



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi

An Examination of the Artistic Phrases Called "Pseudonyms" in Shahriyar's Lyrical Poetry

Ebrahim EGHBALI¹

Email: eghbaly@tabrizu.ac.ir

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0001-8022-2305>

ÖZET

Birçok Farsça gazel şairinin şiirlerinin sonunda özel adları ya da takma bir şiir adı yer alıyordu. Bu takma reklam, "mahlas" ve mahlas taşıyan beyit, "mahlaslı beyit" simgeleriyle tanınmaktadır. Mahlas, özgürleşmek ve ayrılmak anlamlarına gelen anlamlı bir Arap kökenli sözcüktür. Bir şairin mahlâsını yazması, sözün kurtulması ve bitmesi anlamına gelir. Kısacası, mahlas, şairlerin şiirin sonunda yer alan imzasıdır. Oysa Farsçanın ünlü şairleri mahlası bir bilimsel olay gibi kullanıp şiir denilen bu günlük yolculuklardan faydalanmışlardır.

Şehriyâr, çoğu zaman gazellerinde mahlas olarak kullandığı bu sanatsal unsurlardan yararlanmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında, Şehriyâr kendi hüner ve zekâsına güvenerek mahlâsını ve gazellerini daha sanatsal ve güzel hâle getirmek için bunları kullanmıştır. Bu nedenle Şehriyâr'ın lirik şiirlerinde mahlas kullanımı teknolojik olayların incelenmesi ve onun gazellerindeki hüneri öğrenmek için gereklidir; genel olarak onun düşüncesi ve bakış açısının büyüklüğünde de büyük önem taşır. Bunlara dayanarak bu yazıda Şehriyâr'ın lirik şiirlerindeki mahlasların sanatsal yönlerini araştıracağız.

Anahtar kelimeler: Şehriyâr, mahlas, Farsça şiir, lirik şiir.

ABSTRACT

Many Persian ghazal poets use their own names or pseudonyms at the end of their poems. This pseudonym is known as a "mahlas," and the couplet bearing this pseudonym is called a "mahlas couplet." "Mahlas" is an Arabic word meaning to be freed or to be released. For a poet to write their mahlas signifies the liberation and completion of the poem. In short, the mahlas is a signature added by the poet at the end of the poem. However, famous Persian poets have used the mahlas as an artistic event, benefiting from it in this artistic journey called poetry.

Shahriyar often utilized this artistic event, known as the mahlas, in his ghazals. In other words, Shahriyar, relying on his own skill and intelligence, used his mahlas to make his ghazals more artistic and beautiful. Therefore, examining the artistic event called the mahlas in Shahriyar's lyrical poems is necessary to understand the skill in his ghazals; moreover, it is of great importance in understanding his thought and perspective. Based on these, this article will investigate the artistic phenomenon called pen name in Shahriyar's lyrical poems.

Keywords: Shahriyar, pen name, Persian poetry, lyrical poetry.

¹ Doç. Dr., Tebriz Üniversitesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Tebriz- İran



ÖNSÖZ

Mahlas, şairin şiirinde kendisine hitap etmek amacıyla kullandığı addır. Dehkhodâ, sözlüğünde *mahlas* kelimesinin “kurtulmak” ve “bırakılmak” anlamlarına geldiğini belirtmektedir (Dehkhodâ, 1998). Nâzımü'l-Etibbâ ise mahlası, “şairin kendisine verdiği ve onunla tanındığı ad” olarak tanımlamakta; Firdevsî, Hâfız ve Sâdî gibi isimleri örnek göstermektedir. Hümâî de mahlası, şairin kendi şiirinde kullandığı isim olarak değerlendirmektedir (Homâyi, 1991).

Mahlas kullanımı, Fars şiirinde büyük önem taşımaktadır. Senâî, Hâkânî, Sâdî ve Hâfız gibi güçlü şairlerin mahlas kullanmaları, bu kavrama verdikleri önemi göstermektedir. Mahlasın şiirde yer alması, esere kendine özgü bir nitelik kazandırmaktadır. Mahlasın seçimi, şairin estetik anlayışı ile toplumsal ve kültürel çevresinden etkilenmektedir. Bunun yanında mahlasın, ölçü ve vezin bakımından ahenkli ve uygun olması; farklı vezinlerde rahatlıkla kullanılabilecek yapıda seçilmesi gerekmektedir (Şamîsâ, 1999; Arberry, 1958).

Mahlasın yaygın biçimde kullanılması, bazı mahlasların birçok şair tarafından benimsenmesine yol açmıştır. Bu durum ise şairlerin ve şiirlerinin doğru şekilde tanınmasını zaman zaman güçleştirmiştir. Nitekim Hayyampûr, *Farhang-e Sokhanvarân* adlı eserinde **Sadr** mahlasının otuz üç farklı şair tarafından kullanıldığını belirtmektedir (Hayyampûr, 1961).

Mahlaslı beyitler incelendiğinde önemli bilgiler elde edilmektedir. Şair, genellikle mahlaslı beyitte kendisine ikinci veya üçüncü şahıs olarak hitap eder. Bunun amacı, şiirde dile getirilen öğüt ya da eleştirinin doğrudan okuyucuya yönelmiş gibi algılanmasını önlemektir. Başka bir ifadeyle mahlas, çoğu zaman bir mesaj veya öğüt ile birlikte kullanılmaktadır. Şair, kendisine sesleniyor görünerek aslında okuyucuya düşünmesi için bir fırsat vermektedir. Bu nedenle mahlaslı beyitlerde yer alan öğütler, dolaylı fakat etkili bir anlatım özelliği taşımaktadır (Şamîsâ, 1994; Zarînkûb, 1970).

Nikmeneş'e (1382) göre mahlas, Fars şiirinin özgün özelliklerinden biridir. Şairin şiirde kendi adını mahlas olarak kullanması, Arap ve İngiliz şiirlerinde bu biçimiyle görülmemektedir. Bu bakımdan, şiirde şairin kendi adını mahlas olarak kullanması Fars şiirine özgü bir yenilik olarak değerlendirilmektedir.

Mûsâ Perniyân da Fars şiirinde mahlasın çoğunlukla açık ve belirgin olduğunu vurgulamaktadır. Hâfız ve Sâdî bunun en belirgin örnekleridir. Bununla birlikte, bazı durumlarda mahlas örtülü biçimde de kullanılmaktadır. Mevlânâ'nın *Şems Gazelleri*'nde geçen **Hamuş** veya **Hemuş** gibi mahlaslar bu duruma örnek gösterilebilir (Perniyân, 1380; Forûzanfar, 2007).

Kasidede mahlas, şiirin teşbîb (tegazzül) bölümünde yer alır ve bundan sonra methiye kısmı başlar. İlk dönemlerde kasidelerde geçen mahlas, övülen kişinin adı niteliğindedir. Ancak tasavvufun şiire girmesi ve gazel nazım şeklinin gelişmesiyle birlikte mahlasın işlevi değişmiştir. Artık mahlas, övülen kişinin adı değil, şairin kendi adı olmuştur. Şemîsâ bu konuda, kasidede mahlasın övülen kişiyi, gazelde ise şairi temsil ettiğini belirtmektedir (Şamîsâ, 1991). Nebvînejâd ise altıncı yüzyıldan itibaren gazelin kasideden bağımsız bir nazım şekline dönüştüğünü ifade etmektedir.

Şehriyâr'ın Mahlası

Şehriyâr, çağdaş Fars şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Onun şiirlerinde güçlü bir lirizm, romantik duyarlılık ve tasavvufî düşünce dikkat çekmektedir. Şair, sanat hayatının ilk yıllarında **Behcet** mahlasını kullanmış, daha sonra ise Hâfız Divanı'ndan iki kez fal açtıktan sonra mahlasını **Şehriyâr** olarak değiştirmiştir (Şehriyâr, 2006; Safâ, 2008).



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Egbali

Şehriyâr, bu konuyla ilgili bir söyleşisinde şunları anlatmaktadır:

"Bir süre Tahran'da kaldıktan sonra artık kendimi Tahranlı hissediyordum. Şiir dilim Farsçaydı ve şiirlerimde Seyyid Muhammed Hüseyin Behcet mahlasını kullanıyordum. Daha sonra mahlasımı Hâfız'dan almaya karar verdim. Abdest aldım, Kur'an'dan ayetler okudum, kibleye yöneldim ve Hâfız'a yemin ederek Divanımı açtım..."

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد

بدست مرحمت یارم در امیدواران زد

چو پیش صبح روشن شد که حال مهر گردون چیست

بر آمد خنده خوش بر غرور کامکاران زد

Ve ben kendi mahlasımı sonuncu beyitten aldım diyor.

دوام عمر و ملک او بخواه از لطف حق ای دل

که چرخ سکه دولت بنام شهریاران زد

Sonra kendi kendime düşündüm: Benim gibi genç bir şair için "Şehriyâr" mahlasını taşımak fazla ağırdı. Bunun üzerine divanı yeniden açtım.

چرا نه در پی عزم دیار خود باشم

چرا نه خاک سر کوی یار خود باشم

غم غربیی و غربت چو بر نمی تابم

روم به شهر خود و شهریار خود باشم

Şair, ikinci kez fal açmasının ardından Hâfız Divanı'ndaki şu beyitten etkilenerek **Şehriyâr** mahlasını benimsemiştir.

Bu olayın ardından Şehriyâr, mahlasını Behcet'ten Şehriyâr'a değiştirmiştir. Şair daha sonra bu değişime kendi gazellerinden birinde de işaret ederek şöyle söylemektedir:

بهجت گدای حسن تو شد شهریار عشق

ای خاک درگه تو گدا پادشاه کن

Bu biyografik olay, yalnızca bir isim değişikliği değil; aynı zamanda şairin estetik ve manevî kimliğinin yeniden inşasını da simgelemektedir (Şehriyâr, 2006; Yarshater, 1988–2023).

Şehriyâr, çağdaş Fars şiirinin seçkin şairlerinden biri olarak kelimelerin çok katmanlı anlam yapısından ve çağrışım gücünden ustalıkla yararlanmıştır. Şair, yalnızca kelimelerin sözlük anlamlarını değil, aynı zamanda kültürel, tasavvufî ve estetik çağrışımlarını da şiirinin temel yapı taşları hâline getirmiştir (Şafî'i Kadkanî, 1989; Zipoli, 1992).



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Egbali

Fars edebiyatının önde gelen gazel şairlerinden biri olan Şehriyâr, klasik gazel geleneğinin bütün estetik unsurlarını çağdaş şiire başarıyla taşımıştır. Bu nedenle onun gazelleri hem klasik şiir geleneğini devam ettirmekte hem de modern şiir anlayışını yansıtmaktadır (Safâ, 2008; Rypka, 1968).

Mahlas da Şehriyâr'ın sanat anlayışının önemli unsurlarından biridir. Şair, mahlasını yalnızca şiirini imzalamak amacıyla kullanmamış; aynı zamanda anlam, ses ve söz sanatları bakımından şiirin estetik bütünlüğünü güçlendiren temel unsurlardan biri hâline getirmiştir (Şafî'î Kadkanî, 1998; Şamîsâ, 1999).

Muhammed Rızâ Şefî'î Kadkanî, Bahâr'ın bir şiirine yazdığı nazireyi değerlendirirken, Şehriyâr'ın mahlasını kafiye ve vezin zorunluluğu içerisinde dahi son derece sanatkârane biçimde kullandığını belirtmektedir (Şafî'î Kadkanî, 1998).

در قافیه گو نام ننگد به درستی

در هم شکن ای شهر که یاران همه رفتن

Bu değerlendirme, Şehriyâr'ın mahlası yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, şiirin anlam örgüsünü oluşturan aktif bir estetik araç olarak kullandığını göstermektedir. Benzer bir uygulama klasik Fars şiirinde Hâkânî'de de görülmektedir. Hâkânî, vezin gereği kendi mahlasını **Hâganî** biçiminde kullanmıştır. Bu durum, klasik Fars şiirinde şairlerin vezni ve musikiyi koruyabilmek amacıyla zaman zaman mahlaslarında fonetik değişiklikler yaptıklarını göstermektedir (Şamîsâ, 1996; Arberry, 1958).

Edebî Güzellikler

Şehriyâr önceden söylediğimiz gibi, kelimenin çeşitli anlam ve sözel biçimlerini tanıyor ve ustacasına bu sanatsal yeteneğinden yararlanıyor. Bu konu Şehriyâr'ın gazelerinde mahlas alanında kendini tenasüb(sietri), cinas ve tezat biçiminde göstermektedir.

1- Tenasüb (simetri)

Daha önce de belirtildiği gibi Şehriyâr, kelimelerin farklı anlam katmanlarını ve söz sanatlarına elverişli yönlerini çok iyi bilen bir şairdir. Bu birikimini şiirlerinde büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Şehriyâr'ın gazellerinde mahlasın kullanımı da bu sanatsal yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Şair, mahlasını özellikle **tenasüp**, **cinas** ve **tezat** gibi klasik belâgat sanatlarıyla birlikte kullanarak şiirine estetik bir derinlik kazandırmıştır (Şamîsâ, 1999; Homâyî, 1991).

Tenasüp, klasik belâgatta sözün güzelliğini artıran temel sanatlar arasında yer almaktadır. Bu sanatta anlam bakımından birbirleriyle ilişkili kelimeler aynı bağlam içerisinde kullanılarak hem anlam bütünlüğü hem de estetik uyum sağlanmaktadır (Homâyî, 1991; Şamîsâ, 2004).

Şehriyâr, şiir ile mûsiki arasındaki ilişkiyi çok iyi bilen bir şairdir. Bu nedenle gazellerinde kelimelerin yalnızca sözlük anlamlarını değil, ses değerlerini ve ritmik özelliklerini de dikkate almıştır. Mahlasını kullanırken oluşturduğu tenasüpler, şiirin iç musikisini kuvvetlendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Şafî'î Kadkanî, 1998; Arberry, 1958).

Şehriyâr'ın mahlası etrafında oluşturduğu tenasüplerin büyük bölümü, "**Şehriyâr**" kelimesinin "hükümdar", "padişah", "sultan" gibi sözlük anlamlarına dayanmaktadır. Şair, bu anlam alanını "ülke", "taht", "saltanat", "ordu", "taç" ve benzeri kavramlarla ilişkilendirerek güçlü çağrışım ağları oluşturmuştur.



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Eqbali

Böylece mahlas, yalnızca şairin adı olmaktan çıkmış; şiirin anlam örgüsünü kuran temel estetik unsurlardan biri hâline gelmiştir (Şafîî Kadkanî, 1989; Safâ, 2008).

ما شهریار کشور عشق‌م هوشدار

نتوان شکست کوکبه شهریار را

Bu beyitte "ülke", "Şehriyâr" ve "saltanat" kavramları arasında kurulan anlam ilişkisi, tenasüp sanatının başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Şamîsâ, 1999).

2- Cinas

Şiirde ses estetiğini oluşturan en önemli söz sanatlarından biri cinastır. Cinas, yazılışı veya söylenişi aynı ya da birbirine yakın; ancak anlamları farklı olan kelimelerin birlikte kullanılmasına dayanan bir söz sanatıdır. Bu sanat, şiirde hem ses düzenini hem de anlam katmanlarını güçlendirmektedir (Homâyî, 1991; Şamîsâ, 1999).

Cürcânî'ye göre cinasın asıl estetik değeri, okuyucunun ilk anda aynı anlamı taşıdığını düşündüğü kelimelerin daha sonra farklı anlamlar taşıdığını fark etmesinden doğmaktadır. Böylece okuyucuda beklenmedik bir anlam zenginliği oluşmaktadır. Bu özellik cinası klasik belâgatın en etkili sanatlarından biri hâline getirmektedir (Şamîsâ, 2004).

Metin bütünlüğü açısından da cinas önemli bir işleve sahiptir. Ses benzerliği gösteren kelimeler arasındaki ilişki, şiirin hem ritmini hem de anlam örgüsünü kuvvetlendirmektedir. Bu nedenle klasik Fars şiirinde cinas yalnızca estetik bir süs değil; anlamı kuran temel unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir (Homâyî, 1991; Şafîî Kadkanî, 1998).

Şehriyâr, mûsiki bilgisi sayesinde cinasın şiirde oluşturduğu ses uyumundan büyük ölçüde yararlanmışır. Özellikle **Şehriyâr**, **şehir** ve **yâr** kelimeleri arasında kurduğu ses ve anlam ilişkileri, gazellerinin son beyitlerinde çok katmanlı anlamların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Şafîî Kadkanî, 1989; Zipoli, 1992).

گوهر شناس نیست در این شهر شهریار

من در صف خرف چه بگویم که کیستم

Bu beyitte şehir ve Şehriyâr kelimeleri arasında kurulan fonetik yakınlık, cinasın şiire kazandırdığı ses estetiğini açık biçimde göstermektedir (Şamîsâ, 1999).

3- Tezat

Edebi güzelliklerden biri de şiirde, iki zıt ve muhalif anlamlı kelimelerin, şiiri güzelleştirmek amacı ile getirilmesidir. Bu sanat tezat adlanır. Tezat, şiirde zihnin çalışmasına neden oluyor. Tezat anlam bakımından kelimeler arasında bağılıklar kuruyor ve dilin önemli özelliklerinden biridir. Tezatlî kelimeler, olumsuz ya negatif kelimelerden farklıdır ve tezatları tanımak için, kelimelerin birbiri ile ortak ve ayrı olan özelliklerin tanımak gerekiyor. Şehriyâr, şiiri, anlam bakımından uyum sağlamak ve şiiri müziksel yapmak için tezattan yararlanıyor ve kendi mahlasının, zıt olan anlamların, yani yoksul, derviş, kul ve bu gibi kelimeleri mahlasının yanında kullanıyor. Oysa bu beyitler onun kendine has ve özel beyitlerinden sayılmaktadır.



شهریارا دانش از دانش وران خیزد خموش

ما فقیران را به گنج فضل و دانش راه نیست

Anlam: ben kendi şehirimde Şehriyâramsa, efendimiz yanında bir dilenciyim.

Şiirde estetik güzellik sağlayan temel söz sanatlarından biri de tezattır. Tezat, birbirine karşıt anlam taşıyan kavramların aynı bağlam içerisinde kullanılmasıyla oluşur. Bu yöntem okuyucunun dikkatini anlamın merkezine yöneltmekte ve şiirin ifade gücünü artırmaktadır (Şamîsâ, 1999; Homâyî, 1991).

Karşıt anlamlı kelimeler arasındaki ilişki yalnızca anlam bakımından değil, şiirin düşünce yapısı bakımından da önem taşımaktadır. Özellikle klasik Fars şiirinde hükümdar–derviş, zengin–fakir, dünya–ahiret gibi karşıtlıklar tasavvufi düşüncenin temel anlatım araçları arasında yer almaktadır (Nicholson, 1927; Corbin, 1993).

Şehriyâr da şiirlerinde mahlasını çoğu zaman fakir, derviş, kul, geda (dilenci) gibi kavramlarla birlikte kullanmıştır. Böylece "Şehriyâr" kelimesinin çağrıştırdığı hükümdarlık ile tasavvufi tevazu arasında güçlü bir anlam karşıtlığı kurmuştur. Bu karşıtlık yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda şairin dünya görüşünün de yansımasıdır (Lewisohn, 1993; Zarrînküb, 1999).

تا شهریار ملک قلوب و قلم شدیم

مملوک خواجه ایم و جهانی غلام ماست

به شهر خویش اگر شهریار شیرینکار

به شهر خواجه همان سایل سر کویم

Bu bağlamda Şehriyâr, mahlasının zıt anlamlarından biri olan "**dilenci**" kelimesini en sık kullanan şairlerden biridir. Bu tercih, onun dünya görüşü ile tasavvufi ve irfanî düşünce yapısının bir yansımasıdır. Şair, "dilenci" kavramını mahlasının zıt anlamlarından biri olarak ele almış ve gazellerinde bu kelimeyi yalnızca gerçek anlamıyla değil, derin tasavvufi ve sembolik çağrışımlar oluşturacak şekilde kullanmıştır. Şehriyâr'ın aşk ve maneviyat eksenli hayat tecrübesi, onu mahlasının zıt anlamı olan "dilenci" imgesine yöneltmiştir. Çünkü o, kendisini sevgilisinin aşkına, lütfuna ve şefkatine muhtaç bir dilenci olarak görmektedir. Benzer şekilde aşağıdaki beyitlerde de "hükümdar–dilenci" karşıtlığı dikkat çekmektedir:

شهریار آمده با کوکبه گوهر اشک

به گدایی تو ام شاهد طناز امشب

ای گدای سرخوانت همه شاهان جهان

شهریار آمده دربان در خانه توس

Bu beyitlerde şair, görünürde hükümdar olan "Şehriyâr"ı sevgili karşısında bir dilenci konumuna yerleştirerek hem aşk hem de tasavvuf düşüncesini aynı estetik yapı içerisinde birleştirmektedir. Bu yaklaşım, klasik İran tasavvuf şiirinin temel sembolik anlatım biçimleriyle de büyük ölçüde örtüşmektedir (Corbin, 1993; Ritter, 2003; Zarrînküb, 1999).



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Egbali

تو تند خوی برانی و در عجبم

که شهریار گدای تو تند خوست هنوز

Anlam: sen huysuzlukla kendinden dilencileri uzaklaştırıyorsun oysa dilenci olan Şehriyâr sendende huysuzdur.

ای سایه همای غمت تاج شهریار

با این گدا همیشه از آن پادشا بگو

Anlam: Senden gelen hüzn benim baş tacımdır. Oysa bu dilenciye daima padişaktan anlat.

Daha önce de belirtildiği gibi Şehriyâr, kelimelerin farklı anlam katmanlarını ve söz sanatlarına elverişli yönlerini çok iyi bilen bir şairdir. Bu birikimini şiirlerinde büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Şehriyâr'ın gazellerinde mahlasın kullanımı da bu sanatsal yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Şair, mahlasını özellikle tenasüp (anlam uygunluğu), **cinas** ve **tezat** gibi söz sanatlarıyla birlikte kullanarak şiirine estetik bir derinlik kazandırmıştır.

4- Başka edebi güzellikler

Şehriyâr, şiirlerinde mahlasını kullanırken yalnızca tenasüp, cinas ve tezat gibi söz sanatlarından yararlanmakla kalmamış; **vâcârâyî** (kelime oyunu), **tekrar** ve **teşbih** gibi diğer edebî sanatları da ustalıkla kullanmıştır. Böylece mahlasını, yalnızca şairi tanıtan bir unsur olmaktan çıkarak şiirin anlamını ve estetik yapısını zenginleştiren önemli bir sanat unsuru hâline getirmiştir. (Zarrînkûb, 1999; Lewisohn, 1993).

B) İçerik

Şehriyâr, kişiliği ve sanat anlayışı bakımından kendine özgü bir karaktere sahiptir. Bu karakter, büyük ölçüde hayatı boyunca edindiği kişisel tecrübelerden beslenmiştir. Şair, hem derin tasavvufî ve manevî deneyimler yaşamış hem de romantik olaylarla şekillenen bir hayat sürmüştür. Bu tecrübeler, onun şiir dünyasının oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır.

Şehriyâr, bir söyleşisinde bu manevî tecrübeler hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Fars şiirinin en önemli özelliği irfandır. İrfana ulaşamayan bir şair, gerçek anlamda güçlü bir şair olamaz. Siz Sâdî'nin Gülistan'ının ön sözünü okursanız benim neden bu hâlde olduğumu anlarsınız; neden inzivayı seçtiğimi de orada görebilirsiniz. Sâdî öyle bir makama ulaşmıştı ki artık konuşmaya bile ihtiyaç duymuyordu. Benim için bu mümkün olmasa da ulaşılması gereken yol budur. Arif insan, hakikate erişebilmek için dünyadan ve insanlardan uzaklaşmalıdır. Ben de bu sebeple irfan yolunu seçtim. Çünkü yaratılışın amacı, olgun insanları ortaya çıkarmaktır ve gerçek olgun insanlar da ariflerdir.”

Şehriyâr'ın bu düşünce dünyası ve manevî yönelişi, özellikle gazellerindeki mahlas beyitlerinde belirgin bir biçimde kendini göstermektedir. Şair, mahlasını yalnızca bir imza olarak değil, tasavvufî düşüncesini, iç dünyasını ve hayat anlayışını yansıtan estetik bir unsur olarak kullanmıştır. Bu nedenle mahlas beyitleri, onun şiirlerinin en dikkat çekici ve özgün bölümleri arasında yer almaktadır. (Nicholson, 1927; Corbin, 1993; Lewisohn, 1993).



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Egbali

مسند نشین فقر و فنا باش شهریار

زین تخت و بخت تاج بقا می فرستمت

Anlam: Ey Şehriyâr yücelik koltuğunda otur ki bu koltuk seni mükemmel yapar.

سریر دولت آزادگی مراست سزا

که شهریارم و آزادگان رعیت من

Anlam: Özgürlükler ülkesinin Şehriyârı benim ve bütün özgürler benim halkımdırlar.

Şehriyâr'ın mahlaslı beyitlerinin temel temasını çoğunlukla aşk oluşturmaktadır. Şair, aşk hayatına dair yaşadığı tecrübeleri şu sözlerle anlatmaktadır:

“Gençlik yıllarımda bir kıza âşık oldum. Ancak bu aşk ayrılıkla sonuçlandı. Bu ayrılık, hayatımda başka yenilgilerin ve başarısızlıkların da başlangıcı oldu. Fakat o kırık gönül, manevî hayatımın temelini oluşturdu. Bütün arifler, gönül kırık insanlardır. Ulaştıkları hakikatleri de bu kırık gönül sayesinde elde ederler. Çünkü Allah, kırık gönüllerde tecelli eder.”

Şehriyâr'ın bu ifadeleri, aşkı yalnızca bireysel bir duygu olarak değil, aynı zamanda insanı manevî olgunluğa ulaştıran bir tecrübe olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Onun şiirlerinde yaşanan aşk acısı, zamanla tasavvufî bir anlam kazanmış; beşerî aşktan ilahî aşka uzanan bir dönüşümün başlangıcı hâline gelmiştir.

Bu bakımdan aşk, Şehriyâr'ın özellikle mahlaslı beyitlerinde merkezi bir yere sahiptir. Şair, mahlasını çoğu zaman aşk, ayrılık, özlem ve manevî arayış gibi temalarla birlikte kullanarak hem kişisel hayatını hem de tasavvufî dünya görüşünü şiirine yansıtmıştır. (Lewisohn, 1993; Zarrīnkūb, 1999).

Bu açıklama, Şehriyâr'ın şiirinde görülen aşk anlayışının doğrudan hayat tecrübelerinden beslendiğini göstermektedir. Bununla birlikte şair, zamanla bu bireysel aşkı tasavvufî bir anlam düzeyine taşımış; beşerî aşkı ilahî aşka ulaşmanın bir vasıtası olarak değerlendirmiştir. Bu yaklaşım, Mevlânâ, Hâfız ve Attâr gibi klasik mutasavvıf şairlerin şiir anlayışıyla büyük benzerlik göstermektedir (Forūzanfar, 2007; Nicholson, 1927; Lewisohn, 1993).

Şair bunu şu beyitte açık biçimde ifade etmektedir:

هر شاه را سریر و سپاهی بود سزا

من شهریار عشقم و محنت سپاه من

Anlam: Bütün şahların ordusu var, oysa ben aşk padişahiyim ve keder benim ordumdur.

بهجت گدای حسن تو شد شهریار عشق

ای خاک درگه تو گدا پادشاه کن

Anlam: senin cemalının dilencisi aşkın padişahı oldu, senin kapının toprağı dilencini padişah yapar.



Burada şair, eski mahlası "Behcet" ile yeni mahlası "Şehriyâr" arasında sembolik bir ilişki kurmaktadır. "Dilenci" ile "padişah" arasındaki karşıtlık yalnızca edebî bir sanat değil, aynı zamanda tasavvuf düşüncesinde kulun Allah karşısındaki konumunu ifade eden güçlü bir metafor niteliğindedir. Bu nedenle mahlas, şiirde biyografik bir unsur olmanın ötesinde çok katmanlı bir anlam yapısı kazanmaktadır (Lewisohn, 1993; Nicholson, 1921; Şafî'î Kadkanî, 1989).

SONUÇ

Şehriyâr, çağdaş Fars şiirinin seçkin şairlerinden biri olarak kelimelerin anlam zenginliğinden ve çağrışım gücünden ustalıkla yararlanmıştır. Kelimeleri ve onların farklı anlam katmanlarını çok iyi tanıyan şair, bu anlamları estetik bir bütünlük içinde ve son derece sanatkârane bir şekilde kullanmayı başarmıştır. Aynı zamanda müzik konusunda da derin bir bilgiye sahip olan Şehriyâr, şiirlerinde kelimelerin yalnızca anlamlarını değil, ses ve ahenk özelliklerini de büyük bir titizlikle değerlendirmiştir. Bu nedenle onun gazellerinde mahlasın kullanımı, şiire musiki kazandıran önemli unsurlardan biri hâline gelmiştir. Şehriyâr, çağdaş Fars şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kelimelerin anlam zenginliğini, çok katmanlı çağrışım gücünü ve estetik potansiyelini büyük bir ustalıkla değerlendirmiştir. Şair, yalnızca kelimelerin sözlük anlamlarından yararlanmakla yetinmemiş; onların kültürel, tasavvufî ve sembolik boyutlarını da şiirinin estetik yapısına dâhil etmiştir. Bu yönüyle Şehriyâr, klasik Fars şiiri geleneğini çağdaş şiir anlayışıyla başarılı biçimde birleştiren önemli şairlerden biri olarak değerlendirilmektedir (Safâ, 2008; Rypka, 1968; Yarshater, 1988–2023).

Araştırma sonucunda, Şehriyâr'ın mahlasını yalnızca şiirin sonunda yer alan geleneksel bir imza olarak kullanmadığı; aksine onu şiirin anlam örgüsünü oluşturan temel estetik unsurlardan biri hâline getirdiği görülmektedir. Şair, mahlasını klasik belâgatın farklı söz sanatlarıyla ilişkilendirerek çok katmanlı anlam alanları meydana getirmiştir. Bu durum, mahlasın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda semantik ve estetik bir işleve sahip olduğunu göstermektedir (Şamîsâ, 1999; Homâyî, 1991).

Araştırmada özellikle Şehriyâr'ın mahlas etrafında kurduğu anlam ilişkilerinde tenasüp sanatının belirgin bir yer tuttuğu tespit edilmiştir. Şair, "Şehriyâr" kelimesinin sözlük anlamlarından hareketle "hükümdar", "padişah", "taht", "ülke", "saltanat" ve benzeri kavramları aynı anlam alanı içerisinde kullanmış; böylece gazellerinde güçlü çağrışım ağları oluşturmuştur. Bu kullanım hem şiirin anlam bütünlüğünü güçlendirmiş hem de estetik derinliğini artırmıştır (Şafî'î Kadkanî, 1989; Şamîsâ, 2004).

Bunun yanında, Şehriyâr'ın mûsiki bilgisi ve şiirde ses estetiğine verdiği önem, **cinas** sanatını son derece başarılı biçimde kullanmasına imkân sağlamıştır. Özellikle "Şehriyâr", "şehir" ve "yâr" kelimeleri arasında kurduğu ses ve anlam ilişkileri, gazellerinin son beyitlerinde hem fonetik hem de anlamsal açıdan dikkat çekici bir yapı meydana getirmiştir. Böylece mahlas, şiirin yalnızca anlamını değil, ritmini ve musikisini de destekleyen estetik bir unsur hâline gelmiştir (Şafî'î Kadkanî, 1998; Zipoli, 1992).

Araştırmanın dikkat çekici sonuçlarından biri de Şehriyâr'ın tezat sanatını kullanım biçimidir. Şair, mahlasını çoğu zaman "fakir", "derviş", "kul" ve özellikle "geda (dilenci)" gibi karşıt anlam alanına ait kavramlarla birlikte kullanmıştır. Böylece hükümdarlık ile tevazu, zenginlik ile yoksulluk, kudret ile kulluk arasında güçlü estetik karşıtlıklar kurmuş; bu yöntemle hem şiirin duygu yoğunluğunu artırmış hem de tasavvufî düşüncesini sembolik bir anlatımla ifade etmiştir (Nicholson, 1927; Corbin, 1993; Lewisohn, 1993).



Şehriyâr'ın Lirik Şiirinde Mahlas Denilen Sanatsal Olayın İncelenmesi/ Ebrahim Egbali

Bu çalışma ayrıca göstermektedir ki Şehriyâr'ın mahlas beyitleri, yalnızca edebî sanatların sergilendiği teknik bölümler değildir. Bu beyitler aynı zamanda şairin hayat tecrübelerini, aşk anlayışını, tasavvufî düşüncesini ve insan anlayışını yoğunlaştırdığı poetik merkezlerdir. Özellikle mahlasın "hükümdar" anlamı ile "dilenci" kimliği arasında kurulan karşıtlık, Şehriyâr'ın şiir dünyasının temel felsefesini oluşturmaktadır. Bu durum, klasik İran tasavvuf şiirinin sembolik anlatım geleneğiyle de büyük ölçüde örtüşmektedir (Ritter, 2003; Zarrīnkūb, 1999).

Sonuç olarak, Şehriyâr'ın gazellerinde mahlas, yalnızca şairi tanıtan geleneksel bir unsur değildir. Aksine mahlas; anlam, ses, estetik, sembolizm ve tasavvufî düşünceyi aynı potada birleştiren çok yönlü bir şiir unsurudur. Şehriyâr, klasik Fars şiirinin imkânlarını çağdaş bir estetik anlayışla yeniden yorumlamış; mahlas kullanımını şiirin merkezî yapısal unsurlarından biri hâline getirerek bu alanda özgün bir poetika ortaya koymuştur. Bu yönüyle Şehriyâr'ın mahlaslı beyitleri, yalnızca klasik belâgat açısından değil, modern edebiyat kuramları ve şiir estetiği bakımından da ayrıntılı biçimde incelenmeyi hak eden önemli metinlerdir (Arberry, 1958; Rypka, 1968; Yarshater, 1988–2023).

KAYNAKÇA

- Arberry, A. J. (1958). *Classical Persian Literature*. London: George Allen & Unwin.
- Bausani, A. (1971). *Persia Religiosa*. Milano: Il Saggiatore.
- Corbin, H. (1993). *History of Islamic Philosophy* (L. Sherrard, Trans.). London: Kegan Paul International.
- Dehkhodā, A. A. (1998). *Loghat-nāmeḥ-ye Dehkhodā* (Vols. 1–15). Tehran: University of Tehran Press.
- Forūzanfar, B. (2007). *Sharh-e Ahvāl va Naqd va Tahlīl-e Āsār-e Mawlānā*. Tehran: Amir Kabir.
- Hāfiz-i Şîrâzî. (2006). *Dīvān-e Hāfiz* (M. Qazvīnī & Q. Ghanī, Eds.). Tehran: Hermes.
- Hayyampūr, A. (1961). *Farhang-e Sokhanvarān*. Tehran: Zavvār.
- Homāyī, J. (1991). *Fonūn-e Balāghat va Sanā'āt-e Adabī*. Tehran: Homā.
- Lewisohn, L. (Ed.). (1993). *Classical Persian Sufism: From Its Origins to Rumi*. London: Khaniqahi Nimatullahi Publications.
- Nicholson, R. A. (1921). *Studies in Islamic Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, R. A. (1927). *The Mystics of Islam*. London: Routledge.
- Ritter, H. (2003). *The Ocean of the Soul*. Leiden: Brill.



- Rypka, J. (1968). *History of Iranian Literature*. Dordrecht: D. Reidel.
- Safâ, Z. (2008). *Tārīkh-e Adabiyyât dar Īrân* (Vols. 1–5). Tehran: Ferdows.
- Şafî'î Kadkanî, M. R. (1989). *Sovar-e Khiyâl dar She'r-e Fârsi*. Tehran: Āgâh.
- Şafî'î Kadkanî, M. R. (1998). *Mūsīqī-ye She'r*. Tehran: Āgâh.
- Şamīsâ, S. (1991). *Anvâ'-e Adabî*. Tehran: Ferdows.
- Şamīsâ, S. (1994). *Bayân*. Tehran: Ferdows.
- Şamīsâ, S. (1996). *Sabk-shenâsī-ye She'r*. Tehran: Ferdows.
- Şamīsâ, S. (1999). *Badī'*. Tehran: Ferdows.
- Şamīsâ, S. (2004). *Negāhī be Balāghat*. Tehran: Ferdows.
- Şehriyâr, M. H. (2006). *Dīvân-e Kâmel-e Şehriyâr*. Tehran: Negāh.
- Yarshater, E. (Ed.). (1988–2023). *Encyclopaedia Iranica*. New York: Columbia University.
- Yūsufî, G. H. (1996). *Cheshmeh-ye Rūshan*. Tehran: Elmi.
- Zarrīnkūb, A. H. (1970). *Naqd-e Adabî*. Tehran: Amir Kabir.
- Zarrīnkūb, A. H. (1977). *Ba Kāravān-e Helleh*. Tehran: Sokhan.
- Zarrīnkūb, A. H. (1995). *Az Kūche-ye Rendān*. Tehran: Sokhan.
- Zarrīnkūb, A. H. (1999). *Pelle Pelle Tā Molāqāt-e Khodā*. Tehran: Sokhan.
- Zarrīnkūb, A. H. (2006). *Do Qarn Sokūt*. Tehran: Sokhan.
- Zipoli, R. (1992). *Poetic Imagery in Persian Literature*. Venice: Cafoscarina.