendi'nin İstîlâhât-ı İnsân-ı Kâmil'i* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2003), 395-396.

bu ender çeşidine mazhariyetini belirtmek için doğduğu yer ve bulunduğu makamı Ankâ yumurtasına nisbet ediyor.

13

شخص آتشیخانه ام دوزخ بود کمتر شرار
بکر فکرم شد عروسان سمندر زای من

[*Ateşhanenin bizzat kendisiyim, (öyle ki) cehennem (gönlümdeki ateşe nazaran) pek değersiz bir kıvılcım gibidir; bîkr-i fikrim semender doğuran gelinlerim oldu.*]

Şahs bir şeyin uzaktaki karartısıdır.⁸⁷ Burada Farsçadaki *hod* anlamındadır. **Âteş-hâne**, Mecûsîlerin tapınaklarıdır. **Bîkr-i fikr** daha önce akla gelmemiş taze düşüncelerdir. Şairler bu kavramı, genellikle *arûs* lafzıyla birlikte kullanır. **Semender-zâ**, semender doğuran demektir. Semender, ateşte yanmadığına inanılan mitolojik bir hayvandır.⁸⁸

Tasavvufta ateşhane, gönülden kinâyedir. Fakat buradaki vurguya bakılırsa sadece gönül değil bütün beden ateşhane olarak nitelenir ki bu tevhid ateşidir. Zira tam da bu sebeple şairin ateşhaneye dönen varlığı karşısında cehennem ateşi, âşığın nazarında ehemmiyetsiz bir kıvılcıma dönüşür. Tevhid ateşiyle yanan âşık için cehennem ateşi önemsiz olduğu gibi Allah da onu o ateşte zaten yakmayacaktır.

Bîkr-i fikrin *gelin* kavramıyla ilişkilendirilmesi her ikisinde ortak olan bâkirelik yönüyledir. Şairin yepyeni manalar içeren sözleri, içinde tevhid ateşi yanan bu gönül ateşhanesinde daima semender doğuran gelinler gibidir. Semenderin ateşte yanmadığı inancı dikkate alındığında şairin biraz da kendisine pay çıkardığı, tevhid bahsinde orijinal ve ölü kalpleri diriltiren ölümsüz imajlar yaratan şairlik tabiatını dolaylı biçimde övdüğü sezilmektedir.

Bîkr-i fikr, bâkire bir geline benzetildiği gibi iffet âbidesi Hz. Meryem'e de benzetilir. Hz. Meryem ölümleri diriltiren ve dördüncü kat göğe çekilerek ölümsüzlüğe erişen Hz. İsa'yı doğurduğu gibi şairin bîkr-i fikr gelini de ateşte yanmayan semendere benzer ölümsüz imajlar doğurmaktadır:

kişiye ölmez oğuldur kelâmı Hâletiyâ olursa pâk eger bîkr-i fikri çün Meryem⁸⁹

14

آن سیهکارم برنگ متحد هفت جحیم
خال شد در کوشه ابروی عصیانهای من

⁸⁷ Fîrûzâbâdî, "şahs", 667.

⁸⁸ Halil Çeltik, Ömer Ferit Kam ve Âsâr-ı Edebiye Tedkikatı (Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1997), 146.

⁸⁹ Bayram Ali Kaya, Azmî-Zâde Hâletî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni (Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996), 620.

[*Yedi cehennemle aynı renkte o (denli bir) günahkârım ki (masiyetin karanlık rengi) günahlarım (kadar çok ve siyah olan) kaşın köşesinde ben oldu.*]

Siyeh-kâr günahkâra denir. **Hâl** burada hem ben ve siyah⁹⁰ anlamındadır.

Beyitte güçlü bir siyahlık çağrışımı sezilir. *Siyeh-kâr*, *isyân* ve *heft cahîm* kavramlarının siyahlık/yüzü karalıkla kuvvetli bağının yanı sıra yüze ait *ebrû* ve *hâl* unsurlarının siyah oluşu beyitteki *günahkâr kul* temasını pekiştirir.

Şairin *güneh-kâr* yerine *siyeh-kâr* kelimesini tercih etmesi yedi cehennemin çağrıştırdığı günah karalığına (siyahlık) yönelik olmalıdır. Bu günah karalığı o denli siyahtır ki şairin "itaatsizlikleri" (*isyânâ*) kadar siyah yahut onun kadar çok olan kaşının köşesinde "ben" (*hâl*) olmuştur.

Sevgilinin kaşının köşesinde güzellik unsuru olan "ben" in beyitte günah karalığının yoğunlaştığı nokta olarak düşünülmesi onun şiirde kâfire benzetilmesi geleneğine telmihdir. Beyitte kaş, hem siyahlığı hem de ondaki kılların çokluğu bakımından itaatsizlik ve günahkârlığın benzeyeni durumundadır. Kaş, ben gibi kafirlikte mahirdir:

*ne kâfirliklerin gördüm ben ol zülfi-i siyeh-kârın o ebrûnun o zâlim gamzenin ol çeşm-i mekkârın*⁹¹

Şiir estetiğinde daha çok zulüm, dolayısıyla siyeh-kârlık bağlamında birer güzellik unsuru olarak işlenen kaş ve onun köşesinde nice âşıkları büyüleyen ben, beyitte estetik çağrışımlarına hâlel getirilmeksizin ustaca cemedilmiştir. Benin tasavvufta hakikî vahdet noktası olması açısından Allah'ı simgelediği de hatırlanmalıdır.⁹²

15

وقت مرگم چون به نزدیک شهیدان را روم
رقص سازد با نوای شیونم اعضای من

[*Öldüğümde şehitlerin yanına gittiğim zaman uzuqlarım benim (için yakılan) ağıdın nağmesiyle rakseder.*]

Raks sâhten yaygın bir mürekkeb fiil değildir. Kerden (کردن) yerine **sâhten** (ساختن) tercihi, fiilin *icra etmek* (^{to}perform) anlamı⁹³ nedeniyle dans icrası anlamına vurgu için olabileceği gibi vezin mecburiyetine de bağlanabilir.

Nevâ sözlükte inilti olarak karşılansa da ikinci mısradaki *raks* lafzıyla uyumuna bakılarak nağme anlamı öne çıkar. **Şîven** matemdir.

⁹⁰ Şuûrî, "hâl", 2/1573-1574.

⁹¹ Nedîm, *Nedîm Dîvânı*, haz. Abdülbâki Gölpinarlı (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015), 348.

⁹² Uludağ, "hal-ı siyah", 155.

⁹³ Steingass, "sâkhtan", 639.

Şehîdân ile kastedilen aşk şehitleridir. "Kim aşık olur, onu gizler ve ölürse şehittir" anlamındaki {مَنْ عَشِقَ فَكَتَمَ وَعَفَّ فَمَاتَ فَهُوَ شَهِيدٌ}⁹⁴ ifade şairlere dayanak teşkil eder. Şair, öldüğünde şehitlerle olacağına inanmaktadır. Şehitlerin ölü zannedilmemesine yönelik ihtara istinaden (Âl-i İmrân/3-169,170) aşk şehitlerinin de ölmeyeceğine inanılır. Buna göre şairin, öldüğünde aşk şehitlerinin arasında yer alması bir âşığın ulaşabileceği en yüce mertebe olacağından ölümünü takiben kendisine matem tutacakların iniltileri ona şarkı nağmesi gibi gelecek ve uzuvları raksa duracaktır.

Bu tasvirin ardında ölümü sevinçle karşılayan bazı mutasavvıfların ölen kişinin ardından şenlikler yapıp şarkılar söyleyerek raks etmeleri⁹⁵ hâdisesine telmih sezilmektedir. Ölüm âşığın sevgiliye kavuşmasıdır. Dolayısıyla âşığın ardından tutulan matemde yükselen feryatlar âşık için bir şarkı nağmesidir.

16

آن شهیدان را شدند از خاندان شاه ما
آن شهیدان را که شد خاک درشان جای من

[O şehitlere (ki) şâhımızın soyundan oldular; o şehitlere ki kapılarının toprağı benim yerim oldu.]

Hânedân-ı şâh terkinde şâh Hz. Muhammed, hânedân ise ehl-i beyttir ki bunu 18 numaralı beyit destekler. Buna göre maksat Hz. Ali ile Hz. Hüseyin'dir. Her biri hem hakikî anlamıyla şehit, hem de tasavvufî ve edebî bağlamda aşk şehididir.

Der, edebî metinlerde sevgilinin yüce makamını ve orayı kendisine şeref bilen âşığın mekanını temsil eder. Sevgilinin kapısı âşığa bir nevi kıblegâh yahut sığınaktır.

Kapısının toprağı olarak tercüme edilen **hâk-i der**, kimi zaman *ayak toprağı* yahut *ayak tozu* karşılığında anlaşılır. Haddizatında üzerine basılması yönüyle değersiz olan toprak, sevgili üzerine bastığı takdirde kıymet kazanarak âşığın öptüğü, yüzünü sürüp gözüne sürme diye çektiği, hatta iltica ettiği yere dönüşür.

17

گر شود الماس خاک گر بلا عهد است عهد
سرمه سازد دیده خون بار و اشک افزای من

[İster toprağın elmâsı olsun ister gussası andolsun ki kan saçıp gözyaşı çoğaltan gözüüm (onu kendine) sürme yapar.]

Belâ Arapçada gam, musibet ya da tecrübe ve imtihan olarak karşılanırken Farsçada köhne ve eskimiş⁹⁶ demektir. Şimdi de bir üstteki beyitte söz edilen **hâk-i**

⁹⁴ Münâvî, *Feyzü'l-kadîr şerhu Câmi'i's-Sagîr*, 2/221.

⁹⁵ Uludağ, "mevt", 247.

⁹⁶ Şuûrî, "belâ", 1/696.

der (kapı(sı) toprağı, ayak tozu) imajındaki "hâk" in hususiyetinden bahsediliyor. Bu kutlu topraktan sudur eden ister kıymettar bir elmas olsun ister musibet ve keder, şair bunu kan saçan ve gözyaşı çoğaltan gözüne sürme yapmaktan çekinmeyeceğini belirtir. Sürme, genellikle içinde büyük oranda çinko bulunan taşların tozundan elde edilir. Eskiler, sürmeye göze parlaklık katması amacıyla yontulmuş mücevher tozları katardı.⁹⁷ Buna imada bulunan şair, şehitlerin toprağının tozunu elmas da olsa gam da olsa gözüne sürme diye çekeceğine söz verir. Ayrıca belâ ve ahd kelimeleri, *elest bezmi* yahut *kâlû belâ* olarak bilinen, yaratılış sırasında kulları ile Allah arasındaki sözleşmeye işaret eden hâdiseye bir telmihtir. Bu sözleşmeye *belâ ahdî* de denir. Şairler gözyaşını bazen elmasa benzetmişlerdir. Sözü edilen toprağın gam kaynağı dahi olsa göze şifa niyetine sürme olarak çekilmesi şerefçe yüksek bir konumda olan gözün ayaklar altında çiğnendiği için kıymetsiz olan topraktan daha değersiz duruma düşürülmesi anlamına gelir. Sevgilinin ayağının değdiği toprak, insanın en şerefli organı olan gözünden daha kıymetli olacağından tozu göze sürme yapılır.

18-19

چون بمحشر رفتم و دیدم که اولاد یزید

یعنی ملعون ابن ملعون خصم دین اعدای من

در چه دوزخ بنالد روح منحوشش که باد

بسس قرین لعنت ارواح بد آبای من

[Mahşer yerine gidip mel'un oğlu mel'un Yezid soyunu dinin muhalifi ve benim düşmanım (olarak) gördüğümde (o soyun) uğursuz ruhu cehennem kuyusunda inlesin ve günahkar atalarımın ruhlarının lanetine çok yakın olsun!]

Evlâd, soy anlamında kullanılmış topluluk ismidir. Yezid (ö. 683) Muâviye'nin (ö. 680) oğludur ve Kerbela hâdisesiyle anılır. Özellikle Alevî-Bektâşî zümreler nezdinde Yezid adı bir beddua kalıbı olarak yerleşmiştir. Beyitte Yezid'in babası ve Emevî hilâfetinin müessisi Muâviye'nin de lanetlenmiş olarak nitelenmesi dikkat çeker. **Bi'nâled** muzâri-i iltizâmîdir: *inlesin* anlamında. **Bes** burada bisyâr (بسیار)'ın muhaffefidir. Ferrî'nin mevcut biyografisi, meşrebine dair bir bilgi kııntısı olsun içermez. Bu beyitler coşkun bir ehl-i beyt muhibbi olduğunu açıkça gösterse bile onun ortodoks İslam anlayışının neresinde olduğuna yönelik net bir tasvire olanak tanımıyor. Yeni bilgilerle derli toplu bir tercüme-i hâli inşa edilecekse beyitteki ehl-i beyt tutkusunun değerlendirilmesi gerekecektir.

20

نزد کوثر ایستادم چون شنیدم این غلو

مطلعی گفتم بر غمش شد سخن آرای من

⁹⁷ Şentürk, "elmas", 4/153.

[Bu taşkınlığı işitince Kevser'in yanında ayakta durdum (ve) o (olayın) kederi üzerine bir matla söyledim (ki o matla) sözümün süsü oldu.]

Îstâden bir yerde ayakta durmak (^{to}stand), beklemek, oyalanmak (tarry) ve bir yerde kalmak (^{to}stay) manasındadır.⁹⁸ **Gulüvv**, okun hedefini aşip daha uzağa gitmesi yahut okun mümkün olan en uç noktaya ulaşmasıdır.⁹⁹ Bundan hareketle lafız, haddi aşan bütün eylemler için kullanılır. Sözü edilen taşkınlık Yezid'in maiyetindekilerle Kerbelâ'da işlediği cürüm olmalıdır. Kevser'in yanında (**nezd-i Kevser**) durması ise muhtemelen, daha çok ehl-i beyte bağlılığıyla bilinen şairlerce dile getirilen Hz. Ali'nin Kevser sâkisi olması kanaatiyle ilgilidir.¹⁰⁰ Bu bakımdan şairin ifadesi, ehl-i beytin safında durduğuna yöneliktir. Söz konusu olayı yeniden hatırlaması üzerine duyduğu kederden ötürü "bir matla söyledim" diyerek sonraki beyitte tecdîd-i matla yapmıştır.

21

ساقیا زین باده پر کن ساغر مینای من
غاژه ایمان باشد نشئه صهبای من

[Ey sâki! Sırça kadehimi bu şarapla doldur; (zira) şarabımın neş'esi (bana) iman cilası olur.]

Bâde taze üzümünden yapılan şaraptır.¹⁰¹ **Sâgar**, şarapla dolu kadehtir. **Mînâ**, camdan mamul şarap kadehi yahut bizzat şarap anlamına gelir.¹⁰² **Gâje**, gâze (غازه) şekliyle yaygındır. Güzel görünmek için yüze sürülür. Düzgün yahut gülgüne¹⁰³ de denir. **Sehbâ** beyaz şıradan sıkılmış şaraptır.¹⁰⁴ Sâkiye sesleniş mürşid-i kâmile yöneliktir. Dolayısıyla bâde, ilâhi aşk şarabı; sâgar-ı mînâ sâlikin gönlüdür. Mürşidden sâliğin gönlüne akan feyizden hâsıl olan manevî hazlar "iman düzgünü" olmaktadır. Şarap, kadehin parlaklığını artırdığı yahut içenlerin yüzünü kızarttığı¹⁰⁵ için düzgüne benzetilir. Düzgün, yüzün cilası olduğu gibi mürşidin sunduğu aşk şarabı da iman yüzünü parlatır.

22

میزنم چشم عدو را سم بای انتقام
هر چه بادا بادا خوان او خنای من

[İntikam için düşmanın gözüne zehir çalarım; her ne olursa olsun, onun sofrası benim kınamdır.]

⁹⁸ Steingass, "îstâdan", 130.

⁹⁹ İbn Fâris, *Mu'cemu makâyisi'l-luga*, nşr. İbrahim Şemseddin (Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, 2011), "gulüvv", 2/300.

¹⁰⁰ Şentürk, "Ali", 1/266.

¹⁰¹ Şuûrî, "bâde", 1/843.

¹⁰² Enverî, "mînâ", 2/1545.

¹⁰³ Şuûrî, "gâje", 3/2656.

¹⁰⁴ Fîrûzâbâdî, "sahbâ", 105.

¹⁰⁵ Şentürk, "düzgün", 3/418.

Bâ-yı intikâm, berâ-yı intikâm (برای انتقام)'dan muhaffettir. **Zeden** fiili kinâye yoluyla bir şeyi yüze yahut bedene sürmek, çalmak anlamındadır.¹⁰⁶ Vezin gereği **hivân/huvân** (خوان/خوان) olarak okunan kelime Arapçalaşmış olup yemek sofrası¹⁰⁷, yiyecek¹⁰⁸ anlamlarına gelir. **H^oân** üzerinde yemek bulunmayan sofradır.¹⁰⁹ **Hinnâ**, metinlerde genellikle hinnâ (حنا) olarak yazılır.

23

میکنند گویند افتمون سودا را علاج

کاکل یارم چرا افزون کند سودای من

[Derler ki eftimon sevdâya derman olur; (öyleyse) niçin sevgilimin perçemi sevdâmı çoğaltıyor?]

Geleneksel tıpta melankoli yahut ateşli humma¹¹⁰ gibi hastalıkların tedavisinde **eftimon**dan faydalanılırdı.¹¹¹ **Sevdâ** ilk mısradaki kara safra anlamındayken ikincide şiddetli aşk demektir. **Kâkül**, erkeklerin başlarının tepesinde bıraktıkları perçemdir.¹¹²

Hümorale patolojiye göre insan vücudu ahlât-ı erbaa (kan, safra, sevda, balgam) denilen dört sıvıyla dengedediydi. Bunların dengeli olması (itidâl) sağlık, dengesizliği hastalık demektir. Sıvılardan birinin baskınlığı, mizacı o sıvıya göre belirlerdi. Söz gelimi kan sıvısı fazlaysa mizacı demevî, balgam fazlaysa balgâmî denirdi.

Sevdâ sıvısı dalaktadır. Baskınlığı, mizaçta melankoli (kara sevdâ) doğurur. Âşıklık hâli, sevdânın dengesini bozarak melankoliye yol açar.¹¹³ Eftimonun kara sevdâ illetine iyi geldiğini¹¹⁴ bilen şair, sevgilisinin kâkülünün niçin sevdâsını çoğalttığını bilmezleniyor (tecâhül-i ârifâne). Şiirde *eftimon* ile *zülûf* yahut *kâkül* arasında benzerlik kurulur. Benzerliğin ardında, bir tür sarmaşık bitkisi olan eftimonun bitkilere sarılarak saç püskülünü andıracak şekilde aşağıya sarkması yatar.¹¹⁵ Şair, eftimonun kara sevdâyı sağaltmasına rağmen kendi sevdâsının (cinâs) sevgilinin perçemi yüzünden sürekli çoğaldığını belirtir. Sevgilinin perçemine benzeyen eftimon kara sevdâyı sağaltsa bile perçemin kendisi iplerle örülü bir

¹⁰⁶ Enverî, "zeden", 1/847.

¹⁰⁷ Şemseddin Sâmî, "hân", 1380.

¹⁰⁸ Vankulu Mehmed Efendi, "hivân", 2/2238.

¹⁰⁹ Şuûrî, "h^oân", 2/1591.

¹¹⁰ Winston Black, "I will add what the Arab taught: Constantine the African in Northern European Medical Verse", *Herbs and Healers from the Ancient Mediterranean Through the Medieval West*, ed. Anne Van Arsdall, Timothy Graham (New York: Routledge, 2012), 160.

¹¹¹ Şentürk, "eftimon", 4/54.

¹¹² Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2025), "kâkül", 8/154.

¹¹³ Şentürk, "ahlât-ı erba'a", 1/183-184.

¹¹⁴ Tokâdî Mustafa Efendi, *Tahbîzü'l-Mathûn - El-Kânûn fi't-Tıb Tercümesi*, haz. Mustafa Koç, Eyyüp Tanrıverdi (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2018), 2/125.

¹¹⁵ Şentürk, "eftimon", 4/55.

fitneci¹¹⁶ olduğundan aşkın şiddetlenmesine yol açar. Perçem, dağılmasını önlemek için iple örülür. Perçeme iple atılan her düğüm, âşığın gönlünü bağlayan bir düğümdür. Perçem ayrıca büyücülerin iplere düğüm atarak büyü yapmasıyla da ilişkilendirildiğinden sevgilinin düğümlemiş kâkülü âşığın aşk derdini çoğaltan bir büyüye dönüşür. Beyitte büyü çağrışımı için "efsûn"u andıran **efzûn** lafzı özenle seçilmiştir.

24

وقت ریش گفتوگو حال صراحی نیست نیست

میفتد رنگ ترنم از لب گویای من

[*(Kadehe) boşaltılırken (çıkan) kulkul (sesi) sürahinin hali değildir, değil; (bilakis) benim dile gelen dudağımdan nağmenin rengi saçılıp düşmekte.*]

Güftügû dedikodu veya söylenti demektir. **Surâhî** şarap kabına denir.¹¹⁷ Aslı surâhiyye (صراحی)'dir. **Reng** burada cân ve hâl/hâlet manalarına muhtemeldir. **Gûyâ**, sıfat-ı müşebbehe olması yönüyle devamlılığa işaret eder.

Güftügûdan maksat şarabın kadehe döküldüğü sırada sürahinin dar uzun boğazından çıkan (kulkul) sestir.¹¹⁸

Ferrî, şarap kadehe dökülürken çıkan sesi sürahinin kulkulu değil, dudağından saçılıp dökülen nağmenin rengi olarak değerlendirir. **Reng** burada cân yahut hâl anlamına gelir. İlk ihtimale göre dudak ile can arasında, dudağın can bağışlayan özelliğinden hareketle bir irtibat kurulmuştur. Bu hayalin ardında İsa'nın, dudağı yoluyla ölüleri diriltmesi motifi vardır. Dolayısıyla şairin söz söyleyen dudağından ahenkli sözlerin canı saçılarak dinleyere can katmaktadır. Zira İsa, Allah'ın sözüdür (kelimetu'llâh) ve bu sözle ölümlere can verir. Şairin **terennümü** de cana can katan şiiridir.

Rengin hâl/keyfiyet anlamı olasılığı, yukarıdaki izahtan pek uzaklaşmaz. Çıkan ses, şarap dökülürken sürahinin çıkardığı kulkul değil şairin söz söylemede usta dudağından dökülen nağmenin keyfiyetidir. Bununla, hastaların müzikle tedavisine dayanan geleneksel yöntemle gönderme yapılmıştır. Öte yandan dudak, İsa'nın nefesiyle hastaları iyileştirmesi mucizesiyle ilişkilendirilir. Bazı şairler, **şiir söylemenin** yanı sıra **şiir inşâdında** da yetkindir. Dolayısıyla dudaktan dökülen nağmeli sözün keyfiyeti gönüllere şifa verir.

25

چون خورم تیر جفا از شیوه های دیده اش

روغن بادام نباید زخم را مومیای من

¹¹⁶ Şentürk, "kâkül", 8/156; 161.

¹¹⁷ Firûzâbâdî, "surâhiyye", 238; Ziya Şükûn, *Farsça-Türkçe Lûgat – Gencîne-i Güftâr – Ferheng-i Ziyâ* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1984), "surâhî", 2/1357.

¹¹⁸ Çeltik, *Ömer Ferit Kam ve Âsâr-ı Edebiye Tedkikatı*, 157.

[Madem ki onun gözüünün cilvelerinden cefâ oku yiyorum (o halde) yaramın ilâcına badem yağı gerekmez.]

Şîve burada cilve, naz (gamze) karşılığında kullanılmıştır.¹¹⁹ **Rûgan** mutlak olarak yağdır. **Zahm** savaş aletlerinin açtığı yaraya¹²⁰ denir. **Mûm(i)yâ** hem mumyaların korunmasını sağlayan maddenin¹²¹ hem de tıbbî bir merhemin yahut tedavinin (ilâc) adıdır. Mûmiyâ'î (مومیائی)¹²² şekline de rastlanır.

Sevgilinin gözündeki kirpikler yahut gamzesi âşığı yaralayıp kanını döken oka benzer. Ancak bu oklar, âşığın dünyaya bağlılığını sağlayan kanı döktüğünden hoşnutluk vesilesidir. Ayrıca sevgiliden gelen cefalar şairlerce ilaca benzetilir. Âşığın tabibi olan sevgilinin cefası gerçekte lütuftur. Asıl tehlike sevgilinin cefa etmemesidir. Böyle bir âşık, sevgiliden başka tabip veya ilaç istemez. Dolayısıyla cefa okuyla açılan gönül yarasının tedavisini istemediği gibi maddî yarası için de tedaviyi reddeder. Yani yarasının tedavisi için badem yağı gereksizdir. Beyit aynı zamanda *ben zaten onun gamzesinin cefa oklarına maruz kaldığımdan, bu okların açtığı yaralar maddî yaralarla kıyaslanmayacak kadar lezzetli olduğu için badem yağı gibi yara tedavisinde kullanılan merhemlerden bahsetmek anlamsızdır* demek olur.

Badem yağı geleneksel tıpta özellikle savaş aletlerinin açtığı yaraların tedavisinde kullanılırdı. Hatta beyitteki **mûmyâ** lafzı, merhem anlamıyla karşılanırsa bu merhem başka yağlarla karıştırılarak da kullanılabilirdiğinden¹²³ hareketle *tedavi için yaramın, mûmyâ¹²⁴ merhemine karıştırılacak badem yağına ihtiyacı yok* anlamı ortaya çıkar. Burada geleneksel tıpta savaş aletlerinin bilgisine verilen önem yansıtılmıştır. Tabip, doğru tedavi için sadece ilaç terkiplerini değil yaraya yol açan silahları da tanımalıdır: *"Her cerrâha vâcibdür ki teftîş ide, her memleketün hâlini bile ki okları nicedür ve demrenleri nicedür, ana göre fikr ide ve ana göre avadanlığın hâzır ide."*¹²⁵

Yaralara başka yağların da faydası bilinmesine karşın badem, gözle olan çağrışımı nedeniyle seçilmiştir. Sevgilinin gözü şekli itibarıyla bademe benzetilir. Bir diğer çağrışım, ceset anlamına da gelen **mûmyâ** ile **badem** arasındadır. Badem, tabuta konmuş bir bedene benzetildiği gibi tabuta siyaha boyanmış badem atılır.¹²⁶

26

چون بریدم برق ناموس روی عصمت

در دم آشفته کی زهره شود خورای من

¹¹⁹ Şuûrî, "şîve", 3/2474.

¹²⁰ Şuûrî, "zahm", 3/2035.

¹²¹ Steingass, "momiya", 1349.

¹²² Şükûn, "mûmiyâ'î", 3/١٨٣٣.

¹²³ Şuûrî, "mûmiyâ", 4/3413.

¹²⁴ Mûmiyâ, sadece yaraların değil çeşitli hastalıkların tedavisinde yararlanılan bir merhemdir. *el-Kânûn fi't-Tıbb* adlı eserdeki pek çok bahiste buna delil teşkil edecek sayısız örneğe tesadüf edilir.

¹²⁵ İbrahim bin Abdullah, *Alâ'im-i Cerrâhîn – Cerrâhnâme*, haz. Mehmet Gürlek (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016), 83.

¹²⁶ Şentürk, "bâdem", 2/16.

[İffet yüzünden namus peçesini yırtmışken perişan(lık) vaktinde Zühre bana nasıl layık olabilir?]

Nâmûs birisinin, başkalarından gizlediği mahrem sırlarını kendisine açtığı kişidir.¹²⁷ Türkçede ise "iffet" kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanılır. **Âşüfte**, âşüftegî (آشفته) ve âşüfte-hâl (آشفته حال) takdirindedir. **Horâ** burada uygun ve layık demektir.¹²⁸

Burka-i nâmûs, iffet örtüsüdür. Nâmûs, tasavvufta âşık için halk nezdinde utanç vesilesi olabilecek her şeydir. Âşık açısından izzet ve itibar anlamına gelen nâmûs örtüsü kibirdir. Gerçek tesettür ise bu örtüyü parçalamakla mümkündür.

Zühre aşk, musikî (hun-yâger-i felek¹²⁹) ve güzellik tanrıçasıdır.¹³⁰ Şark mitolojisinde Zühre, sınanmak üzere yeryüzüne indirilen Hârut ve Mârut'u hileyle ayartan kadındır. Mite göre Zühre, ism-i azamı bu ikisinin ağzından hileyle kaparak semaya çıkmış, sonra Allah Zühre'yi yıldıza çevirerek orada alıkoymuştur. Hârut ve Mârut ise yaptıklarına karşılık Bâbil kuyusunda kıyamete değin ters asılı bırakılarak cezalandırılmışlardır.¹³¹

Nâmûs peçesini iffet yüzünden yırtıp atan âşık için utanacak bir şey kalmaz. Kınanmaktan haz duyar. Böyle birisini Zühre gibi fattanlıkta nam salmış bir kadın dahi ayartamayacağından şair, Zühre'yi kendisine tehdit olarak görmemektedir. Nâmûs peçesini yırtıp *rûsvâ-yı aşk* olan âşığı ayartmak, onu Hârut ve Mârut'un durumuyla ölçülemeyecek derekelere düşmüşken daha da alçaltmak olanaksızdır.

Zühre ile nâmûs peçesini yırtan âşık imajı, âşığın kendisini musikî aletlerine benzetmesiyle anlam kazanır.¹³² Namus perdesini yırtan çılgın âşık o derece akı karışmış ve perişandır ki Zühre gibi şöhratlı bir sâzende elinde dahi inlemeyi kendisine layık görmemektedir.

27

فری آزاده ام در باغ قدس آمد صدا
از روان بلبل شیراز پیشوای من

[Kuds bahçesinde azade bir Ferrî'yim; (söz ve mana vadisinde) rehberim olan Şiraz Bülbülü'nün ruhundan ses geldi.]

¹²⁷ Fîrûzâbâdî, "nâmûs", 621.

¹²⁸ Steingass, "khwurâ", 483; Şükûn, "hurâ", 2/821.

¹²⁹ Afîfî, "zohre-i çengî", 2/1292.

¹³⁰ Onay, "zühre", 510.

¹³¹ Çeltik, Ömer Ferit Kam ve Âsâr-ı Edebiye Tedkikatı, 206-207.

¹³² Şentürk, "âşık", 1/378.

Genellikle cennetten kinâye¹³³ olan **bâğ-ı kuds**, tasavvufta ilahî âlemdir. **Revân** sözlüklerde fark gözetilmeksizin ruh ve can manalarıyla karşılanırsa da revân, yalnızca insana mahsus ruhtur.¹³⁴

Aslında Hâfız-ı Şîrâzî'nin lakabı¹³⁵ olan **Bülbül-i Şîrâz** ile kastedilen Örfî-i Şîrâzî (ö. 1591)'dir.

Aşağıdaki iki beyit Örfî-i Şîrâzî'den alıntılanmıştır:

28

جوهر اول که فرزندم ز بی باکی نوشت

آن زمان سنجد عیار گوهر یکتای من

[*Cevher-i evvel ki cesaretle beni "ferzend" (diye) yazdı; (işte) o zaman eşsiz cevherimin ayarına değer biçer.*]

Cevher-i evvel ile kastedilen şey nûr-ı Muhammedî yahut hakikat-i Muhammediyye olmalıdır. **Ferzend** mutlak olarak evlat manasına gelirse genellikle erkek evlat kastedilir.¹³⁶ Dolayısıyla cevher-i evvelin hakikat-i Muhammedî olduğu yorumu isabetliyse ferzenden maksadın "Hz. Muhammed'in manevî evladı" olduğu ortaya çıkar. **Ferzendum nüvişt** (فرزندم نوشت), men râ ferzend nüvişt (من را فرزند نوشت) takdirindedir. **İyâr** mihenk taşıdır.¹³⁷ Altının, mihenk taşına sürülerek saflık oranı ölçülür.

Şair, zâtının benzersiz bir cevher olduğunun henüz bilinmediğini fakat kemâl-i letâfet kazanıp nefsin kirinden arındıktan sonra *ferzend-i cevher-i evvel* olduğunun ortaya çıkacağını, böylece cevher-i evvel olan hakikat-i Muhammedînin, onun cevherindeki saflığın derecesini göstereceğini belirtiyor.

29

گر جهان در یثرب آرم روی در گوش آیدم

مـرحبا یا امتی از مرقد مولای من

[*Eğer sevinç içerisinde Yesrib'e yönelirsem kulağıma efendimin istirahatgâhından "merhaba ey ümmetim!" (nidası) gelir.*]

Cehân burada etken-ortaçtır. **Yesrib**, Medine'nin diğer adıdır. **Rûy âverden** (روی آوردن) bir tarafa yönelmektir. **Der gûş âyedem**, به گوش من آید takdirindedir.

¹³³ J. Theodor Zenker, *Türkisch – Arabisch – Persisches Handwörterbuch* (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1866), 167; Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Katı*, haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs (İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009), "bâğ-ı kuds", 45.

¹³⁴ Şuûrî, "revân", 3/1940.

¹³⁵ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2022), "Hâfız-ı Şîrâzî", 6/89-90.

¹³⁶ Şuûrî, "ferzend", 3/2707.

¹³⁷ Steingass, "iyâr", 874.

Merkad, uyunacak yerdir. Peygamber'in kabri kastedildiğinden, edebe riayeten makber veya medfen yerine tercih edilmiştir.

Otuz numaralı beyitten itibaren na' te geçilir:

30

شاه اورنگ رسالت شهریار دو سرا

بی بدل پیغمبر بی سایه یکتای من

[Peygamberlik tahtının padişahı, iki cihanın en yüce sultanı; gölgesi olmayan eşsiz son peygamberim.]

Evreng, burada taht anlamındadır. **Şâh-ı evreng-i risâlet**, peygamberlik tahtının padişahı demek olur. **Şehr(i)yâr**, kendi zamanındaki bütün padişahların en kuvvetlisidir. **Serâ**, mutlak olarak ev anlamındayken zamanla padişah sarayları, devlet büyüklerinin konakları için kullanılmıştır.¹³⁸ **Dü-serâ** dünya ve ahiret yurduudur.

Bedel, halef anlamındadır. **Bî-bedel** aynı zamanda eşsiz, benzersiz demek olduğundan bu ifade hem Hz. Muhammed'in halefi olmadığına hem de eşsizliğine göndermedir. **Peygamber-i bî-sâye**, Hz. Muhammed'in gölgesinin olmaması¹³⁹ mucizesine telmihtir.

31

آرزو دارم شوم گلچین و دیدم روضه اش

میشود مرگان تقصیرات خار پای من

[Ravzasını görüp gül dermek isterim; günah (gözündeki) kirpikler (onun yolunda) ayağıma (batan) dikenler olur.]

Gul-çîn gül deren demektir. **Didem** fiili burada, "göreyim" anlamında بینم takdirindedir. **Ravza** (روضه) suyu ve yeşilliği bol yere¹⁴⁰ denir. Ravza-i Mutahhara kastedilmektedir.

Ravza, sevgilinin gülbahçesine benzeyen yanağıdır ve âşığın arzusu seyrettiği yanak gülbahçesinden gül devşirmektir. Gözün sevgiliden başkasına bakması, onu iffetsiz bir günahkar kılar. Bu ilişkiyi kuran benzetme yönü gözdeki karalıktır.

Şairin o ana değin Hz. Muhammed'in yüzünden başkasına bakan ve bu nedenle günah biriken gözlerindeki kirpikler bir azap vesilesi olmuş ve sevgilinin yolunda âşığın ayaklarına batarak ona eziyet eden dikenlere dönüşmüştür. Fakat bu eziyetli yolculuk âşığı *kûy-ı yâre dek* gitmekten alıkoymaz.

¹³⁸ Şuûrî, "serây", 3/2225.

¹³⁹ Şeyhülislâm Ebû İshakzâde İshak Efendi, *el-İstîşfâ fî Tercemeti's-Şifâ – Şifâ-i Şerîf Tercümesi*, haz. Fakirullah Yıldız (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2024), 511.

¹⁴⁰ Vankulu, "ravza", 1/1193.

Gül, ravza, hâr arasında tenâsüb ilişkisi vardır.

32

هر کجا رخساره خاکش بود زیب خیال
در ولایش رنگ ریشه جوشد از اعضای من

[*Toprağının yanağı her nerede hayalin süsü olsa, onun sevgisi karşısında azalarımın titreme hâli galeyana eder.*]

Ruhsâre yüz ve yanak demektir. İstiare yoluyla insan yanağı/yüzü dışında soyut kavramlarla da terkip yapılır: *ruhsâre-i bahâr*, *ruhsâre-i devlet* gibi. Dolayısıyla **ruhsâre-i hâk** ifadesi, Hz. Muhammed'in ayağının bastığı toprağa işaretler. **Cûşîden** kaynamak demekse de mecazen galeyana gelmek manası kazanmıştır.

Yanak, ehl-i safâ için kıblegâhtır.¹⁴¹ Anâsır-ı erbaanın en hakiri olan toprak, ayaklar altında olduğundan horlanır. Değerli bir zatın ayağı ona değince kıymetlenir. Peygamber'in değil yanağı, bastığı toprağın hayali bile şairin azâlarını titretir. Çünkü Allah dostlarının sureti *bigâneler* üzerinde sarsıcı bir tesir bırakır.

33

عیسی مریم نیم با سوزن آهن عصا
تا شود گلمیخ مقناطیس بابش جای من

[*Asâsı ve demirden iğnesiyle Meryem oğlu İsa değilim ki benim yerim kapısının mıknaâtis(tan mamul) kabarası olsun!*]

Gul-mîh çivi altına yerleştirilen ve genellikle kapı kanatları, pencere ve dolap kapaklarına süsleme amaçlı konulan pula denir.¹⁴² Türkçesi kabara. **Mıknaâtis**, mıknaâtis taşının adıdır.

İsa, dünyada sadece bir eşek, asâ, demir iğne ve su kırbasına sahipti.¹⁴³ Bu eşyalardan sûzen-i Îsâ adıyla bilinen iğne, İsa'nın göğse yükseltilirken dördüncü kat gökten öteye gitmesine engel olmuştur. Sözü edilen iğne, at nalını andıran ve fibula denilen toka iğnedir. Fakat edebî gelenekte ince uzun dikiş iğnesi gibi düşünülmüştür.¹⁴⁴

Kapılarda kullanılan kabara pirinçten. Kapı, din büyükleri için manevî makam, devlet ricali açısından mevkidir. Bu açıdan kabara, alelade bir süs olmaktan çıkıp makama uygun bir değer yüklenir. Sevgilinin kapısına yüz sürülür. Bundan hareketle Hz. Muhammed'in kapısı üzerindeki kabara, gıpta edilecek bir nesneye dönüşür. Bu mertebenin yüceliği, İsa'nın iğnesine dair orijinal bir imajla, Hz.

¹⁴¹ Harun Tolasa, *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası* (Ankara: Sevinç Matbaası, 1973), 226.

¹⁴² Şuûrî, "gul-mîh", 4/3191.

¹⁴³ Mehmed Murâd Nakşibendî, *Şerh-i Kasâid-i Mevlânâ Şevket* (İstanbul: y.y., 1291), 38.

¹⁴⁴ Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* (İstanbul: OSEDAM, 2023), "İsa'nın İğnesi", 7/259.

Muhammed'le yapılan bir mukayese üzerinden anlatılmıştır. Şaire göre Hz. Muhammed'in kapısındaki kabara mıknatıs taşıındandır.

Şair kendisinin, üzerinde demirden iğne bulunan İsa olmadığından ötürü Hz. Muhammed'in kapısındaki bu kabarda yer bulamayacağını dile getirir. Kabaranın çivisi (mîh) İsa'nın üzerindeki demir iğnedir ve mıknatıstan yapılmış kabarda (tıpkı İsa'nın dördüncü kat gökte beklediği gibi) beklemektedir. Mıknatısın, demiri tabii olarak çekeceği gerçeğini zarıfçe kullanan şairin aynı zamanda İsa gibi büyük bir peygamberin dahi Hz. Muhammed'in kapısında kabara olmak isteyeceğine yönelik imasına dikkat çekilmelidir.

34

یوسف کنعان نیم از فیض نور طلعتش

شعله مهتاب باشد پیرهن پیرای من

[Yüzünün nurunun feyzinden (hisse almış) Kenanlı Yusuf değilim; (ne var ki) gömleğimi süsleyen ay ışığının parıltısıdır.]

Kenân, coğrafi olarak Yakup ve atalarının yurduna denir. **Şu'le** ateş yalımıdır. Aydınlık verdiğinden parlaklık anlamı kazanmıştır.¹⁴⁵ **Pîrâsten** fiilinin süslemek, budamak, ıslah etmek, arındırmak anlamlarının yanı sıra cilalamak, parlatmak manaları da bu beyit bağlamında dikkate alınmalıdır.

Eşsiz güzelliğinden ötürü *mâh-ı Kenân* olarak anılan Yusuf'un, güzelliğini Hz. Muhammed'in nurundan aldığına değinen şair, kendi payına düşenin ay ışığının parlaklığı olduğunu söyler. Mehtâb, rûy-ı dilberden kinâyedir. Burada Hz. Muhammed'in sembolüdür. Bir başka açıdan ayın, ışığını güneşten aldığı inancına gönderme yapılır. Güneş Hz. Muhammed'in sembolüdür.

Ferrî hangisini kastetmiş olursa olsun, Hz. Muhammed'in yüzündeki nurdan feyizlenen Yusuf kadar talihli olmadığını belirttikten sonra en azından ayın parlaklığının kendi gömleğine parlaklık vermesiyle avunur. Beytin mazmunu burada gizlidir. Eskiden gömleğin başat dokuma malzemesi ketendi. Ay ışığı ile keten arasındaki eski bir inanca göre mehtabın etkisiyle ketenin rengi parlayıp üzerindeki lekeler gitmektedir.¹⁴⁶ Söz konusu örüntü, Hz. Muhammed'in nuru bağlamında ele alınmıştır.

Buna ilaveten *Yusuf, gömlek* ve rüyasında on iki yıldızın yanı sıra bir de ay görmüş olması nedeniyle *mâh* lafızları arasındaki tenâsüb ilgisi, beytin çağrışım gücünü pekiştirmiştir.

¹⁴⁵ Steingass, "shu'lat", 747.

¹⁴⁶ Onay, "keten-mehtab", 316.

35

آفتابا آفتابا نور اوج اصطفا
ای وجودت مصدر عالم درت ملجای من

[*Ey güneş, ey güneş! Seçkinlik doruğunun nuru(sun). Senin varlığın âlemin kaynağı, kapın benim sığınağım.*]

Âf(i)tâb Hz. Muhammed'den istiâredir (istiâre-i musarraha). **Istifâ**, bir şeyin en mümtaz olanını seçmektir. Mutasavvıflar Hz. Muhammed'e Mustafâ denilmesini Allah'ın onu ezelde kendisi için seçmesine bağlar.¹⁴⁷

Hz. Muhammed'in **masdar-ı âlem** olarak nitelenmesi nûr-ı Muhammedî nazariyesine atıftır. İlk yaratılan nûr-ı Muhammedî'dir. Diğer varlıklar bu nurdan yaratılmıştır. Sevgilinin kapısı, âşığın gözünü diktığı, hatta dilenci gibi iltica ettiği makamdır.

36

از امید نشئه ریز ساغر الطاف تو
صد تحسر میشیند جام استغناى من

[*Senin lütuflarının kadehinin safâ saçan ümidinden benim istiğnâ kadehime yüz hasret çöker.*]

Câm mutlak olarak kadehtir. Aynı zamanda şaraptan kinâyedir.¹⁴⁸ **İstiğnâ** bir şeye karşı göz tokluğunu ifade eder. **Tehassur** kaybedilen yahut elde edilemeyen bir şeye dair hissedilen eseftir.

Câm-ı istiğnâ sevgili açısından naz şarabı anlamına gelir ve âşığının niyazını görmezden gelmesine işaret eder. Sevgilinin, âşığı tanımazlıktan gelmesi istiğnâ şarabıyla sarhoş olmasına bağlanır. Câm-ı istiğnâ, âşık açısından sevgiliden başka her şeyden yüz çevirmektir. Bu yönüyle âşık dünyaya karşı müstağni ise de sevgiliden gelecek lütufların kesilmesini istemez. Câm tasavvufta kalbin mahalli olan gönüldür. Kalbe sevgiliden başkasının görüntüsü düştüğünde sevgili oradan ayrılacağından tecelliler kesilir. Bu yüzden kalp, sevgiliden başka her şeyden müstağni olmalıdır.

Hz. Muhammed, âşıklar için *meserret-dih-i kalb-i hazîn*dir. Bu yüzden onun lütuflarının şarabının, gönül kadehlerine dolmasını isterler. Bunun ümidiyle bekleyen şair, gönül kadehinde dibine çökmüş tahassürden başka bir şey bulamadığından yakınmaktadır. Buradaki mazmun kadehin dibinde şarabın en kıymetsiz unsuru olan cür'a denen tortudur.

¹⁴⁷ Uludağ, "istifâ", 191.

¹⁴⁸ Enverî, "câm", 1/336.

مغز عنقا در دم اندیشه نعت ترا
میشود روغن چراغ خلوت تنهای من

[*Senin medhinin düşüncesi vaktinde Ankâ'nın aklı benim ıssız halvetgâhımın kandiline yağ olur.*]

Mağz burada akıl karşılığında kullanılmıştır. **Çerâğ**, kandil ve meşale gibi ışık veren nesnelerin umumî adıdır.¹⁴⁹ **Na't** bir şeyi güzellikleri yönüyle vasfetmektir.¹⁵⁰ **Halvet** hem uzlet (iltizâm-ı tenhâyî) hem de yalnızlık yeri (halvetgâh) demektir.¹⁵¹

Aklın Ankâ'ya izafe edilerek kandil yağı olarak düşünülmüştür. Süleyman ile Ankâ arasında kader üzerine geçen bir konuşmayı aktaran hikâyeye göre Ankâ, kaza ve kadere itikad olmayışıyla öne çıkar.¹⁵² Hikâyede Süleyman gönlün, Ankâ aklın sembolüdür. Beyitteki Ankâ ile akıl ilişkisi bu anlatıya dayanır.

Aklın, çerâğa yağ olması imajına *Mahzenü'l-Esrâr*'da rastlanır:

çûn sohen-i dil be dimâğem resîd rovgen-i mağzem be çerâğem resîd
[gönül sözü beynime ulaşınca aklımın yağı kandilime kavuştu]

Aklın, yağ ve kandil arasındaki münasebet şu beyitlerle aydınlanır:

gör bu kez kandîl yağı nendür senün anlağı kim akluna dendür senün
nitekim yağsuz çerâğ yanmaz olur pes akılsuz başa ışık konmaz olur
âdemî çün kandil olan aklı yağ pes çalap ışık gerek anda çerâğ
yandur imdi aklı ol ışık odına ger çerâğ olmak dilersen bu dine¹⁵³

Buna göre insan kandil, kandildeki yağ akıl, yağın yanmasıyla beliren ışık da aşktır. Yağ olmadan kandilin yanmaması gibi akılsız başta da aşk bulunmayacağından aklın aşk ateşinde yakılması salık verilir. Aşk ışığının ortaya çıkması akıl yağının yanmasına bağlıdır.

Ankâ'nın kader karşısında aklı temsil etmesine yapılan telmih, aklın aşk uğruna feda edilmesi örüntüsüne hizmet içindir. Halvetgâhında Hz. Muhammed'i medhetmek için düşünceye dalmış olan şair, gecesini aydınlatacak aşk ışığına ulaşmak için Ankâ'nın aklının, kandiline yağ olduğunu belirtir.

¹⁴⁹ Şentürk, "çerağ", 2/513.

¹⁵⁰ Fîrûzâbâdî, "na't", 165.

¹⁵¹ İbrahim Cûdî Efendi, "halvet", 154.

¹⁵² *Ferec ba'd eş-Şidde (İnceleme – Metin)*, haz. György Hazai - Andreas Tietze (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2017), 481.

¹⁵³ Âşık Paşa, *Garib-nâme*, haz. Kemal Yavuz (İstanbul: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), I/2/987.

38

از و داد حسرت خاکت بتیغ غیرتم
چاک چاکى باشد دل شیدای من

[*Senin toprağın(a duyduğum) iştıyakın muhabbetinden ötürü divane gönlüm ister ki gayret kılıcım ile bana pâre pârelik olsun.*]

Gayret hamiyet demektir. Çâk (چاک) yarık, yırtık, yırtmaçtır. **Çâk çâkî**; pâre pâre, parça parça demektir. Beyitte چاک چاک lafzındaki "yâ" harfi masdar yâ'sı olup kelime bu haliyle pâre pârelik demek olur.¹⁵⁴

Çâk çâkî bâşedem ibaresi باشد چاک چاک به takdirindedir. Şairin divane gönlü, onun için pâre pârelik arzularken aslında kendisinin pâre pâre olmak istediğini söyler. Bu aslında *çâk çâkî-i hicrân*, yani sevgiliden ayrılmanın yarattığı gayret hissinin âşığı paramparça etmesidir ve âşıklığın alametlerinden olan yaka yırtma imajına yaslanır. Yaka yırtma, âşığın canını hiçe saymasından kinâyedir. Yaka yırtma imajı; coşkunluk, cinnet ve kıskançlık gibi müfrit heyecanların tezahürüdür. Ferrî, Hz. Muhammed'in ayağının toprağına yüz sürememenin acısıyla divâne bir âşığın yakasını yırtma arzusunu dile getirir.

39

صاحبم باشد اگر دست فلک پیمای تو
در سقوف چرخ ماند نقش سم پای من

[*Eğer gökleri arşınlayan elin sahibim olursa feleğin damlarında ayağımın toynağının izi kalır.*]

Ölçmek anlamındaki **peymûden**, bir yeri geniş adımlarla geçip gitmek (arşınlamak) anlamı da kazanmıştır. **Nakş**, bir şeyi alacalamaktır. **Nakş-i pâ** ise ayak izidir. **Sum**, dört ayaklı hayvanların toynağıdır.¹⁵⁵

Kur'ân'da geçen isrâ ayeti (İsrâ/17-1) haricinde miraca ilişkin anlatılar hadîs ve siyerlerdeki rivayetlerle detaylandırılmış, dinî-edebî metinlerde hayal gücüyle gitgide zenginleştirilmiştir. Ayağının toynağının, feleğin damlarında iz bırakması tasavvuru şairin, mirac hâdisesinde Hz. Muhammed'i göklere taşıyan binek olma arzusuna dayanır. Peygamber'i önce Beytül-Makdis'e, oradan da yedi kat göğe çıkaran Burak adlı binek, tasvirlerde insan başlı bir at olarak resmedilmiştir. Hatırlanacak olursa Ganîzâde Nâdirî'nin meşhur *Mirâciyye* manzumesinde yahut Lâmiî Çelebi'nin *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevisinde de Burak, insana has niteliklerle detaylandırılır. Bu, şairlerin zihnindeki Burak imajının bir yansımasıdır.

¹⁵⁴ Muallim Nâcî, *Lugat-ı Nâcî* (İstanbul: Asır Matbaası, 1890), "çâk", 334.

¹⁵⁵ Şuûrî, "sum", 3/2322.

40

گر دلم یابد ز فیض مصقل لطف جلا
تیز از آن جا میگزارد همت والی من

[Eğer gönlüm senin lütuf muskalinin feyzinden cila bulursa yüce himmetim o yerden hızlıca geçip gider.]

Mıskal (miskale [مصقلة] yahut saykale [صیقله] de denir¹⁵⁶) cila aleti, saykal demiri yahut mühre taşının adıdır. **Vâlâ**, yüce demektir. İnce bir kumaşın da adıdır.¹⁵⁷

Buradaki mazmun -istiâre-i mekniyye yoluyla- gönül-ayna ilişkisidir. Cam aynaların keşfedilmediği dönemlerde aynalar genellikle demir, çelik, altın ve gümüş gibi madenlerin¹⁵⁸ parlatılması yöntemiyle elde edildiğinden aynaların satırlarında keçe kılıflarda korunmadığında sıklıkla pas oluşmaktaydı. Paslanarak yansıtma özelliğini kaybeden aynadaki pasın izalesi için yüzeye saykal vurulurdu. Pasın cilalanarak giderilmesi gibi gönül pasının da (gubâr-ı dil) manevî yöntemlerle giderilmesi istenir.

Vâlânın diğer anlamının ince kumaş olduğundan hareketle beyitteki **ez ân câ** tabiriyle kastedilen yer Sidretü'l-müntehâ olmalıdır. Mirac anlatılarında adı geçen ve Peygamber'i Sidretü'l-müntehâ'dan itibaren taşıyan bir tür örtü olan refrefin (kelimenin bir anlamı da ince ve nazik kumaştır) mahiyeti spekülâtiftir ve kavramın hüviyeti, kelimenin sözlükteki karşılığına dayanır. Şair, mirac duraklarından olan Sidre'yi süratlice aşabilmek için gönül aynasının saf olmasına, bunun için de yüce himmetini (veya kumaşındaki gayreti) harekete geçirecek olan şeye, yani Peygamber'in lütuflarına muhtaçtır. Zira bu lütuflar, gönül aynası parladığı takdirde tecelli edecektir.

41

گر دچار آید بچشم التفات این سخن
آن زمان آرایش گیتی بود کالای من

[Eğer bu söz senin iltifat gözüne rast gelirse o zaman benim kumaşım dünyanın süsü olur.]

Duçâr (âmeden) rastlaşmak anlamındadır.¹⁵⁹ **Ârâyiş** süs ve bezek anlamının yanı sıra musikîde bir ahengin adıdır.¹⁶⁰ **Kâlâ**, kumaş ve değerli eşyaya denir. Kelimenin ses ve seda karşılığı da vardır.¹⁶¹

¹⁵⁶ Muslihuddin Mustafa Ahterî, *Ahterî-i Kebîr* (İstanbul: Hurşid Matbaası, 1311), "mıskal", 600.

¹⁵⁷ Şuûrî, "vâlâ", 4/3633.

¹⁵⁸ Mark Pendergrast, *Mirror Mirror – A History of the Human Love Affair with Reflection* (New York: Basic Books, 2003), 14.

¹⁵⁹ Şuûrî, "duçâr", 2/1863.

¹⁶⁰ Şuûrî, "ârâyiş", 1/408; Steingass, "ârâyish", 33.

¹⁶¹ Şuûrî, "kâlâ", 4/2855-2856.

Kumaş-şiir ilişkisi iki yönlüdür. Şiir de tıpkı kumaş gibi binbir zahmetle dokunur. Bir diğer benzerlik yönü de kumaşın ticaret yoluyla uzak ülkelere hızla ulaşması gibi iyi şiirin de dilden dile süratle yayılmasıdır.¹⁶² **Suhandan** maksat şairin kasidesidir. Hz. Muhammed, bu şiire teveccüh gösterirse şairin şiir kumaşı söz çarşısında *revâc* bulacaktır.

Ârâyiş ve **kâlâ** tevriyeli kullanılmıştır. Belirtildiği üzere ârâyiş, musikîde bir nağmenin adyken kâlânın uzak anlamı ses ve sadadır. Buna göre Peygamber bu kasideye iltifat gösterirse şairin kıymetlenecek olan sadası cihanın ezgisi olacaktır.

42

چون خدا در وصف شان ذات تو لولاى گفت
جز ز دعوات چه دارد خامه اطرای من

[Allah senin zâtının şânı vâsfında "levlâk" demişken övgüde aşırıya kaçan kalemim sana duadan başka neye sahip?]

Kısaca *levlâk hadîsi* olarak bilinen ve özellikle sufiler arasında yaygınlaşan *levlâke lemâ halaktü'l-eflâk* (sen olmasaydın felekleri yaratmazdım) kudsî hadîsi, hakikat-i Muhammediyye nazariyesine sıkıca bağlıdır. Şaire göre *levlâk* hitâbı en yüce övgü olduğundan kalem bunun karşısında âcizdir. Dolayısıyla onu en güzel şekilde selamlamayı (el-Ahzâb/33-56) içeren duayla yetinilmelidir.

43

باد هر دم روضه ات از فری نالان درود
تا که باشد جلوه گر روح بقا پیمای من

[Bekâ arşınlayan ruhum cilveger olduğu sürece ağlayıp inleyen Ferrî'den ravzana daima salât ve selâm olsun!]

Cilâ', bir şeyi âşikar kılmaktır. Bundan müştak olan **cilve** tecelli ve zuhur etmek, açıkça görünmek gibi manalara sahiptir. **Cilve-ger** de tecelli ve zuhur eden anlamındadır.

Sonuç

Ferrî'nin *Divan*'ındaki bilinen tek Farsça kasidesi olan bu metin Osmanlı edebiyatında çok dilli şiir geleneğinin bir örneğidir. Kaside, tevhid ve na't nazım türünü bir arada sunar. Çalışmada, 43 beyitten oluşan kasidenin tercüme ve izahı yapılmış, beyitlerdeki sözlükbirimler şairin zengin imaj dünyasını ortaya koyacak ölçüde değerlendirilmiştir. Şairin, Fars şiirini iyi bilen Hoca Neş'et'e talebe olmasının yanı sıra bu kasidede dahil olmak üzere şiirlerinde Şevket-i Buhârî ve Örfî-i Şîrâzî gibi İran edebiyatının öncü isimlerinin tesirinin sezilmesi onun şiir birikiminin

¹⁶² Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 511.

kaynağı olarak görülebilir. Kasidenin ana yapısı tevhid, ehl-i beyt sevgisi, tegazzül ve na't söylenen kısımlar olmak üzere dört parçadan oluşur. Tevhid bahsinin işlendiği beyitlerde, klasik şiirin estetik gereksinimlerinden taviz verilmeden yoğun bir tasavvuf katmanı bulunmaktadır. Tegazzül bölümündeki söyleyiş kasidenin kutsal havasını bozmayacak kadar âşıkane'dir. Na't kısmında, tevhid bahsindeki tasavvufî anlam yoğunluğu oldukça azalmıştır. Şairin bazı beyitlerde ehl-i beyt sevgisini coşkulu şekilde dile getirmesi, şimdiye değin fark edilmeyen itikadî bir heterodoksi olasılığını akla getiriyor. Bu açıdan çalışmanın, Ferrî'nin edebî ve şahsî portresinin bir yönünü tamamlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça/References

- Affî, Rahîm. *Ferhengnâme-i Şîrî*. 3 Cilt. Tahran: Surûş, 1391.
- Ahterî, Muslihuddin Mustafa. *Ahterî-i Kebîr*. İstanbul: Hurşid Matbaası, 1311.
- Alp, Ali Rıza. *Büyük Osmanlı Lugatı*. 4 Cilt. İstanbul: Türk-Ar, 1957.
- Âşık Paşa. *Garib-nâme*. haz. Kemal Yavuz. 4 Cilt. İstanbul: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Attâr, Ferîdüddîn. *Îlâhînâme*. tsh. Helmut Ritter. İstanbul: Matbaa-i Maârif, 1940.
- Attâr, Ferîdüddîn. *Kitâb-ı Mantıku't-Tayr*. Paris: y.y., 1857.
- Bâkî. *Bâkî Dîvânı*. haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Belîğ, İsmail. *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-eşâr*. haz. A. Abdülkadiroğlu. Ankara: AKM Yayınları, 2009.
- Bilgegil, M. Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.
- Bilkan, Ali Fuat. *Osmanlı Zihniyetinin Oluşumu – Kuruluş Döneminde Telif ve Tercüme*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Black, Winston. "I will add what the Arab taught: Constantine the African in Northern European Medical Verse". *Herbs and Healers from the Ancient Mediterranean Through the Medieval West*. ed. Anne Van Arsall vd. 153-185. New York: Routledge, 2012.
- Ceyhan, Semih. "Tecrid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 40/248-249. İstanbul: TDV Yayınları, 2011.
- Çeltik, Halil. *Ömer Ferit Kam ve Âsâr-ı Edebiye Tedkikatı*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1997.
- Enverî, Hasan. *Ferheng-i Kinâyât-ı Sohen*. 2 Cilt. Tahran: y.y., 2005.
- Ferec ba'd eş-Şidde (İnceleme – Metin)*. haz. György Hazai - Andreas Tietze. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2017.
- Fîrûzâbâdî. *el-Kâmûsu'l-muhît*. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî, 2008.
- Hâce Nasîruddîn Tûsî. *Şerh-i Semeret-i Batlamyûs der ahkâm-i nücûm*. thk. Celîl Ahavân Zencânî. Tahran: Âyîne-i Mîrâs, 2019.
- İbn Fâris. *Mu'cemu makâyîsi'l-luga*. nşr. İbrahim Şemseddin. 2 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2011.
- İbrahim bin Abdullah. *Alâ'im-i Cerrâhîn – Cerrâhnâme*. haz. Mehmet Gürlek. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016.

- İbrahim Cûdî Efendi. *Lûgat-ı Cûdî*. haz. İsmail Parlatır vd. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006.
- Kara, İhsan. *Tasavvuf İstilahları Literatürü ve Seyyid Mustafa Râsim Efendi'nin İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil'i*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2003.
- Kâşânî, Abdürrezzâk. *Tasavvuf Sözlüğü Letâifu'l-a'lâm fî işarâtı ehli'l-ilhâm*. çev. Ekrem Demirli. İstanbul: İz Yayıncılık, 2015.
- Kaya, Bayram Ali. *Azmî-Zâde Hâletî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996.
- Konuk, Ahmet Avni. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. haz. Selçuk Eraydın - Mustafa Tahralı. 12 Cilt. İstanbul: Kitabevi, 2008.
- Kuşeyrî. *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*. thk. Abdülhalîm Mahmûd. Kahire: y.y., 1989.
- Mahmûd-ı Şebüsterî. *Gülşen-i Râz*. thk. Samed Muvahhid. Tahran: Kitâbhâne-i Tahûrî, 1368.
- Mehmed Murâd Nakşibendî. *Şerh-i Kasâid-i Mevlânâ Şevket*. İstanbul: y.y., 1291.
- Muhyiddin İbnü'l-Arabî. *Fusûsü'l-Hikem-Tercüme ve Şerhi*. çev. A. Avni Konuk. 4 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2017.
- Münâvî. *Feyzü'l-kadîr Şerhu'l-Câmî'i's-Sagîr min ehâdisi'l-beşîri'n-nezîr*. nşr. Ahmed Abdüsselâm. 6 Cilt. Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2018.
- Mütercim Âsım Efendi. *Burhân-ı Katı*. haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.
- Nâcî, Muallim. *Lûgat-ı Nâcî*. İstanbul: Asır Matbaası, 1890.
- Nedîm. *Nedîm Dîvânı*. haz. Abdülbâki Gölpinarlı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2015.
- Olgun, Tahir. *Divan Edebiyatının Bazı Beyitlerinin İzahına Dair – Edebî Mektuplar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.
- Onay, Ahmet Talât. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. haz. Cemal Kurnaz. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Zencir". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 44/255-256. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Pendergrast, Mark. *Mirror Mirror – A History of the Human Love Affair with Reflection*. New York: Basic Books, 2003.
- Sâib-i Tebrîzî. *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî*. nşr. Muhammed Kahramân. 8 Cilt. Tahran: Şeriket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1365.

- Secâdî, Seyyid Cafer. *Ferheng-i Istilâhât u Ta'bîrât-ı İrfânî*. Tahran: Kitâbhâne-i Millî-yi Îrân, 1383.
- Steingass, F. *A Comprehensive Persian - English Dictionary*. London: Routledge and Keagen Paul, 1963.
- Sûdî-i Bosnevî. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*. haz. İbrahim Kaya. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2020.
- Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: İkdâm Matbaası, 1317.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. 8 Cilt. İstanbul: OSEDAM, 2016-2025.
- Şeyhülislâm Ebû İshakzâde İshak Efendi. *el-İstişfâ fî Tercemeti'ş-Şifâ - Şifâ-i Şerîf Tercümesi*. haz. Fakirullah Yıldız. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2024.
- Şuûrî Hasan Efendi. *Lisânü'l-Acem - Ferheng-i Şuûrî*. haz. Ozan Yılmaz. 4 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019.
- Şükûn, Ziya. *Farsça-Türkçe Lûgat – Gencîne-i Güftâr – Ferheng-i Ziyâ*. 3. Cilt. İstanbul: Maarif Matbaası, 1984.
- Tarlan, Ali Nihat. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Tehânevî. *Mevsû'atu Keşşâfî Istilâhâtî'l-fünûn ve'l-ulûm*. thk. Ali Dahrûc. 2 Cilt. Beyrut: Mektebetü Lubnân, 1996.
- Tokâdî Mustafa Efendi. *Tahbîzü'l-Mathûn – El-Kânûn fi't-Tıb Tercümesi*. haz. Mustafa Koç vd. 6 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2018.
- Tolasa, Harun. *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1973.
- Uludağ, Süleyman. "Mücerred", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 31/446-447. İstanbul: TDV Yayınları, 2020.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Vankulu Mehmed Efendi. *Vankulu Lûgati*. haz. Mustafa Koç - Eyyüp Tanrıverdi. 2 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2015.
- Zenker, J. Theodor. *Türkisch – Arabisch – Persisches Handwörterbuch*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1866.

